Meinhard Mair

Zum Problem der Erzählperspektive (Point of View)

„Not only are the possibilities of point of view numerous, but the ways of classifying the points of view are several. Indeed, no one way can be regarded as the best.“

(Linn & Taylor 1935: 44)

“We are far from knowing everything about point of view.”

(Surmelian 1968: 89)

© 2026 Meinhard Mair, Brixen (Italien)
1. Ausgabe 2026

Inhalt

Vorwort xxviii

Zum Inhalt xxviii

Zur Benennung Erzähltheoretiker xxviii

Zur Terminologie der Parameter xxix

Zu den Überblicken über die Erzähltexttypen xxx

Zur Zitierweise xxx

Zum Internet-Archive xxxi

Selden Lincoln Whitcomb (1905) 1

Erzählperspektive (The Narrators Point of View) 1

Zeitperspektive (Temporal Point of View) 1

Räumliche und ideologische Ebene der Erzählperspektive (Spatial and Character Point of View) 2

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Whitcomb 2

Evelyn May Albright (1907) 2

Erzählperspektive (Point of View) 3

Die Ich-Erzählperspektive und die Er-Erzählperspektive 3

Die auktoriale Erzählperspektive 3

Überblick über die 3 Erzähltexttypen nach Albright 3

Clayton Meeker Hamilton (1908) 4

Erzählperspektive (Point of View) 4

2 Klassen der Erzählperspektive 4

Die Ich-Erzählperspektiven (Internal Point of View) 4

Die Er-Erzählperspektive (External Point of View) 6

Die 2 „Noten“ der auktorialen und figuralen Erzählperspektive 8

Die Perspektivenstruktur 8

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Hamilton 9

Charles F. Horne (1908) 9

Modus und Erzählperspektive (Method) 10

Der dramatische Modus (The Dramatic Method) 10

Der auktoriale Modus (The Personally Conducted Novel) 11

Der analytische Modus (Recent Analytic Studies) 12

Die Ich-Erzählperspektiven (The Character Author) 12

Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Horne (1908) 13
Joseph Berg Esenwein ([1909] 1918) 14
Erzählperspektive (Point of View) 14
Die Er-Erzählperspektiven 15
Die Ich-Erzählperspektiven 16
Erzählform oder Erzählperspektive, das ist die Frage 17
Die Raumparameter des visuellen Blickpunktes des Erzählers und der Bestandteile des Inhalts 17
Überblick über die 6 bzw. 8 Erzähltexttypen nach Esenwein 18
Käte Friedemann (1910) 19
Blickpunkt 19
Das Medium der Erzählung bzw. Darstellung 19
Überblick über die Erzähltexttypen nach Friedemann 28
Die Distanz im Erfassen des psychischen Geschehens 29
Die narrative Illusion 31
Walter B. Pitkin (1912) 35
Point of View 35
Die ideologische Bedeutung der Perspektive 36
Die erzähltechnische Bedeutung der Perspektive 36
Perspektive (Angle of Narration) 36
Der objektive Perspektive (Pure Objective Angle) 37
Der Perspektive des Zeugen und Zuhörers in der Ich- und Er-Erzählung (Angle of Inactive Witness or Hearer) 37
Der Perspektive einer peripheren (Angle of Subordinate Character) oder zentralen Handlungsfigur (Angle of Dominant Character) 38
Perspektive contra Erzählform 38
Überblick über die 6 bzw. 8 Erzähltexttypen nach Pitkin 38
Carl H. Grabo (1913) 39
Erzählperspektive (Point of View) 39
Die Ich-Erzählperspektiven 39
Die Er-Erzählperspektiven 41
Überblick über die 4 bzw. 6 Erzähltexttypen nach Grabo 43
Ethan Allen Cross (1914) 44

Erzählperspektive 44
Die Ich-Erzählperspektive (The First Person) 44
Die neutrale und figurale Erzählperspektive (The Limited Third Person) 45
Die auktoriale Erzählperspektive (The Omniscient Third Person) 45
Tagebuch oder Brief (Diaries or Letters) 45
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Cross 46
Blanche Colton Williams (1917) 46
Erzählmodus, Standpunkt und Blickwinkel 46
Modusorientierte Erzählperspektiven (Method) 46
Personenorientierte Erzählperspektiven (Point of View) 47
Blickwinkelorientierte Erzählperspektiven (Angle of Vision) 48
Identische und nicht-identische Blickwinkel in verschiedenen Standpunkten 48
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Williams 49
Joseph Warren Beach (1918) 49
Erzählperspektive (Point of View) 50
Auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Author) 50
Figurale Erzählperspektive (Point of View) 51
Neutrale Erzählperspektive (Objective Manner) 53
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach J. W. Beach 54
Percy Lubbock (1921) 55
Modus 55
Das Bild (Picture, Panorama) 56
Das Drama (Drama, Scene) 57
Vom Bild zum Drama 58
Erzählperspektive (Point of View) 60
Dramatisierung 61
Die extrem auktoriale Erzählperspektive (Visionary Fiction) 63
Die auktoriale Erzählperspektive (Author's Point of View) 63
Die retrospektive Ich-Erzählperspektive (Spokesman's Point of View) 64
Die zweifache Erzählperspektive (Double Point of View) 65
Die dramatisierte Ich-Erzählperspektive 66
Die figurale Erzählperspektive (Character's Point of View) 67

Die paradoxe Erzählperspektive ... 68
Die neutrale Erzählperspektive (Reader's Point of Piew) ... 69
Perspektiv-Metaphern ... 70
Die Gipfel-Metapher ... 70
Die Fenster-Metapher ... 70
Die Spiegel-Metapher ... 71
Die Stereoskop-Metapher ... 71
Die Bühnen-Metapher ... 71
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Lubbock ... 72
Glenn Clark (1922) ... 73
Erzählperspektive (Viewpoint) ... 73
Die neutrale Erzählperspektive (The External Viewpoint) ... 74
Die Ich-Erzählperspektive (The Viewpoint of an Actor in the Story) ... 75
Die figurale Erzählperspektive (Over-the-Shoulder Viewpoint) ... 75
Die figural-neutrale Erzählperspektive (The Shadow Viewpoint) ... 75
Die variable Erzählperspektive (The Shifting Viewpoint) ... 76
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Clark ... 76
Elizabeth A. Drew (1926) ... 76
Ebene der Ideologie (Point of View) ... 76
Erzählperspektive (Method of Presenting) ... 77
Die auktoriale Erzählperspektive ... 77
Die figurale Erzählperspektive ... 77
Überblick über die 2 Erzähltexttypen nach Drew ... 78
Edward Morgan Forster (1927) ... 78
Erzählperspektive (Point of View) ... 78
Deemphatisierung der normativen Erzählperspektiventheorie ... 78
Valorisierung des Wechsels der Erzählperspektiven ... 79
Sympathielenkung und (ideologischer) Standpunkt des Erzählers ... 80
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Forster ... 80
Van Meter Ames (1928) ... 80
Modus (Form) ... 81
Dramatischer Modus (Scenic or Dramatic Form) ... 81

Narrativer Modus (Pictorial or Panoramic Form) 81
Dramatisierung des narrativen Modus 81
Erzählperspektive (Method) 82
Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Author) 82
Die Ich-Erzählperspektive (Personal Narrator) 82
Die figurale Erzählperspektive 82
Die neutrale Erzählperspektive 83
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Ames 84
Carl H. Grabo (1928) 84
Erzählperspektive (Point of View) 84
Die Ich-Erzählperspektiven 85
Die Er-Erzählperspektiven 86
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Grabo 88
Edwin Muir (1928) 89
Erzählperspektive (Point of View) 89
Mary Burchard Orvis (1928) 90
Perspektive (Angle of Narration) 90
Die neutrale Erzählperspektive (Impersonal or Objective Angle) 90
Die persönliche oder subjektive Perspektive 91
Die Perspektive des Augenzeugen oder des Zuhörers (Angle of the Eye-Witness) .. 91
Die Perspektive des peripheren Ich-Erzählers oder der peripheren Reflektorfigur (Angle of Subordinate Character) 92
Die Perspektive des zentralen Ich-Erzählers oder der zentralen Reflektorfigur (Angle of the Leading Character) 92
Die plurifigurale Perspektive (Shifting the Angle) 92
Erzählform und Perspektive 93
Überblick über die 10 Erzähltexttypen nach Orvis 93
Grant Martin Overton (1928) 94
Modus 94
Dramatischer Modus 94
Narrativer Modus 95
Kompositionsstrukturen des dramatischen und narrativen Modus 95
Erzählperspektive (Point of View) 96

Stewart Beach (1929) 96
Erzähltexttypen (Types of Narration) 96
Die Ich-Erzähltexttypen 97
Die Er-Erzähltexttypen 99
Die Röntgen-Methode (The X-Ray Method) 100
Er-Erzähltexttyp contra Ich-Erzähltexttyp 101
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Stewart Beach 101
John Gallishaw (1929) 102
Erzählform (Angle of Narration) 102
Perspektive (Point of View) 102
Erzählperspektive 102
Analytisch contra subjektiv 103
Die Ich-Erzählperspektiven 103
Die Er-Erzählperspektiven 104
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Gallishaw 105
Edith Mirrielees (1929) 105
Erzählperspektive (Point of View) 105
Die Er-Erzählperspektiven 106
Die Ich-Erzählperspektiven 109
Überblick über die 8 Erzähltexttypen nach Mirrielees 110
Douglas Bement (1931) 111
Fokus der Erzählung (Point of View) versus Erzählperspektive (Angle of Narration) 111
Erzählperspektive (Angle of Narration) 111
Erzählsicht 112
Die neutrale Erzählperspektive (Author-Observant and Character-Observant Angel of Narration) 112
Die Ich-Erzählperspektive (Author-Participant Angle of Narration) 113
Die auktoriale Erzählperspektive (Author-Omniscient Angle of Narration) 113
Überblick über die 5 bzw. 6 Erzähltexttypen nach Bement 114
Joseph Warren Beach (1932) 114
Erzählperspektive (Point of View) 115
Auktoriale Erzählperspektive (Outside Point of View of the Author) 115

Die figurale Erzählperspektive (Limited or Restricted Point of View of the Character) 116
Die neutrale Erzählperspektive (Point of View of the Observer) 121
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Beach 122
John T. Frederick (1932) 122
Erzählperspektive (Point of View, Angle of Narration) 122
Die Ich-Erzählperspektiven (First-Person-Narration) 123
Die figurale Erzählperspektive (Third-Person-Method) 123
Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Point of View) 123
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Frederick 123
Thomas H. Uzzell und Camelia Waite Uzzell ([1923] rev. 1934) 124
Perspektive (Viewpoint, Angle, Literary Perspective) 124
Die auktoriale Erzählperspektive (The Omniscient Viewpoint) 125
Die zentrale Perspektive (The Major Character Viewpoint) 125
Die periphere Perspektive (The Minor Character Viewpoint) 126
Der Bewusstseinsstrom 126
Wissenslimitierung 127
Erzählhaltung 127
Erzählsicht 128
Überblick über die Erzähltexttypen nach Uzzell und Uzzell 128
James Weber Linn und Houghton Wells Taylor (1935) 128
Erzählperspektive (Point of View) 129
Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscience) 129
Die Ich-Erzählperspektiven (Personal Narrative) 130
Die neutrale Erzählperspektive (Dramatic Method) 132
Der Bewusstseinsstrom (Stream-of-Consciousness Method) 133
Überblick über die 4 bzw. 8 Erzähltexttypen nach Linn und Taylor 134
Edith Ronald Mirrielees ([1939] rev. 1947) 135
Erzählperspektive (Point of Observation) 135
Die Ich-Erzählperspektiven 135
Die Er-Erzählperspektiven 137
Überblick über die 5 bzw. 10 Erzählperspektiven nach Mirrielees 138
René Wellek und Austin Warren (1942) 138

Erzählperspektive (Point of View, Focus of Narration) 139
Die Ich-Erzählperspektiven 139
Die Er-Erzählperspektiven 140
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Wellek und Warren 141
Cleanth Brooks und Robert Penn Warren (1943) 142
Erzählperspektive (Focus of Narration, Focus of Character) 142
Die zentrale Ich-Erzählperspektive (Main Character Tells His Own Story) 144
Die periphere Ich-Erzählperspektive (Minor Character Tells Main Character's Story) 144
Die neutrale Erzählperspektive (Observer-Author) 144
Die auktoriale Erzählperspektive (Analytic or Omniscient Author) 144
Die Zuverlässigkeit des Erzählers 145
Die perspektivischen Differenzen der Erzählformen 145
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Brooks und Warren 146
William Foster-Harris (1944) 146
Die figurale Erzählperspektive (Viewpoint) 146
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Foster-Harris 148
Phyllis Eleanor Bentley (1946) 148
Kritik an Lubbock 148
Alex Comfort (1948) 150
Perspektive (Angle of Narration) 150
Die figurale Perspektive 150
Die auktoriale Perspektive 151
Überblick über 4 Erzähltexttypen nach Comfort 151
Mary Burchard Orvis (1948) 151
Erzählperspektive (Angle of Narration) 152
Die auktoriale Erzählperspektive (Objective Omniscient Angle) 152
Die neutrale Erzählperspektive (Dramatic Objective Method) 152
Die figurale Perspektive (Character Angle) 153
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Orvis 154
Richard Summers (1948) 154
Erzählperspektive (Point of View) 155
Die auktoriale Erzählperspektive (Author-Omniscient Third Person) 155

Die Ich-Erzählperspektive (Author-Participant First Person) 155
Die neutrale Erzählperspektive (Autor-Observer Third Person) 156
Die figurale Erzählperspektive (Abstract or Multiple Third Person) 156
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Summers 156
Cleanth Brooks und Robert Penn Warren ([1949] 1950) 157
Erzählperspektive (Narrative Point of View) 157
Die Er-Erzählperspektiven 158
Die Ich-Erzählperspektiven 159
Überblick über die 4 Erzählperspektiven in *Unterstandig Fiction* (1943) und die 6 Erzählperspektiven in *Fundamentals of Good Writing* (1949) 160
Caroline Gordon und Allen Tate (1950) 161
Erzählperspektive (Point of View, Method, Technique) 162
Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Narrator) 162
Die neutrale Erzählperspektive (Effaced Narrator) 163
Die Ich-Erzählperspektive (First-Person Narrator) 164
Die figurale Erzählperspektive (Roving Narrator, Technique of the Central Intelligence) 164
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Gordon und Tate 165
Modus 165
Der narrative Modus (Long View) 165
Der dramatische Modus (Short View) 166
Vincent McHugh (1950) 166
Erzählperspektive (Viewpoint) 166
Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient) 167
Die Ich-Erzählperspektive 167
Die figurale Erzählperspektive 168
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach McHugh 170
Fred B. Millett (1950) 171
Erzählperspektive (Point of View) 171
Die Ich-Erzählperspektive (First Person) 172
Die figurale Erzählperspektive (Third Person: Limited) 172
Die auktoriale Erzählperspektive (Third Person: Unlimited: Omniscient) 173
Die neutrale Erzählperspektive (Third Person: Objective) 173

Problem der Konsistenz der Erzählperspektive....174
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Millett....175
Mark Schorer (1950)....175
Wahrnehmungsperspektive (Point of View)....175
Erzählperspektive (Point of View)....176
Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Point of View)....176
Die begrenzte auktoriale Erzählperspektive (Limited Point of View)....176
Die figurale Erzählperspektive (Point of View of the Character(s))....176
Die Ich-Erzählperspektive....176
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Schorer....177
Cleanth Brooks, John Thibaut Purser und Robert Penn Warren ([1936] rev. 1952)....177
Fokussierung (Focus)....177
Die monofigurale Fokussierung....177
Die plurifigurale Fokussierung....178
Die thematische Fokussierung....178
Handlungslogik und Atmosphäre des Erzähltextes....178
Überblick über die 3 Fokussierungstypen....178
Francis Connolly (1953)....179
Erzählperspektive (Point of View, Angle of Narration)....179
Die periphere Ich-Erzählperspektive (Observer-Participant)....179
Die beobachtende Ich-Erzählperspektive (Observer)....180
Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient)....180
Die figurale Erzählperspektive (Limited Knowledge)....180
Die Perspektive in der Beschreibung....181
Überblick über die 3 Erzähltexttypen nach Connolly....181
Joseph T. Shipley (1953)....182
Erzählperspektive (View-Point)....182
Die Ich-Erzählperspektiven....182
Die Er-Erzählperspektiven....182
Mischformen (Shifting the View Point)....184
Überblick über die 9 Erzähltexttypen nach Shipley....184
Norman Friedman ([1955] 1978)....184

Erzählperspektive (Point of View) 185
Die Konstituenten und Parameter der Erzählperspektive 185
Der narrative und dramatische Modus 186
Die Objektivierungslinie 187
Die auktoriale Erzählsituation (Editorial Omniscience) 188
Neutrale Allwissenheit (Neutral Omniscience) 188
„Ich“ als Zeuge („I“ as Witness) 189
„Ich“ als Protagonist („I“ as Protagonist) 189
Multipel-perspektivische (Multiple Selective Omniscience) und selektiv-perspektivische Allwissenheit (Selective Omniscience) 190
Der dramatische Modus (The Dramatic Mode) 191
Die Kamera (The Camera) 192
Erzählperspektive und Thema 193
Überblick über die 8 Erzähltexttypen nach Friedman 194
Cleanth Brooks und Robert Penn Warren ([1943] rev. 1959) 194
Erzählperspektive (Focus of Narration, Point of View) 194
Die Ich-Erzählperspektiven 196
Die Er-Erzählperspektiven 197
Die 4 Überblicke über die 4 Haupttypen der Erzählperspektive 198
Tabellarischer Überblick auf Seite 148 (Fließtext, Tabelle) 198
Tabellarischer Überblick auf Seite 660 (Anhang: Focus of Narration) 199
Überblick auf Seite 684 (Glossar: Focus of Narration (Point of View)). 199
Überblick auf Seite 687 (Glossar: Point of View) 199
Zusammenschau über die Kurzdefinitionen der 4 Haupttypen der Erzählperspektive in den 4 Überblicken 199
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Brooks und Warren 200
Thomas H. Uzzell ([1947] rev. 1959) 200
Perspektive (Viewpoint) 201
Die auktoriale Erzählperspektive in der Er-Form (The Omniscient Viewpoint, The Philosophical Angle) 203
Die zentral-figurale Perspektive in der Er- und Ich-Form (The Major Character Viewpoint, The Psychological Viewpoint) 203

Die peripher-figurale Perspektive in der Er- und Ich-Form (The Minor Character Viewpoint, The Suspense Viewpoint, The Specialist's Angle) 204
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Uzzell 204
Wayne Booth ([1961] 1967) 205
Erzählperspektive (Point-of-View, Angle) 205
Erzählform (Person) 206
Impliziter Autor (Implied Author) 206
Erzähler (Narrator) 207
Modus (Manner) 210
Distanz (Distance) 210
Innensicht (View) 214
Überblick über die Konstituenten der Erzählperspektive nach Booth 214
John Gardner und Lennis Dunlap (1962) 215
Erzählperspektive (Point of View) 215
Die Ich-Erzählperspektiven (First-Person Point of View) 216
Die Er-Erzählperspektiven (Third-Person Point of View) 216
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Gardner und Dunlap 217
F. A. Rockwell (1962) 217
Perspektive (Viewpoint, Point of View) 217
Die Nicht-Perspektive (No Viewpoint) 218
Die figurale Erzählperspektive 219
Die monofigurale Erzählperspektive (Single, Steady, Unchanged Viewpoint) 219
Die plurifigurale Erzählperspektive (Multiple or Changing Viewpoint) 219
Die omnifigurale Erzählperspektive (Omniscient Viewpoint) 219
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Rockwell 220
Bertil Romberg ([1962] 1978) 220
Erzählperspektive (Point of View) 220
Auktoriale und Ich-Erzählperspektive 220
Figurale und neutrale Erzählperspektive 222
Auktoriale Erzählperspektive 222
Figurale Erzählperspektive 223
Neutrale Erzählperspektive 223
Ich-Erzählperspektive 224

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Romberg 224
Robie Macauley und George Lanning (1964) 224
Perspektive bzw. Erzählperspektive (Point of View, Angle of Vision, Viewpoint, Perspective, Standpoint) 225
Die figurale Perspektive 226
Die retrospektive Ich-Erzählperspektive 229
Die auktoriale (bis neutrale) Erzählperspektive 229
Die Perspektiv-Metaphern 231
Die Zentrum-Metapher 231
Die Voyeur-Metapher 231
Die Hügel-Metapher 231
Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Macauley und Lanning 231
Richard M. Eastman (1965) 232
Erzählperspektive (Point of View, Angle of Narration) 232
Die Ich-Erzählperspektive 232
Die figurale Erzählperspektive (Third Person Limited) 233
Die neutrale Erzählperspektive (Third Person Dramatic) 233
Die auktoriale Erzählperspektive (Third Person Omniscient) 233
Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit des Erzählers und der Reflektorfigur 234
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Eastman 235
Wolfgang Lockemann ([1965] 1978) 235
2 Grundformen des Erzähltextes 235
2 Grundformen der Perspektive 237
Kombination der 2 Grundformen des Erzähltextes mit den 2 Grundformen der Perspektive 237
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Lockemann. 238
Robert Scholes und Robert Kellogg (1966) 238
Erzählperspektive (Point of View) 238
Ich-Erzählperspektive 239
Auktoriale Erzählperspektive 240
Relativierung der auktorialen Erzählperspektive 240
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Scholes und Kellogg 241
Tzvetan Todorov ([1966] 1978) 241

Perspektive (Aspekt) ... 242
Erzähler > Person (Perspektive „von hinten“) ... 242
Erzähler = Person (Perspektive „mit“) ... 243
Erzähler < Person (Perspektive „von außen“) ... 245
Problem der Differenzierung der 3 Aspekte ... 246
Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Todorov ... 246
Die ideologische Ebene der Erzählperspektive ... 246
Robert Weimann ([1966] 1978) ... 249
Erzählperspektive ... 249
Erzählerstandpunkt ... 250
Erzählwinkel (Point of View) ... 250
Sozialperspektive ... 250
Individualperspektive ... 250
Epochenstil ... 251
Personalstil ... 251
Überblick über die ideologische und ideologiekritische Perspektive des Erzähltextes nach Weimann ... 251
Theorie der Erzähler-Publikum-Beziehungen ... 252
Lubomír Doležel ([1967] 1978) ... 252
Erzählperspektive (Point of View) ... 252
Sprecher-Text und Nicht-Sprecher-Text ... 253
3 Basistypen des Erzähltextes ... 254
3 abgeleitete Typen des Erzähltextes ... 255
Beschreibung der Basistypen und abgeleiteten Typen des Erzähltextes ... 256
Das neue Modell der Erzähltexttypen nach Doležel ... 257
Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Doležel. ... 258
Leon Surmelian (1968) ... 258
Erzählperspektive ... 259
Die auktorialen Erzählperspektiven (Omniscience) ... 260
Die begrenzten Er-Erzählperspektiven (Limited Omniscience) ... 264
Die Ich-Erzählperspektiven ... 267
Kompositionsformen der Erzählperspektiven ... 273
Überblick über die 9 Erzähltexttypen nach Surmelian ... 273

Boris Andreevič Uspenskij ([1970] 1975) 274
Standpunkt (Point of View)....275
Der Außenstandpunkt....275
Der Innenstandpunkt....276
Die 4 Instanzen des Standpunktes....277
Die Standpunkte der Instanzen 277
Überblick über die 2 Haupttypen und 2 Untertypen des Standpunktes nach Uspenskij 278
Gerard Genette ([1972] 2010) 279
Perspektive (Point of View)....280
Perspektive versus Erzählform....280
Fokalisierungen 281
Erzählung mit Nullfokalisierung 282
Erzählung mit interner Fokalisierung 283
Erzählung mit externer Fokalisierung....283
Überblick über die 3 Fokalisierungstypen (und die 3 Untertypen der internen Fokalisierung) nach Genette. 284
Alternierung und Streuung der Fokalisierungstypen 284
Ambivalenz oder Reversibilität der Fokalisierungstypen 284
Extension und Intension der internen Fokalisierung 285
Instanzen der Fokalisierung und der Narration 285
Alterationen 286
C. Hugh Holman ([1936] rev. 1972)....287
Erzählperspektive (Point of View)....287
Ich-Erzählperspektive(n) (Character-Narrator) 288
Er-Erzählperspektiven....288
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Holman....289
Jean Z. Owen (1974)....289
Perspektive (Point of View, Viewpoint, Angle) 289
Perspektivengebundene Erzählperspektiven....289
Erzählformgebundene Erzählperspektiven 290
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Owen....291
Norman Friedman (1975) 292

Subjektivität und Objektivität 292
Die Erzählperspektive 294
Die Konstituenten und Parameter der Erzählperspektive 295
Die auktorialen Erzählperspektiven (Editorial and Neutral Omniscience) 296
Die Ich-Erzählperspektiven („I“ as Witness and „I“ as Protagonist) 297
Die figuralen (Erzähl-)Perspektiven (Multiple Selective Omniscience and Selective Omniscience) 298
Die neutrale (Erzähl-)Perspektive (The Dramatic Mode) 300
Wertfreie Klassifikation der Erzählperspektiven 300
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Friedman 301
Franz K. Stanzel ([1976] 1978) 302
Erzählsituationen 302
Grundformen des Erzählens (Modi) 303
Perspektiven 303
Seinsbereiche 304
Konstituierung der 3 typischen Erzählsituationen 304
Konstituenten-Dominanz 304
Typenkreis 305
Transformierbarkeit der Erzählsituationen 306
Verschiebung der Erzählsituationen 307
Typische Erzählsituationen (Idealtypus) versus typische Romanformen (Realtypus) 307
Überblick über die 3 typischen Erzählsituationen nach Stanzel 308
Die 3 nicht-typischen Erzählsituationen 308
Seymour Chatman (1978) 309
Perspektive (Point of View, Perspective, Stance) 309
Die Instanzen der Perspektive 310
Die Ebenen der Perspektive 310
Die perspektivischen Kompetenzen der Instanzen der Perspektive 310
Die Haltungen des Erzählers 311
Distanz zwischen Erzähler, Figur(en) und fiktivem Rezipienten 311
Erzählerstimme (Narratorhood) 313
Die Nicht-Erzählung (Nonnarration) 313

Die verborgene Erzählung (Covert Narration) 315
Die offene Erzählung (Overt Narration) 320
Erzähltexttypen 324
Überblick über die 8 Erzähltexttypen nach Chatman 325
Cleanth Brooks und Robert Penn Warren ([1959] rev. 1979) 326
Erzählperspektive (Focus of Narration, Point of View) 326
Die Ich-Erzählperspektiven 326
Die Er-Erzählperspektiven 327
Zusammenschau der Kurzdefinitionen der 4 Haupttypen der Erzählperspektive ..327
Unterschiede und Wiedersprüche zwischen den Beschreibungen der 4 Haupttypen der Erzählperspektive 328
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Brooks und Warren 328
Mieke Bal ([1980] 1985) 329
Fokalisierung versus Erzählperspektive (Focalization versus Point of View) 329
Fokalisierung (Focalization) 329
Die 2 Fokalisierungssubjekte 330
Die 2 Fokalisierungsobjekte 331
Die 2 Relationen von Fokalisierungssubjekt und Fokalisierungobjekt 332
Die 2 Fokalisierungstypen 332
Der Kommentar und die Interpretation in den 2 Fokalisierungstypen 333
Die Kompositionsformen der 2 Fokalisierungstypen 334
Die Fokalisierungsklammer 335
Spannung und Fokalisierung 336
Überblick über die Fokalisierungsstypen nach Bal (im Vergleich mit Genette) 337
Richard Taylor (1981) 337
Erzählperspektive (Point of View) 337
Die strukturelle und die stilistisch-textliche Ebene des Erzähltextes 338
Die direkte (Direct/Objective) und die indirekte (Indirect/Subjective) Erzählmethode 338
Die Instanzen der Erzählperspektive 339
Die Er-Erzählperspektive (Direct Narration: Omniscient View) 339
Die Ich-Erzählperspektive (Indirect Narration: Personalised Views) 340
Die Inkonsistenz der Erzählperspektive 340

Die Identifizierungstendenz von Autor und Erzähler 341
Der Identifikationseffekt des Rezipienten mit dem Ich-Erzähler 342
Die Funktion des realen Lesers (Rezipienten) 342
Die Illusionsbildung in der Er- und Ich-Erzählperspektive 343
Die thematische Funktion der Erzählperspektive 344
Die Figurenkonzeption in der Er- und Ich-Erzählperspektive 344
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Taylor 344
Gerald Prince (1982) 345
Perspektive (Point of View) 345
Die auktoriale Perspektive (Unrestricted/Unsituated Point of View) 345
Die figurale Perspektive (Internal Point of View) 347
Die neutrale Perspektive (Objective Point of View) 347
Weitere Aspekte des Problems der Perspektive 347
Überblick über die 5 Perspektiven nach Prince 348
Garry Disher (1983) 348
Erzählperspektive 348
Die Er-Erzählperspektiven 349
Die Ich-Erzählperspektiven 350
Die Du-Erzählperspektive 351
Überblick über die 8 Erzähltexttypen bei Disher 352
Gerard Genette ([1983] 2010) 352
Perspektive 352
Modus versus Stimme 352
Fokale Figur versus Erzähler 353
Perspektive versus Erzählperspektive 353
Umformulierung 354
Transfokalisierung versus Transvokalisierung 354
Paralipse 355
Etischer Erzählanfang 355
Fokalisierungen 355
Instanz der Fokalisierung 355
Nullfokalisierung 355

Interne Fokalisierung 356
Externe Fokalisierung 356
Äquivalenz der Fokalisierungstypen 357
Fokuswechsel versus Fokalisierungsschachtelung 357
Präfokalisierung 357
Erzähltexttypen 357
4 Erzähltexttypen 357
5 Erzähltexttypen 358
6 Erzähltexttypen 358
Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Genette 360
William C. Knott (1983) 360
Erzählperspektive 360
Die zentrale Ich-Erzählperspektive (First Person) 361
Die Rahmenerzählung in peripherer Ich-Erzählperspektive (Frame Within a Frame) 362
Die neutrale Erzählperspektive (Objective Point of View) 363
Die monofigurale Erzählperspektive (Assigned Point of View) 364
Die plurifigurale Erzählperspektive (Multiple Viewpoint) 364
Die multifigurale Erzählperspektive (Omniscient Point of View) 365
Die auktoriale Erzählperspektive (Authorial Intrusion) 366
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Knott 366
Shlomith Rimmon-Kenan (1983) 366
Fokalisierung 367
Die Konstituenten der Fokalisierung 367
Die externe Fokalisierung (External Focalization) 368
Die interne Fokalisierung (Internal Focalization) 369
Die Sichtweisen in der (externen und internen) Fokalisierung 369
Die Kompositionsformen der 2 Fokalisierungstypen, der externen und internen Fokalisierung und der 2 Sichtweisen 370
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Rimmon-Kenan 371
Roger Fowler (1986) 372
Erzählperspektive (Point of View) 372
Die interne Ich- und Er-Erzählperspektive (Internal Perspectives) 373

Die externen Er-Erzählperspektiven (External Perspectives) 375
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Fowler 377
Rust L. Hills ([1977] rev. 1987) 378
Erzählperspektive (Point of View, Angle of Narration) 378
Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient) 379
Die Ich-Erzählperspektive (The First Person) 380
Die neutrale Erzählperspektive (Scenic) 380
Die figurale Erzählperspektive (Central Intelligence) 380
Die Multi-Typen-Klassifizierung 381
Die Multi-Etiketten-Klassifizierung 381
Die Distanzierung des Erzählers 381
Die Hills-Regel 382
Erzählperspektive und Fokus der Erzählung 383
Der Monolog 383
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Hills 384
Janet Burroway ([1987] 1988) 384
Erzählperspektive (Point of View, Viewpoint) 385
Die Er-Erzählperspektiven 386
Die Du-Erzählperspektiven 387
Die Ich-Erzählperspektiven 388
Die Adressaten des Erzähltextes 389
Erzählperspektive und Textformen 391
Überblick über die Konstituenten und Parameter der Erzählperspektive nach Burroway 391
Orson Scott Card (1988) 392
Darstellungsarten des Figurenbewusstseins 392
Die auktoriale Erzählung des Figurenbewusstseins (Omniscient) 392
Die Erzählung des Bewusstseins des retrospektiven Ich-Erzählers 393
Die nicht-immersive Erzählung des Figurenbewusstseins (Light Penetration) 394
Die immersive Darstellung des Figurenbewusstseins (Deep Penetration) 395
Simultane Darstellung versus retrospektive Erzählung des Figurenbewusstseins 396
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Card 397
David Madden (1988) 397

Erzählperspektive 397
Das Problem der Definition der Erzählperspektive....397
Das Problem der Funktion der Erzählperspektive 397
Das Problem der Differenz von Er-Erzählperspektive und Ich-Erzählperspektive ..398
Das Problem der Differenz von Erzählperspektive und Perspektive 399
Das Problem der Erzählstimme 399
Das Problem der Erzählperspektive 400
Das Problem der Allwissenheit des auktorialen Erzählers 400
Das Problem des allwissenden Ich-Erzählers....401
Das Problem der figuralen Erzählperspektive....402
Das Problem der Reflektorfigur....402
Das Problem der Historisierung der Erzählperspektive 403
Das Problem der Differenz von innerem Monolog und Bewusstseinsstrom 403
Das Problem der Differenz von Figurenmonolog und monologischer Ich-Erzählung 404
Das Problem des Ursache-Wirkungs-Prinzips in der Erzählperspektive 404
Das Problem der Kompositionsformen der Erzählperspektiven 405
Das Problem der Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit des Erzählers und der Reflektorfigur 405
Das Problem der Konsistenz der Erzählperspektive 406
Oakley Hall (1989) 406
Perspektive (Point of View)....407
Erzählperspektive (Point of View)....407
Die Ich-Erzählperspektive 407
Die figurale Erzählperspektive (Third-Person Point of View) 408
Die auktoriale Erzählperspektive (Floating Point of View) 409
Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Hall 409
Kate Grenville (1990)....410
Erzählperspektive (Point of View)....410
Die Ich-Erzählperspektive 411
Die Er-Erzählperspektiven 412
Die Du-Erzählperspektive....414
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Grenville 414

Seymour Chatman (1993) 414
Erzählerstimme 414
Die persönliche Erzählung (in der Ich- und Er-Erzählform) 415
Die unpersönliche Erzählung (in der Er-Erzählform) 416
Die verborgene Erzählung (in der Er-Erzählform) 417
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Chatman 417
Perspektive (Point of View) 417
Die 3 Instanzen der Perspektive 418
Informationsregulierung 418
Figurenfilter (Character's Filter) 418
Erzählertendenz (Narrator's Slant) 421
Unzuverlässiger Erzähler 422
Überblick über die 4 Perspektiventypen nach Chatman 423
Jürgen H. Petersen (1993) 423
Erzählverhalten versus Erzählperspektive (bzw. Erzählsituation) 423
Das auktoriale Erzählverhalten 424
Das personale Erzählverhalten 425
Das neutrale Erzählverhalten 426
Das Problem des inneren Monologs und des Dialogs 427
Erzählformen 428
Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit des Erzählers 429
Ebenen der Perspektive 430
Übersicht über die 9 Erzähltexttypen nach Petersen 430
James N. Frey (1994) 430
Autor versus Erzähler 430
Perspektive versus Erzählform (Viewpoint) 431
Richard Cohen (1995) 432
Erzählperspektive (Point of View, Viewpoint) 432
Die Er-Erzählperspektiven. 432
Die Ich-Erzählperspektiven 433
Die Du-Erzählperspektiven 434
Überbewertung der Erzählperspektive 434

Funktion und Richtigkeit/Falschheit der Erzählperspektive 435
Erzählperspektive als Mode....435
Distanz (Distance, Angle, Viewpoint) 435
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Cohen....437
Gerald Prince ([1995] 2001)....437
Fokalisierung (Point of View) 437
Die Fokalisierungsobjekte 438
Die Fokalisierungsinstanzen....438
Weitere Parameter der Fokalisierung....438
Die telepathische Fokalisierung....439
Der Identifikationseffekt der internen Fokalisierung 439
Die Zuverlässigkeit der Reflektorfigur 439
Die Dominanz der Fokalisierung 439
Nicht-Fokalisierung....440
Problem der externen Fokalisierung und der Kamera-Metapher....441
Überblick über die Fokalisierung und Nicht-Fokalisierung bei Prince 441
James Phelan ([1995] 2001)....441
Fokalisierung....442
Duale Fokalisierung....443
Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Phelan 443
Manfred Jahn (1999) 443
Das Modell der Fokalisierung (Model of Vision) 444
Die 6 Komponenten der Fokalisierung....444
Die 2 Fokalisierungssubjekte 445
Die 3 Indikatoren der Fokalisierung (bzw. die 3 Fokalisierungsobjekte)....446
Das Fokalisierungsfenster....446
Die 4-gradige Skalierung der Fokalisierung....447
Fokalisierungswechsel und Überlappung der Fokalisierung 449
Jaap Lintvelt (2000)....450
Perspektive (Centre d'Orientation) 450
Die auktoriale Perspektive (Auctoriel)....451
Die figurale Perspektive (Actoriel) 451

Erzähltexttypen (Types Narratifs) 451
Überblick über die 4 Erzähltexttypen und ihre 4 Varianten nach Lintvelt 452
Suzanne Keen (2003) 453
Perspektive (Perspective, Focalization) versus Point of View 453
Die 2 Typen und die 2 Subjekte der Perspektive 454
Die Subtypen der internen Perspektive 454
Erzählsituation 455
Ich-Erzählung 455
Er-Erzählung 457
Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit des Erzählers 458
Der offene Erzähler 458
Der verborgene Erzähler 459
Unzuverlässigkeit des Erzählers und Fallibilität des Reflektors 459
Zuverlässige und unzuverlässige Erzähler 460
Ursachen der Unzuverlässigkeit 460
Wirkungsästhetik der Unzuverlässigkeit 460
Dynamik der Unzuverlässigkeit 460
Interpretation der Unzuverlässigkeit 460
Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Keen 461
Monika Fludernik (2006) 461
Perspektive (Sicht, Sichtweise, Fokalisierung) 461
Die 2 Orte der Sicht 461
Die 2 Noten der Sicht 462
Die 3 Typen der Perspektive 463
Die 4 Instanzen der Perspektive (bzw. der Fokalisierung) 463
Die Bewusstseinsdarstellung von anderen 464
Die 2 Ebenen der Figurenperspektive 464
Überblick über die 4 Sichtweisen (Fokalisierungsarten) nach Fludernik 464
H. Porter Abbott ([2002] rev. 2008) 465
Erzähler (Narrator) 465
Realer Autor, impliziter Autor, Erzähler 465
Erzählperspektive (Point of View) 466

Stimme 466
Fokalisierung 467
Distanz 469
Überblick über die Erzähltexttypen nach Abbott 472
Alicia Rasley (2008) 472
Erzählperspektive und Perspektive (Viewpoint, Point of View) 472
Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Rasley 473
Nigel Watts und Stephen May (2012) 474
Erzählperspektive (Viewpoint) 474
Die Ich-Erzählperspektive (First-Person Viewpoint) 475
Die monofigurale Erzählperspektive (The Single Viewpoint) 475
Die plurifigurale Erzählperspektive (The Multiple Viewpoint) 475
Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Viewpoint, God's Eye View) 475
Die externe Fokalisierung 476
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Watts und May 476
Colin Bulman (2014) 476
Erzählperspektive (Narrative Method/Mode, Mode of Narration, Point of View, Viewpoint) 476
Die Ich-Erzählperspektive 477
Die Du-Erzählperspektive 478
Die Er-Erzählperspektive 478
Die Erzählhaltung 479
Bewusstseinsstrom und innerer Monolog (Deep Third Person) 480
Überblick über die Erzähltexttypen nach Bulman 480
Wolf Schmid ([2003] rev. 2014) 481
Perspektive (Standpunkt) 481
Die 2 Typen und die 2 Instanzen der Perspektive 482
Die kompakte Perspektive 483
Die distributive Perspektive 484
Die Neutralisierung der Perspektive 485
Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Schmid 486
Jiří Hrabal (2018) 488
Standpunkt (Point of View) 488

Fokalisierung (Focalization) 489
Perspektive (Perspective)....490
Überblick über die Differenz von Standpunkt (Point of View), Fokalisierung und Perspektive nach Hrabal....491
Manfred Jahn (2026) 491
Erzählsituation (Narrative Situation) 492
Die Ich-Erzählung (First-Person/Homodiegetic Narration)....492
Die auktoriale Erzählung (Authorial Narration) 494
Die reflektorale Er- und Ich-Erzählung (Figural and Reflector-Mode Narration)....495
Die 4 peripheren Erzählungen (Other Types, Peripheral Categories)....496
Die Grenzfälle, Übergangsformen und Mischformen (Borderline Cases, Transitional and Mixed-Mode Passages)....497
Überblick über die 8 Erzähltexttypen nach Jahn....499
Nachwort....501
Literaturverzeichnis 504
Verwendete Literatur zum Problem der Erzählperspektive....504
Weitere Literatur zum Problem der Erzählperspektive 510

Vorwort

Zum Inhalt

Die vorliegende Arbeit ist eine (unvollständige) *chronologisch-monographische* Darlegung der Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive, beginnend mit der Point of View-Theorie von Whitcomb (1905) bis zum Modell der Erzählsituationen von Jahn (2026). Das Ziel dieser Arbeit ist vor allem ein rein deskriptives und nicht ein kritisches. Bei der Darlegung jener Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive, die mir etwas schwierig und teilweise unpräzise erschienen, habe ich eine Interpretation der ungenauen Aspekte versucht.

Die vorliegende chronologische Monographie beschränkt sich auf die Typologie und Klassifikation der Erzählperspektiven im engen Sinn; eine Darstellung der verschiedenen Modelle zu den Ebenen, Facetten, Parametern der Erzählperspektive verlangt eine eigene Monographie: z. B. Whitcomb (1905), Bentley (1946), Mendilow (1952), Uzzell ([1947] 1959), Uspenskij ([1970] 1975), Fowler (1977 und 1986), Chatman (1978 und 1993), Lintvelt (1981 und 2000), Rimmon-Kenan (1983), Bal (1985), Simpson (1993), Bickham (1996), Jahn (1999 und 2026), Abbott ([2002] 2008), Schmid ([2005] 2014), Watts und May (2012).

Die vorliegende Arbeit ist nicht vollständig, 1) weil mir einige Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive gar nicht bekannt sind, 2) weil mir einige Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive, von denen ich weiß, dass es sie gibt, textlich nicht zugänglich waren (z. B. „Borrow Unavailable“ im Internet Archive) und 3) weil der Aufwand für die Fortführung dieser Arbeit irgendwann zu groß geworden ist.

Diese Arbeit ist keine *historisch-monographische* Darlegung der Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive, denn eine solche müsste die vielen sich gegenseitig (teilweise bis vollständig) beeinflussenden Traditionslinien und auch die sich zu diesen Traditionslinien distanzierenden Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive, die selbst wieder sich gegenseitig (teilweise bis vollständig) beeinflussende Traditionslinien bilden, systematisch darstellen, was einen anderen (komplex-parallelen) Aufbau der Darstellung erfordert würde als der hier angewandte (einfach-lineare) Aufbau.

Die vorliegende Arbeit kann aber als ein erster (unvollständiger) Schritt für die Ausarbeitung einer historisch-monographischen Darlegung der Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive betrachtet werden. Ein zweiter Schritt wäre eine Vervollständigung dieser Arbeit und der nächste Schritt wäre ein erster Übergang zur historisch-monographischen Darstellung der Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive. Vielleicht findet sich ein (oder einige) Erzähltheoretiker, der oder die diese Arbeiten in Angriff nehmen will bzw. wollen. Diese Erzähltheoretiker können die vorliegende Arbeit für sich frei verwenden, indem sie sie einfach fortführen oder neu ausgestalten.

Zur Benennung Erzähltheoretiker

In Anerkennung für ihre Arbeit spreche ich alle Autoren, deren Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive ich hier vorstelle, mit der Benennung Erzähltheoretiker an, unabhängig davon, ob es sich um Ratgeber (zur Produktion von Kurzgeschichten und Romanen), um literaturwissenschaftlich orientierte Didaktiker oder um Erzähltheoretiker im engen Sinn handelt.

Auch wenn einige Autoren ihre Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive in einer mehr oder weniger vereinfachenden Form von Erzähltheoretikern im engen Sinn dargestellt haben, so liegt ihr großes Verdienst doch darin, dass sie die Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive bekannt gemacht haben und zur Diskussion über das Problem der Erzählperspektive beigetragen haben.

Die Menge der sich häufig mehr oder weniger entsprechenden Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive bildet die breite Grundlage dafür, dass junge Erzähltheoretiker überhaupt mit einigen oder mehreren Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive bekannt werden und in kritischer, von vorn beginnender Auseinandersetzung neue Konzepte, Kategorie und Parameter zur Analyse des Problems entwickeln können.

Zur Terminologie der Parameter

Als Übersetzung von Point of View und ähnlicher Termini (z. B. Viewpoint, Angle of Narration, Focus of Narration) verwende ich den Terminus „Erzählperspektive“, wenn es sich um die Darstellung von erzählformgebundenen Typologien und Klassifikationen des Point of View handelt, also von Typologien und Klassifikationen, die den Point of View als unverbrüchliche Verbindung von Erzählform und Perspektive verstehen.

Bei der Darstellung von perspektivengebundenen Typologien und Klassifikationen des Point of View, also von Typologien und Klassifikationen, die unter Point of View oder alternativen Termini nur die Perspektive verstehen, übersetze ich diese Termini mit „Perspektive“.

Die in der Regel „omniscient“ genannte Perspektive in der Er-Erzählung übersetze ich nicht mit „allwissend“, sondern (noch) mit „auktorial“, weil er im deutschen Sprachraum gegenwärtig am geläufigsten ist; ein aktuellerer Parameter wäre „narratorial“, der sich wohl bald allgemein durchsetzen wird. Die in der Regel „limited omniscient“ genannte Perspektive in der Er-Erzählung übersetze ich nicht mit „personal“, sondern mit „figural“. Die in der Regel „objective“ genannte Perspektive in der Er-Erzählung übersetze ich mit „neutral“. Die in der Regel „personal“ (oder „subjective“) genannte Note des Er-Erzählers übersetze ich mit „persönlich“. Die in der Regel „major character“ genannte Perspektive eines erzählten Ich als Hauptfigur übersetze ich mit „zentral“ und die in der Regel „minor character“ genannte Perspektive eines erzählten Ich als Nebenfigur übersetze ich mit „peripher“.

Englische Termini	Deutsche Übersetzungen
Erzählformgebundener Point of View	Erzählperspektive
Perspektivengebundener Point of View	Perspektive
Omniscient	Auktorial
Limited omniscient	Figural
Objective	Neutral
Personal (Subjective)	Persönlich
Major Character	Zentral
Minor Character	Peripher

Zu den Überblicken über die Erzähltexttypen

In den Überblicken über die Erzähltexttypen der meisten Erzähltheoretiker bezeichne ich die Erzählperspektiven (Point of View im weiten Sinn) bzw. die „Erzählsituationen“ (als tendenziell synonymes Konzept für die Erzählperspektiven) mit dem (meiner Meinung nach) etwas neutraleren Terminus Erzähltexttypen, weil die meisten Erzähltheoretiker unter Erzählperspektive bereits eine unverbrüchliche Verbindung zwischen 2 kategorialen Konstituenten des Erzähltexttyps verstehen: Erzählform und Perspektive. (Die gelbe Markierung stammt von mir.)

> Although primarily associated with the work of Austrian narratologist Franz Stanzel, all theories of narrative situations are closely related to earlier 'point of view' models such as the ones proposed by Percy Lubbock, Norman Friedman, and Boris Uspenskii [...] it is generally accepted that narrative situations provide a synthesis that is absent in purely feature-oriented approaches. Indeed, following Cohn's (1981) thoughtful review-article, in which she stressed the heuristic gain of Stanzel's synthesis, Genette himself (1988 [1983]) produced a combinatorial table correlating features of 'person' and *focalization [...] Inspired by the point of view-oriented work of Boris Uspenskii, Roger Fowler's (1996 [1986]) model is also predicated on features like accessibility of characters' minds and first- vs. third-person pronominal references. [...] see Simpson [1993] for a spirited attempt to build on Fowler's categories. Perhaps the most explicit and detailed structuralist account of narrative situations and their 'distinctive traits' has been submitted by Lintvelt (1981). Freely mixing Genettean and Stanzelian terms [...] (Jahn, M. Narrative Situations. In D. Herman et al. (2005, S. 364/5))

In den Überblicken über die Erzähltexttypen einiger Erzähltheoretiker, die nur eine Typologie und Klassifikation der Perspektiven (Point of View im engen Sinn) entwickeln, füge ich die Erzählform hinzu, wodurch sich aus der Verbindung von Perspektive und Erzählform die Erzähltexttypen ergeben.

Die meisten Erzähltheoretiker beschränken die Erzählperspektive (Point of View im weiten Sinn) bzw. den Erzähltexttyp auf die 2 oben angeführten Konstituenten Erzählform und Perspektive, einige Erzähltheoretiker weiten die kategorialen Konstituenten um weitere Konstituenten aus (z. B. „Note“ des intrusiven Er-Erzählers); die weiteren Konstituenten besitzen meistens 2 Parameter (z. B. „persönliche“ und „unpersönliche“ Note des intrusiven Er-Erzählers), aber sie können auch mehr als 2 Parameter besitzen. Die weiteren Konstituenten und Parameter werden so weit wie möglich in die Überblicke über die Erzähltexttypen aufgenommen. Die parametralen Bezeichnungen der Perspektiven werden in den Überblicken über die Erzähltexttypen zuerst in der oben erklärten deutschen Terminologie ohne Klammern angegeben (z. B. Auktorial) und nachfolgend werden die „originalen“ Bezeichnungen der Parameter der Perspektive in Klammern angeführt: z. B. (Omniscient).

Zur Zitierweise

Bei der Zitierweise habe ich im Ansatz die Richtlinien nach APA 7 befolgt. Aber die Angabe mehrerer Quellen im Fließtext habe ich nicht alphabetisch, sondern chronologisch geordnet, da es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine chronologische Monographie handelt, und mehrere Quellen im Fließtext habe ich nicht durch Semikolons, sondern durch Beistriche getrennt, weil ich die thematische Zusammengehörigkeit der Quellen unterstreichen möchte. Bei der Angabe von Quellen in Klammern habe ich den Beistrich zwischen Autor und Erscheinungsjahr und die Abkürzung S. (für Seite/n) ich fortgelassen, weil sie mir überflüssig erscheinen und etwas schwerfällig wirken.

Zum Internet-Archive

Ohne das Internet-Archive wäre diese Monographie nicht möglich gewesen. Deshalb ein Dank an alle Personen, die das Internet-Archive erfunden und erstellt haben und es betreiben und betreuen. Da sich das Internet-Archive z. T. durch private Spenden finanziert, möchte ich an dieser Stelle alle Personen, die die vorliegende Monographie verwenden, bitten, das Internet Archive durch eine monatliche Spende zu unterstützen.

How do I donate to the Internet Archive?

https://help.archive.org/help/how-do-i-donate-to-the-internet-archive/

Selden Lincoln Whitcomb (1905)

Whitcomb veröffentlicht 1905 ein „zergliederndes“ Handbuch über die Erzähltechnik mit dem Titel *The Study of a Novel*. Die Intention des Handbuches ist eine primär didaktische. Im 3. Abschnitt des Handbuches zum „Plot“ eines Erzähltextes erläutert Whitcomb in den „Paragraphen“ 55 bis 58 auf den Seiten 66 bis 71 kurz vier Ebenen bzw. Schichten der Erzählperspektive: „55. The Narrator. – His Point of View“ (Die Erzählperspektiven des Erzählers), „56. Temporal Point of View“ (Die Zeitperspektiven des Erzählers), „57. Spatial Point of View“ (Die Raumperspektiven des Erzählers) und „58. Character Point of View“ (Die ideologischen Perspektiven des Erzählers).

> It is frequently said that the novel is written to be read and enjoyed, not to be dissected. It might be replied that "dissection" is, in some cases, to some minds, a source of great enjoyment; that there is no necessary antagonism between agreeable reading and analytical study [...] [SN vii)

Erzählperspektive (The Narrators Point of View)

Whitcomb definiert die Erzählperspektive als generelles Verhältnis des Erzählers zur gesamten Erzählhandlung.

> The narrator takes some general point of view for the entire action [...] (SN 66)

Whitcomb behauptet, dass es in jedem Erzähltext einen Erzähler gibt. Whitcomb verwendet zwar den Begriff Erzähler, meint aber damit den Autor.

> It is clear that there can be no narration without a central narrator who is the real plot-maker. [...] The primary narrator is always the author, *in propria persona*, as a writer [...] (SN 66)

Whitcomb deutet an, dass es verschiedene Erzählertypen bzw. Erzählperspektiven gibt.

> In the novel [the author/narrator] may be very much in evidence or remain behind the scenes, [...] he may assume to be merely editor or listener, or in other ways introduce secondary (dramatic) narrators between himself and the reader. [...] fiction of the I-form [...] (SN 66)

> [...] autobiographical fiction [...] (PV 67)

Neben einer ersten definitorischen Typologie der Erzähler unternimmt Whitcomb eine erste parametrale Klassifikation der auktorialen Erzählperspektive und der figuralen Erzählperspektive.

> [The narrator] may hold himself aloof from his characters and action, observing them as a mere spectator or student of life, with miraculous power to move at will through time, space, and the thoughts and feelings of men; or partially identify himself with his own creation, - as an imminent divinity, - or alternate between the two positions. (SN 67)

Zeitperspektive (Temporal Point of View)

Whitcomb ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der eine retrospektive und eine (in der Brief- und Tagebuchform) eingeschobene Zeit- bzw. Erzählperspektive unterscheidet und damit im Ansatz eine auktoriale Perspektive des erzählenden Ich und eine figurale Perspektive des erzählten Ich differenziert. Die retrospektive Erzählperspektive besteht nach Whitcomb darin, dass der Erzähler eine Handlung erzählt, die insgesamt bereits vor dem Beginn des fiktiven Erzählvorganges abgeschlossen ist.

> Ordinarily, when we notice the necessary inferences, we see that the narration could not have been begun until the action was complete. (SN 67)

Die eingeschobene Erzählperspektive besteht nach Whitcomb darin, dass der Erzähler fortschreitend einzelne Abschnitte einer Handlung erzählt, die jedenfalls vor dem jeweiligen Beginn des fiktiven Erzählvorganges abgeschlossen sind. Typische Beispiele der eingeschobenen Erzählperspektive sind der Tagebuch-Roman, der Briefroman, (der E-Mail-Roman, der SMS-Roman, u. a.)

> The journal form, and sometimes the epistolary [...] are technically distinguished as narratives immediately following or accompanying the action. (SN 67/8)

Räumliche und ideologische Ebene der Erzählperspektive (Spatial and Character Point of View)

Ich gehe nicht weiter auf die räumliche und ideologische Ebene der Erzählperspektive bei Whitcomb ein, da sich die vorliegende Monographie auf die Typologie und Klassifikation der Erzählperspektiven im engen Sinn beschränkt, während die Darstellung der verschiedenen Modelle zu den Ebenen der Erzählperspektive (z. B. perzeptiv, ideologisch, räumlich, zeitlich, sprachlich) eine eigene Monographie verlangen.

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Whitcomb

Whitcomb kann (vielleicht) als der erste Erzähltheoretiker angesehen werden, der eine Klassifikation von 5 Erzählperspektiven erstellt, die (mit unterschiedlichen Bezeichnungen) bis heute eine häufige populärwissenschaftliche Klassifikation auf deutsch- und englischsprachigen Internet-Seiten bildet (ausgenommen die Klassifikationen, die die Du-Erzählform berücksichtigen), wobei einige populärwissenschaftliche Klassifikationen die Ich-Erzählperspektive nicht weiter differenzieren oder in eine zentrale und eine periphere Ich-Erzählperspektive unterteilen.

Erzähltexttypen nach Whitcomb (1905)	
Erzählform	Perspektive
Er	Auktorial (narrator is very much in evidence)
	Figural (narrator partially identifies himself with his own creation)
	Neutral (narrator remains behind the scenes)
Ich	Ansatzweise auktoriales erzählendes Ich
	Ansatzweise figurales erzähltes Ich (Journal Form, Epistolary)

Evelyn May Albright (1907)

Albright veröffentlicht im Jahr 1907 einen praxisorientierten Ratgeber für Autoren von Kurzgeschichten mit dem Titel *The Short-Story – Its Principles and Structure*. Sie weist im 2. Paragraphen „Point of View“ des Kapitels „Mechanism“ auf den Seiten 66 bis 70 vor allem auf häufige Fehler („violation of point of view“, SSPS 68 und „inconsistencies of narrative“, SSPS 69) in der Wahl einer Erzählperspektive hin und interessiert sich weniger für eine Definition und Klassifikation der Erzählperspektiven.

Erzählperspektive (Point of View)

Bei der kurzen Behandlung der Erzählperspektiven verwendet Albright die Kategorie Form und die Kategorie Point of View in annähernd synonymer Bedeutung; in anderen Kapiteln ihres Buches verwendet sie den Begriff Form in weiter Bedeutung.

> Since the time of Fielding, the third person narrative has been the predominant form of fiction. (SSPS 69)

Die Ich-Erzählperspektive und die Er-Erzählperspektive

Albright unterscheidet im Wesentlichen die Ich-Erzählperspektive (vgl. SSPS 66-69) und die Er-Erzählperspektive, wobei die Er-Erzählperspektive und die auktoriale Erzählperspektive für Albright so gut wie identisch sind (vgl. SSPS 69-70).

> [...] the first person narrative [...] (SSPS 66)

> [...] the third person narrative [...] (SSPS 69)

Die auktoriale Erzählperspektive

Die auktoriale Erzählperspektive ist nach Albright gekennzeichnet durch die Omnipräsenz und die unbegrenzte Innensicht des Autors bzw. des Erzählers in die Innenwelt der Figur(en).

> The author may [...] be omniscient and omnipresent, reading for us the inmost motives of his creatures. (SSPS 70)

Bei der auktorialen Erzählperspektive unterscheidet Albright 2 Typen: 1) den persönlichen Typ und 2) den unpersönlichen Typ.

> The author [...] as impersonal narrator [...] (SSPS 70)

Die auktorial-persönliche Erzählperspektive ist gekennzeichnet durch den Erzählerkommentar bzw. die Erzählereinmischung.

> For the brevity of the short-story will permit little comment [...] (SSPS 69)

Überblick über die 3 Erzähltexttypen nach Albright

Albright ist (vielleicht) die erste Erzähltheoretikerin, die eine Typologie und Klassifikation der Erzählperspektiven im engen Sinn, das heißt ohne Berücksichtigung verschiedener perspektivischer Ebenen – mit Ausnahme der ideologischen Ebene – unternimmt. Außerdem ist Albright (vielleicht) die erste Erzähltheoretikerin, die die Erzählperspektiven primärtypologisch anhand der Ich-Erzählform und Er-Erzählform unterscheidet bzw. Erzählform und Erzählperspektive gleichsetzt.

Erzähltexttypen nach Albright (1907)		
Erzählform	Perspektive	
Ich	Ich	
Er	Auktorial (Omniscient)	Unpersönlich (Impersonal)
		Persönlich (Personal)

Clayton Meeker Hamilton (1908)

Hamilton veröffentlicht 1908 ein Buch mit dem Titel *Materials and Methods of Fict*ion (dieses Buch erfährt 1918 einen Nachdruck unter dem Titel *A Manual of the Art of Fiction*). Hamilton beschäftigt sich im 7. Kapitel seines Buches mit dem „The Point of View in Narrative" auf den Seiten 117 bis 135. Der Titel des Nachdrucks weist (stärker als der neutrale Titel der Erstausgabe) auf den literaturkritischen und didaktischen Ansatz des Buches von Hamilton hin. Hamilton fokussiert dementsprechend die Vorteile und die Nachteile der Erzählperspektiven, aber z. T. auch deren analytische Merkmale. Einige Ansätze von Hamiltons Modell der Erzählperspektiven sind für spätere Modellbildungen von (großer) Bedeutung. Ich zitiere aus der Erstausgabe des Jahres 1908.

> [The points of view] [...] must be examined, for the purpose of determining the special advantages and disadvantages of each. (MMF 118)

Erzählperspektive (Point of View)

Hamilton definiert die Erzählperspektive als die „Gesamtsicht" auf eine Erzählhandlung; für Hamilton besteht die Erzählperspektive nicht so sehr in einem bestimmten Standpunkt bzw. Standort des Erzählers, sondern in der Kompositionsstruktur der Informationen, die der Autor/Erzähler dem Leser gibt, damit dieser einen Überblick bzw. Durchblick über bzw. durch die gesamte Erzählhandlung erhält.

> [...] the various points of view from which any story may be looked upon should be studied carefully for the purpose of determining from which of them it is possible, in a given case, to approach most nearly a clear vision of the truth. (MMF 118)

2 Klassen der Erzählperspektive

Hamilton unterscheidet 2 „Klassen" der Erzählperspektive: 1) die „interne" und 2) die „externe Klasse" der Erzählperspektive (MAF 121). Bei den internen Erzählperspektiven handelt es sich um verschiedene Ich-Erzählperspektiven. Und bei den externen Erzählperspektiven handelt sich um verschiedene Er-Erzählperspektiven, wobei Hamilton 3 Wissenshorizonte der Er-Erzählperspektive unterscheidet: Insofern kann dieser Teil des Modells von Hamilton als einer der ersten Vorläufer des Modells der 3 Fokalisierungstypen von Todorov und Genette betrachtet werden.

> The points of view from which a story may be seen and told are many and various; but they may all be grouped into two classes, the internal and the external. A story seen internally is narrated in the first person by one of its participants; a story seen externally is narrated in the third person by a mind aloof from the events depicted. (MMF 118)

2 Klassen der Erzählperspektive	Interne Klasse	Ich-Erzählperspektiven
	Externe Klasse	Er-Erzählperspektiven

Die Ich-Erzählperspektiven (Internal Point of View)

Bei den Ich-Erzählperspektiven unterscheidet Hamilton vier Typen: 1) die zentrale Ich-Erzählperspektive (The Point of View of the Leading Actor), 2) die periphere Ich-Erzählperspektive (The Point of View of Some Subsidiary Actor), 3) die variable Ich-Erzählperspektive auf der zweiten Erzählebene (The Points of View of Different Actors) und 4) die variable oder feste Ich-Erzählperspektive in der Brief-Form (The Epistolary Point of View)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive (The Point of View of the Leading Actor)

Die wichtigsten Merkmale der zentralen Ich-Erzählperspektive sind für Hamilton die Begrenzung des Wissenshorizont der Erzählung auf den Erfahrungshorizont bzw. Wissenshorizont des zentralen Ich-Erzählers, der Verzicht auf die Innensicht bzw. Introspektion in andere Figuren und die Reduzierung der psychologischen Selbstcharakterisierung des Ich-Erzählers.

> The point of view of the leading actor [...] precludes analysis of [the characters] emotions and their thoughts. The hero can tell us only what [the characters] said and did, how they looked in action and in speech, and what they seemed to him to think and feel. But he cannot enter their minds and delve among their motives. Furthermore, he cannot, without sacrificing naturalness of mood, analyze to any great extent his own mental processes. Consequently it is almost impossible to tell from the hero's point of view a story in which the main events are mental or subjective. [...] the "psychological novel" demands the third.
>
> But the chief difficulty in telling a story from the leading actor's point of view is the difficulty of characterizing the narrator. All means of direct delineation are taken from him. He cannot write essays on his merits or his faults; he can neither describe nor analyze himself; he cannot see himself as others see him. We must derive our sense of who and what he is, solely from the things he does and says, and from his manner of telling us about them. And although it is not especially difficult, within a brief compass, to delineate a character through his way of telling things [...] it is extremely difficult to maintain this expedient consistently throughout a lengthy novel. (MMF 120/1)

Hamilton bewertet den auktorialen Perspektivierungseffekt einer proleptischen Informationsvergabe in einer retrospektiven Ich-Erzählung als ästhetisch fragwürdig.

> It seems always somewhat lame to state, as heroes telling their own stories are frequently obliged to do, "'These things I did not know at the time, and found out only afterward; but I insert them here, because it is at this point in the plot that they belong." (MMF 122)

Die periphere Ich-Erzählperspektive (The Point of View of Some Subsidiary Actor)

Die periphere Ich-Erzählperspektive unterscheidet sich nach Hamilton von der zentralen Ich-Erzählperspektive durch einen breiteren Wissenshorizont des peripheren Ich-Erzählers. Der breitere Wissenshorizont des peripheren Ich-Erzählers ist aber nur möglich, weil die zentrale(n) Handlungsfigur(en) und weitere periphere Handlungsfiguren als sekundäre Erzählfiguren fungieren. Die zentrale(n) Handlungsfigur(en) und weitere periphere Handlungsfiguren können auch nur als sekundäre Erzählfiguren gedacht werden, wenn der periphere Ich-Erzähler über Ereignisse in der Er-Form erzählt, an denen er nicht beteiligt war und die ihm von den Beteiligten oder von Zeugen als erzählt gedacht werden. Wenn der periphere Ich-Erzähler von Ereignissen in der Er-Form erzählt, an denen er nicht beteiligt war und die ihm auch nicht von den Beteiligten oder von Zeugen als erzählt gedacht werden können, so können die von einem peripheren Ich-Erzähler erzählten Ereignisse als „empathisch-imaginativ" gedacht werden.

> And there is now less difficulty in accounting for the narrator's knowledge of all the details of the plot. He can witness minor necessary scenes at which the hero is not present; he can know things (and tell them to the reader) which at the time the hero did not know; and if his presence be withheld from an important incident, the hero can narrate it to him afterward. (MMF 123)

Die sekundär-variable Ich-Erzählperspektive (The Points of View of Different Actors)

Der dritte Typ der Ich-Erzählperspektive nach Hamilton wird in gegenwärtig üblichen Typologien der Erzählperspektiven nicht berücksichtigt, da es sich bei diesem Typ um eine Kompositionsstruktur von einzelnen sekundären Ich-Erzählern im Rahmen einer Er-Erzählung oder innerhalb einer peripheren Ich-Erzählung handelt. Hamilton führt als

Beispiele die Erzählung *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde* und die Kurzgeschichten in der Sammlung *Drei Soldaten* (anderer Titel *Soldatengeschichten*) von Rudyard Kipling an (vgl. MMF 123/4).

> Mr. Kipling has developed to very subtle uses the expedient of opening a story from the point of view of a narrator who is named simply "I" and who is not characterized in any way at all, and then letting the story proper be told to this impersonal narrator by several characters who are clearly delineated through their speech and through the parts that they have played in the tale that they are telling. This device is used in nearly all the stories of the "Soldiers Three." (MMF 123/4)

Die Ich-Erzählperspektive im Briefroman (The Epistolary Point of View)

Der vierte Typ der Ich-Erzählperspektive nach Hamilton kommt in gegenwärtig üblichen Typologien der Erzählperspektiven nur dann in Betracht, wenn der Erzählrahmen bzw. die Erzählperspektive eines Herausgebers der Briefe in erzählperspektivischer Hinsicht zu vernachlässigen ist. Dieser Typ eines pseudo-primären Ich-Erzählers in Brief-Form kann je nach der Handlungsrolle des Ich-Erzählers entweder unter die zentrale Ich-Erzählperspektive oder unter die periphere Ich-Erzählperspektive eingeordnet werden. Eine Unterscheidung zwischen der auktorialen und der figuralen Ich-Erzählperspektive in Erzähltexten in Briefform scheint Hamilton nicht bewusst durchzuführen, aber intuitiv anzudeuten.

Klasse der internen Erzählperspektiven	Zentrale Ich-Erzählperspektive
	Periphere Ich-Erzählperspektive
	Variable sekundäre Ich-Erzähler
	Variable oder feste sekundäre oder pseudo-primäre Ich-Erzähler in Briefform

Die Er-Erzählperspektive (External Point of View)

Bei den Er-Erzählperspektiven unterscheidet Hamilton 3 Typen: 1) die allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive (The Omniscient Point of View), 2) die im Wissen begrenzte bzw. figurale Erzählperspektive (The Limited Point of View) und 3) die im Wissen strikt begrenzte bzw. neutrale Erzählperspektive (The Rigidly Restricted Point of View).

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscience, Omniscient Point of View)

Die allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive in der Er-Form zeichnet sich nach Hamilton primär durch breitestes Wissen des Erzählers in der Zeit (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft), im Raum (Ubiquität des Erzählers) und in der Psychologie (unbegrenzte Innensicht des Erzählers) aus.

> [...] the external mind may set itself equidistant from all the characters and may assume toward them an attitude of absolute omniscience. The story, in such a case, is told by a sort of god, who is cognizant of the past and future of the action while he is looking at the present, and who sees into the minds and hearts of all the characters at once and understands them better than they do themselves. (MMF 125/6)

In den Romanen von G. Meredith bewertet Hamilton die auktoriale Erzählperspektive als überzeugend und gelungen, während Hamilton die auktoriale Erzählperspektive im Roman *Daniel Deronda* von G. Eliot als nicht überzeugend und misslungen erachtet (vgl. MMF 127).

Die figurale Erzählperspektive (Limited Omniscience, Restricted Point of View)

Die im Wissen begrenzte bzw. figurale Erzählperspektive in der Er-Form zeichnet sich nach Hamilton primär durch die Begrenzung des Erzähler- bzw. Figurenwissens in der Psychologie und die damit notwendig verknüpften Begrenzungen in der Zukunft und im Raum aus. Die Begrenzung der Innensicht kann nach Hamilton dabei auf eine einzige Figur auf einzelne bzw. einige Figuren erfolgen.

> In such a case, although the author tells the story in the third person, he virtually sees the story from the point of view of a certain actor, or of certain actors, in it. (MMF 127)

Die plurifigurale Erzählperspektive

Die plurifigurale Erzählperspektive illustriert Hamilton kurz an der Kurzgeschichte *A Deal in Cotton* von R. Kipling (vgl. MMF 134).

> Of course, in applying this device, it is possible for the author, at certain points in the narrative, to shift his limited omniscience from one of the characters to another. (MMF 128)

Die monofigurale Erzählperspektive (Rigidly Restricted Standpoint)

Die monofigurale Erzählperspektive illustriert Hamilton kurz an den Romanen *Emma* und *Stolz und Vorurteil* von Jane Austen (vgl. MMF 127/8) und am Roman *Was Maisie wusste* von H. James (vgl. MMF 134).

> This special point of view is employed with consummate art by Jane Austen. In "Emma," for example, she portrays every intimate detail of the heroine's thoughts and feelings, entering Emma's mind at will, or looking at her from the outside with omniscient eyes. But in dealing with the other characters, the author limits her own knowledge to what Emma knew about them, and sees them consistently through the eyes of the heroine. Hence the story, although written by Jane Austen in the third person, is really seen by Emma Woodhouse and thought of in the first. Similarly, in "Pride and Prejudice," Elizabeth Bennet is the only character that the author permits herself to analyze at any length: the others are seen objectively, merely as Elizabeth saw them. The reader is made acquainted with every step in the heroine's gradual change of feeling toward Mr. Darcy; but of the change in Darcy's thoughts and feelings toward Elizabeth the reader is told nothing until she herself discovers it. (MMF 127/8)

Die neutrale Erzählperspektive (Rigidly External Point of View)

Die im Wissen strikt begrenzte bzw. neutrale Erzählperspektive in der Er-Form zeichnet sich nach Hamilton primär durch einen strikten Verzicht auf die Innensicht (Introspektion) des Erzählers in die Innenwelt (Bewusstsein, Psychologie) der Figuren aus. Der Erzähler in der Rolle des unsichtbar anwesenden Beobachters begrenzt sich auf die Außensicht: äußere Figureneigenschaften, Figurenhandlungen, Figurenrede.

> For the sake of concreteness, however, it is often advisable for the author writing in the third person [...] foregoing absolutely the prerogative of omniscience, to limit himself to an attitude merely observant and entirely external to all the characters. In such a case the author wears, as it were, an invisible cap [...] which permits him to move unnoticed among his characters; and he reports to us externally their looks, their actions, and their speech, without ever assuming an ability to delve into their minds. (MMF 129)

Ein weiteres Merkmal der im Wissen strikt begrenzten bzw. neutralen Erzählperspektive in der Er-Form besteht im Verzicht des Erzählers auf den Erzählerkommentar.

Hier ein Überblick über das Limitierungsmodell von Hamilton.

	Omniscience	Auktoriale Erzählperspektive

Klasse der externen Erzählperspektiven	Limited/Restricted Omniscience	Figurale Erzählperspektive
	Rigidly External Point of View	Neutrale Erzählperspektive

Die 2 „Noten“ der auktorialen und figuralen Erzählperspektive

(Vielleicht) in Anlehnung an Whitcomb (1905: 66/7) und Albright (1907: 69/0) zeichnen sich nach Hamilton die allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive in der Er-Form und die im Wissen begrenzte bzw. figurale Erzählperspektive in der Er-Form sekundär durch 2 „Noten“ („two very different tones of narrative“, MMF 130) aus: 1) die unpersönliche und 2) die persönliche Note des Erzählers.

> In employing every phase of the external point of view except the one which has been last discussed [neutrale Erzählperspektive], the author is free to choose between two very different tones of narrative, - the impersonal and the personal. He may either obliterate or emphasize his own personality as a factor in the story. (MMF 130)

Die persönliche Note der auktorialen und figuralen Erzählperspektive

Die Aspekte der persönlichen Note der Er-Erzählung sind nach Hamilton die Erzählereinmischungen aller Art: Autoreferenzialität des Erzählers, externe oder interne Beglaubigungs- oder Entglaubigungsfunktion des Erzählers, Kommunikationsfunktion des Erzählers mit dem fiktiven Leser, Regiefunktion des Erzählers, Ideologiefunktion des Erzählers (Betrachtungen, Urteile, Meinungen, Kommentare, Wertungen).

> [Some authors] give a personal tone to the narrative; they assert their own peculiarities of taste and judgment, and never let you forget that they, and they alone, are telling the story. The reader has to see it through their eyes. It is in this way, for example, that [some authors] displays [their] stories, - pitying [their] characters, admiring them, making fun of them, or loving them, and never letting slip an opportunity to chat about the matter with his readers. (MMF 131)

Als Beispiele für Erzähltexte mit unpersönlicher Note nennt Hamilton antike und mittelalterliche Epen, die Romane von Walter Scott, William Dean Howells und Guy de Maupassant; als Beispiele für Erzähltexten mit persönlicher Note nennt Hamilton die Romane von Thackeray und James Barrie (vgl. MAF 130-133).

Klasse der externen Erzählperspektiven	Auktoriale Erzählperspektive (Omniscience)	Persönlich
		Unpersönlich
	Figurale Erzählperspektive (Limited Omniscience)	Persönlich
		Unpersönlich
	Neutrale Erzählperspektive (Rigidly External Point of View)	

Die Perspektivenstruktur

Hamilton weist bei der Darstellung der Perspektivenwechsel in Erzähltexten mit mehreren sekundären Ich-Erzählern oder mit plurifiguraler Erzählperspektive auf Modelle zur Analyse der Perspektivenstruktur in multiperspektivischen Erzähltexten voraus. Dabei unterscheidet Hamilton im Ansatz 2 Parameter der Perspektivenstruktur:

1) die aufbauende bis auflösende (variabel-geschlossene) Perspektivenstruktur (in der Kurzgeschichtensammlung *Drei Soldaten* mit mehreren sekundären Ich-Erzählern und in Romanen mit plurifiguraler Erzählperspektive)

> The narrator meets [various characters and] gathers from them bit by bit the various features of the story, - one detail being contributed by one of the actors, another by another, until out of the successive fragments the story is built up. (MMF 123/4)

> In such a case, although the story is told throughout consistently in the third person, one scene may be viewed from the standpoint of one of the characters, another from that of another character, and so on. (MMF 128)

und 2) die divergente bis diskrepante (multipel-offene) Perspektivenstruktur (in Erzähltexten mit 2 sekundären Ich-Erzählern).

> In Mr. Kipling's recent tale, "A Deal in Cotton," [...] 1907: the interest is derived chiefly from the trick of telling the story twice, - first from the point of view of Adam Strickland, and the second time from the point of view of Adam's native body-servant, who knew many matters that were hidden from his master. (MMF 134)

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Hamilton

Hamilton ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der die Parameter intern für die Ich-Erzählform und extern für die Er-Erzählform prägt. In die Tabelle nehme ich die Erzähltexttypen mit sekundären Ich-Erzählern (Rahmenerzählung, Briefroman) nicht auf.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach Hamilton (1908)</th></tr>
<tr><td>Erzählform</td><td colspan="2">Perspektive</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ich (Intern)</td><td colspan="2">Zentrales Ich (Leading Actor)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Peripheres Ich (Subsidiary Actor)</td></tr>
<tr><td rowspan="5">Er (Extern)</td><td rowspan="2">Auktorial (Omniscience)</td><td>Persönlich (Personal)</td></tr>
<tr><td>Unpersönlich (Impersonal)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Plurifigural oder Monofigural (Limited Omniscience)</td><td>Persönlich (Personal)</td></tr>
<tr><td>Unpersönlich (Impersonal)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Neutral (Rigidly External Point of View)</td></tr>
</table>

Charles F. Horne (1908)

Horne veröffentlicht 1908 eine literaturgeschichtliche und literaturkritische Monographie über den Erzähltext mit dem Titel *The Technique of the Novel – The Elements of the Art, their Evolution and Present Use*. Horne bemüht sich, die gesamte (westliche) Geschichte des Erzähltextes von der Antike bis zur Moderne und alle erzähltechnischen Prinzipien des Erzähltextes in einem Buch darzustellen; gleichzeitig ist das Buch als Anleitung für angehende Romanschriftsteller gedacht. Im 7. Kapitel „Style“ setzt sich Horne auf den Seiten 243 bis 263 („The Problems of Method“ bis „General Conclusions as to Method“) mit dem dramatischen Modus und dem Problem der Erzählperspektive auseinander.

Modus und Erzählperspektive (Method)

Horne betrachtet die Erzählperspektive als Unterkategorie von „Style“. Horne benutzt für die Erzählperspektive nicht den Begriff Point of View, sondern primär die Kategorie Methode (Method) – die Horne aber auch manchmal für andere erzähltechnische Konzepte verwendet – und manchmal die Kategorie Form, wobei Horne den Begriff Form extensiv auch als Überkategorie von Erzählperspektive verwendet.

> […] we come to the second and larger problem of “style” as it applies specifically to the novel, as it deals with method […] (TNEAEPU 243)

Horne teilt die Modi bzw. die Erzählperspektiven nicht streng nach der Erzählform ein, aber implizit unterscheidet er Modi, die in beiden Erzählformen vorkommen, und Erzählperspektiven, die an die Ich-Form gebunden sind. Somit kann Horne – was die gleichen Modi in Er-Form und in der Ich-Form betrifft – als Vorläufer der Minderheitsposition der perspektivengebundenen Modelle der Erzählperspektiven angesehen werden.

> Shall [the novelist] adopt the analytic method or the dramatic; that is, shall he pick his characters apart, or show only the outside; describe feelings and their causes, or only actions and expressions? Shall he prefer dialogue or narrative? Shall he speak in his own person to make comments, and if so shall he appear unobtrusively like Dickens, or in a style dotted with I’s like Thackeray? Shall he keep wholly aloof from the entire tale, or shall he swing to the other extreme and pose as a character within it? If the latter, shall he be the hero, or a minor figure acting as a sort of chorus? Or shall he, by adopting the device of a series of letters or larger detached narratives, become every character in turn? (TNEAEPU 243)

Horne vertieft – nicht in eng systematischer, sondern in sprunghaft-assoziativer Weise – folgende Modi bzw. Erzählperspektiven: 1) der dramatische Modus (The Dramatic Method), 2) der auktoriale Modus (The Personally Conducted Novel), 3) der analytische Modus (Recent Analytic Studies) und 4) die Ich-Erzählperspektiven (The Character Author).

Der dramatische Modus (The Dramatic Method)

Horne beschreibt den dramatischen Modus anhand der Romane von Jane Austen und von Walter Scott. Der dramatische Modus in den Romanen von Jane Austen besteht nach Horne im Verzicht des Erzählers darauf, das Figurenbewusstsein zu zergliedern und unterschwellig Verdecktes in der Innenwelt der Figur(en) zu enthüllen.

> Miss Austen is essentially objective. She depicts the world as she sees it, nothing else. She does indeed describe character, but it is always as that character is seen by somebody else, usually the heroine. The author states the impressions made upon the heroine’s mind; but never dissects the impression or endeavors to detect on what secret subtle cords emotion had been playing. (TNEAEPU 251/2)

Der dramatische Modus in den Romanen von Walter Scott besteht nach Horne in der indirekten Darstellung von Gefühlen durch den Bericht von Figurenhandlungen und durch die Beschreibung von Szenen.

> Analysis is almost wholly foreign to [Scott’s] vehement rush of imagination. He is a picture painter whether of action or of scene. […]
> […] [these] pictures […] convey, perhaps better than any analytic words, the feeling which underlay the scene. (TNEAEPU 252)

Als Höhepunkte der Anwendung des dramatischen Modus nennt Horne die Romane von Alexandre Dumas und die Erzähltexte von E. A. Poe.

> The author calls our attention to […] surface manifestations as he thinks will enable both him and us to interpret the underlying soul. This is the dramatic method, which was fully developed

> by the generation succeeding Scott, and which reached such artistic excellence in Dumas and Poe. (TNEAEPU 252)

Ein wichtiger Bestandteil des dramatischen Modus ist für Horne naheliegenderweise der Dialog.

> In fact [the dialogue] is a natural concomitant of the dramatic method, which instead of discoursing to a languid reader in his library easy chair, places a spectator before the proscenium arch and bids him look and listen. (TNEAEPU 257)

Für Horne kann der Dialog funktional oder afunktional sein. Der afunktionale Dialog ist für Horne inhaltslos und unzweckmäßig in Bezug auf die inhaltlichen Bestandteile des Erzähltextes.

> [...] dialogue can be as prosy and commonplace in books as most of it is in life. (TNEAEPU 257)

Der funktionale Dialog entfaltet nach Horne die Handlung des Erzähltextes, dient der szenischen Figurencharakterisierung, deckt die Innenwelt der Figuren auf, dynamisiert Beschreibungen und integriert sogenannte Regieanweisungen.

> It can unfold action, character, emotion, description, and stage directions, and it can make all these seem natural even when they are most extravagant, convincing when they are most false. (TNEAEPU 257)

Als Beispiele für die Verwendung des funktionalen Dialogs führt Horne die Autoren Jane Austen und vor allem Alexandre Dumas an.

> The full power of dialogue was scarcely recognized [...] before Dumas. His best scenes are the ideal of the drama, the quick flashing speech of challenge and reply, which reveals action rather than accompanies it. (TNEAEPU 257)

Der dialogische bzw. dramatische Modus ist für Horne ein die Erzählperspektiven übergreifendes Konzept, da die Romane von Jane Austen häufig eine figurale Erzählperspektive, die Romane von Walter Scott manchmal eine periphere Ich-Erzählperspektive, die Romane von Alexandre Dumas eine teils auktoriale, teils figurale Erzählperspektive und die Erzählungen von E. A. Poe häufig eine zentrale Ich-Erzählperspektive aufweisen.

Der auktoriale Modus (The Personally Conducted Novel)

Interessanterweise betrachtet Horne die auktoriale Erzählperspektive als Modifikation des dramatischen Modus.

> The difficulty of dramatic tale telling soon led to that modified form of it, the personally conducted novel. (TNEAEPU 253)

Horne definiert die auktoriale Erzählperspektive als Erklärungsperspektive des Autors in eigener Person oder in Gestalt eines Er-Erzählers.

> In this the author attends his scenes as interpreter; and having pointed out each sob, he hints what each may mean, or explains just what it can not mean. (TNEAEPU 253)

Horne unterscheidet vier Parameter der Erklärungsperspektive des Autors bzw. Er-Erzählers: 1) der direkt-explizite und 2) der indirekt-implizite Erzählerkommentar sowie 3) der erzähltextbezogene und 4) der weltbezogene Erzählerkommentar.

Als Beispiel für den direkt-expliziten und erzähltextbezogenen Erzählerkommentar führt Horne die Romane von Charles Dickens an.

> [Dickens] explains too much. Some critics declare he is over-emphatic [...] (TNEAEPU 253)

Als Beispiel für den indirekt-impliziten und weltbezogenen Erzählerkommentar führt Horne den Roman *Die Geschichte des Henry Esmond* von W. M. Thackeray an.

> Thackeray's work swings perhaps to the other extreme. He will scarce point out enough to serve the popular necessity. […] How marvellously subtle, for example, is that portraiture of Beatrix Esmond at her lover's hands. […] Plenty of comment always appears in Thackeray; but it refers mainly […] to life in general rather than to the characters of the story. (TNEAEPU 254)

Der analytische Modus (Recent Analytic Studies)

Der analytische Modus von Horne kann in gegenwärtig üblicher Terminologie am ehesten als auktorial-figurale Erzählperspektive aufgefasst werden: Die figurale Erzählperspektive wird um eine interpretierend-auktoriale Erzählperspektive erweitert; vgl. den Parameter der narratorialen, analytischen, deskriptiv-explikativen Darstellung von Bewusstseinsprozessen der Figuren von Horne (1908) bis Niehaus (2021: 194, 198, 205) und darüber hinaus.

Als ein Beispiel für den analytischen Modus führt Horne die stärker auktoriale Erzählperspektive in den Romanen von George Eliot an.

> In most of George Eliot's work analysis becomes plainly dominant. The author is continually dissecting the motives of her characters. Nor does she simply present the dissected figure for our interpretation, a method which might still be called objective, but insists on supplying the interpretation for us. All she asks of the reader is, that he shall recognize the truth of what he sees. (TNEAEPU 255)

Als weiteres Beispiel für den analytischen Modus führt Horne die stärker figurale Erzählperspektive in der Erzählung *Der Tod des Iwan Ilitsch* von Lew N. Tolstoi an.

> This also has become the method of the Russian realists, though they study emotion rather than character. Tolstoi's sketch of "Ivan Ilyitch," for example, has no external story to tell, or only one too uselessly unpleasant to be told. Its interest lies in the dissection step by step of Ivan's own feelings, his sufferings and their causes. (TNEAEPU 255)

Die Ich-Erzählperspektiven (The Character Author)

Horne definiert die Ich-Erzählperspektive als Erzählperspektive des Romanciers in Gestalt einer Handlungsfigur.

> […] the novelist within the story […] (TNEAEPU 257)

Horne unterscheidet 1) die pseudoautobiographische bzw. zentrale Ich-Erzählperspektive, 2) die periphere Ich-Erzählperspektive und 3) die Erzählperspektive des erzählten Ich im Brief- und Tagebuchroman.

Die zentrale Ich-Erzählperspektive (Hero)

Für Horne entsteht die pseudoautobiographische bzw. zentrale Ich-Erzählperspektive dadurch, dass der Held seine eigene Geschichte erzählt.

> […] the tale in which […] the hero […] appears as telling the whole […] (TNEAEPU 257)

Die Vorläufer der zentralen Ich-Erzählperspektive erkennt Horne im Schelmenroman, im abenteuerlichen Roman *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe, im phantastischen Reiseroman *Gullivers Reisen von Jonathan Swift*, im utopischen Roman *Die fliegenden Menschen: oder wunderbare Begebenheiten Peter Wilkins'* (eine Art Mischung aus Crusoe und Gulliver) von Robert Paltock und im empfindsamen Roman *Der Pfarrer von Wakefield* von Oliver Goldsmith (vgl. TNEAEPU 257).

Aus der abenteuerlichen Ich-Erzählperspektive des fahrenden Helden und der bürgerlichen Ich-Erzählperspektive des empfindsamen Familienmenschen entwickeln sich nach Horne im 19. Jahrhundert inhaltlich-thematisch unterschiedliche Romanformen mit autobiographisch-zentraler Ich-Erzählperspektive: 1) der Liebesroman (z. B. *Jane Eyre* von Charlotte Brontë), 2) der Abenteuerroman (z. B. *Die Schatzinsel* von R. L. Stevenson, *To Have and to Hold* von Mary Johnston) und 3) die Charakterstudie (z. B. *Die Memoiren des Barry Lyndon* von W. M. Thackeray, *Lorna Doone* von R. D. Blackmore) (vgl. TNEAEPU 258/9).

Die periphere Ich-Erzählperspektive (Minor Figure)

Für Horne entsteht die periphere Ich-Erzählperspektive dadurch, dass eine Nebenfigur nicht die eigene Geschichte, sondern die Geschichte des Helden erzählt.

> […] the tale in which […] a minor figure appears as telling the whole […] (TNEAEPU 257)

Als Beispiele für die periphere Ich-Erzählperspektive führt Horne die Romane *Leben des Quintus Fixlein* von J. P. Richter, *Sturmhöhe* von Emily Brontë und *Ein tragischer Sommer* von Nathaniel Hawthorne an.

Die Erzählperspektive des erlebenden Ich

Horne betrachtet den Briefroman in erzählperspektivischer Hinsicht sehr kritisch – wie (vielleicht) viele Literaturkritiker vor und nach ihm. Andererseits hebt er eine erzählperspektivische Besonderheit des Briefromans hervor. Diese erzählperspektivische Besonderheit würden wir heute die Erzählperspektive des erlebenden bzw. erzählten Ich nennen. Horne bezeichnet diese erzählperspektivische Besonderheit als Spannung.

> Another value of the letter or diary form is its element of suspense. All other forms assume to have been written after the event has been completed. The writer knows how everything turned out, and the clever reader has thus small difficulty in knowing too. If the dénouement is not deliberately hinted at or admitted, the very air of the writer, his solemnity, or extravagance, or gayety, confesses it. But the letter is supposed to have been sent while the future was unknown. Its tone, bright or gloomy, is caught from the evanescent present, not from the settled past. (TNEAEPU 250)

Diese eingeschobene Zeitposition des Ich-Erzählers im Briefroman bewirkt nach Horne eine psychologische Identifikation des Lesers mit der Erzählperspektive des erzählten Ich.

> It fills the reader with its own futile hope, its own causeless fears. His mind wavers as real minds do waver in our changing world. He is as resolute or as timorous as the writer of the letter. He is as over-sure or as over-silly. (TNEAEPU 250)

Die Erzählperspektive des erzählten Ich gilt für Horne auch im Tagebuchroman.

> The bearing of all these technical points upon the very similar [imaginary] diary form seems too obvious to need separate comment. (TNEAEPU 250)

Als Paradebeispiel für den Briefroman nennt Horne den Roman *Clarissa. Die Geschichte eines vornehmen Frauenzimmers* von Samuel Richardson.

Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Horne (1908)

Nach Whitcomb (1905: 67/8) ist Horne (vielleicht) der nächste Erzähltheoretiker, der innerhalb der Ich-Erzählperspektive eine retrospektive und eine (in der Brief- und Tagebuchform) eingeschobene Erzählperspektive unterscheidet und damit im Ansatz eine

auktoriale Perspektive des erzählenden Ich und eine figurale Perspektive des erzählten Ich differenziert.

Erzähltexttypen nach Horne (1908)		
Erzählform	Perspektive	
Er	Neutral (Dramatic)	
	Figural (Personally Conducted)	
	Auktorial (Analytic)	
Ich	Auktorial	Zentrales Ich (Hero)
		Peripheres Ich (Minor Actor)
	Figural (Letter, Diary)	

Joseph Berg Esenwein ([1909] 1918)

Esenwein veröffentlicht 1909 (mit einem Copyright-Vermerk von 1908 auf manchen Ausgaben) ein z. T. analytisches, z. T. beratendes Handbuch über die Kurzgeschichte mit dem Titel *Writing the Short-Story – A Practical Handbook on the Rise, Structure, Writing, and Sale of the Modern Short-Story.* Esenwein adressiert sein Handbuch an Lehrpersonen und an dilettierende sowie professionelle Autoren von Kurzgeschichten.

> [...] the treatise is peculiarly adapted to the needs of college and senior secondary-school classes, as well as suited to inspire and guide the individual writer, amateur or professional, who wishes to improve his art. (WSS xi)

Im 6. Kapitel „How Stories are Told" seines Handbuches bzw. Ratgebers beschreibt Esenwein die Erzählperspektiven auf den Seiten 109 bis 124. Ich zitiere nach der 2. Ausgabe aus dem Jahr 1918, die sich inhaltlich nicht von der 1. Ausgabe unterscheidet.

> The changes made for this latest printing are confined to minor textual matters and to the bibliographies. Otherwise the text remains the same.
> Springfield, Mass., Feb. 1, 1918. (WSS xii)

Erzählperspektive (Point of View)

Neben der „Kunst" ist für Esenwein die Erzählperspektive der zweite Parameter der Erzählweise bzw. des Modus („How shall I tell my story?", WSS 109)

> The second condition to govern your choice of how to tell your story is your own view-point as the storyteller. (WSS 110)

Esenwein definiert die Erzählperspektive als Relation des Autors zum Erzähltext.

> [...] relation to your story, its setting, its characters, its denouement. (WSS 110)

Esenwein stellt zur Differenzierung der Erzählperspektiven folgende Fragen:

> Do you naturally think of yourself as an actor in the scenes to be portrayed? Are you one of your characters, or merely an interested but impersonal on-looker? Are you the intimate friend of the actors in your little drama, or are you careless of what happens to them? (WSS 110)

Esenwein unterscheidet fünf Erzählperspektiven; 2 von diesen fünf Erzählperspektiven fallen unter die Ich-Erzählperspektive; die fünfte Erzählperspektive ist besteht in den

Kompositionsformen der Erzählperspektive, die in der vorliegenden Monographie nicht bzw. nur am Rande berücksichtigt werden.

1. In the Third Person
2. In the First Person
3. Letter Form
4. Diary Form
5. Composite Form (WSS 124)

Die Er-Erzählperspektiven

Auch Esenwein verwendet wie Albright die Kategorie Form und die Kategorie Point of View annähernd synonym.

> Story-telling in the Third Person [...] is the [...] form of narration. (WSS 111)

Weiters verwendet Esenwein des Öfteren die Kategorie Erzählweise („style“, z. B. WSS 112) und die Kategorie Modus („method“, z. B. WSS 115) in der Bedeutung von Erzählperspektive.

Die auktoriale Erzählperspektive

Esenwein unterscheidet bei der auktorialen Erzählperspektive wie Albright (1907: 69/0) einen unpersönlichen und einen persönlichen Typ.

> The author keeps entirely in the background, unless, like Thackeray, he comes forward with his own platter to offer a moral morsel to the reader. (WSS 111)

Damit berücksichtigt Esenwein wie Whitcomb und Albright die ideologische Ebene der Erzählperspektive.

> To be sure, an author of strong personality cannot help impressing his point of view, but he does it for the most part unconsciously, and by the same token the reader discerns it, feels it, more surely than if it were written out declaratively. (WSS 111)

Die ideologische Ebene der Erzählperspektive

Esenweins Modell der Erzählperspektive ist, wie viele andere Modelle nach ihm, leserpsychologisch orientiert. Esenwein geht davon aus, dass der Leser unbewusst immer dazu tendiert, die dominante ideologische Erzählperspektive eines Erzähltextes als die eigene ideologische Perspektive zu übernehmen.

> And the reader likes to adopt the author's view-point [...] (WSS 111)

Esenwein tendiert dazu, die konvergente ideologische Perspektive zwischen Autor und Leser gegenüber der divergenten ideologischen Perspektive zwischen Autor und Leser als ästhetisch wirkungsvoller zu bewerten.

> [...] in fact [the reader] resents it when he is denied that privilege [of adopting the author's view-point] because of the unfair, unnatural, morbid, silly, brutal, or outlandish attitude taken by the author toward his creations. A short-story is never more enjoyed than when the author has quite captured the reader and their sympathies harmonize. (WSS 111)

Die neutrale Erzählperspektive

Die neutrale Erzählperspektive definiert Esenwein metaphorisch mit der scheinbaren Absenz einer Erzählperspektive.

> Some stories are so impersonal that they may be said to have no point of view. The author simply tells them "for what they are worth," for mere entertainment, as though someone had

> told him, or he had seen the happenings, and he impartially unreeled the yarn. [...] The story itself is everything, the author nothing. (WSS 112/3)

Die Ich-Erzählperspektiven

Für Esenwein weist die Ich-Erzählperspektive mehr Varietäten auf als die Er-Erzählperspektive.

> There are more varieties of the story told in the first person than in any other form. (WSS 115)

Esenwein unterscheidet die zentrale Ich-Erzählperspektive,

> First, there is the story told by the principal actor. (WSS 115)

die periphere Ich-Erzählperspektive des Freundes des Protagonisten (z. B. *Der goldene Käfer* von E. A. Poe, die Sherlock-Holmes-Geschichten von A. C. Doyle),

> But the first-person story may also be told by a minor actor [...] (WSS 116)

die periphere Ich-Erzählperspektive des Gegners des Protagonisten bzw. des Antagonisten,

> Another variation is that in which a minor character tells of the deeds of his enemy, who is nevertheless the central figure in the story. (WSS 116)

die Ich-Erzählperspektive des inaktiven Beobachters (z. B. die Sammlung *Briefe aus meiner Mühle* von Alphonse Daudet),

> Again, the narrator may tell the story as an observer, with only the slenderest part, or no real participation, in the action (WSS 116)

die Du-Erzählperspektive des Ich-Erzählers auf den fiktiven Leser,

> [...] the narrator tells his story directly to the reader, addressing him as "you," and even reminding him of former experiences together, or of stories told on previous occasions. (WSS 117)

die sekundäre Ich-Erzählperspektive (z. B. die Sammlung *Drei Soldaten* von R. Kipling),

> [...] to tell the story in the first person after having introduced the speaker by a second person, who really thus reports the story "as it was told to me." (WSS 117)

Ich-Erzählperspektive und Romanform

Esenwein zählt den Briefroman (mit nur einem Briefe-Schreiber, mit zwei Korrespondenten oder mit mehreren Briefe-Schreibern) als 3. Erzählperspektive

> Sometimes the letters are written by but one character and tell the whole story; again the replies may be given, or a whole round of correspondents may contribute the narrative. (WSS 120)

und den Tagebuchroman oder die Tagebuch-Erzählung (z. B. *Der Horla* von G. Maupassant) als 4. Erzählperspektive auf (vgl. WSS 121).

In der gegenwärtig üblichen Betrachtungsweise werden die Brief-Form und die Tagebuch-Form zu den Romanformen und nicht zu den Erzählperspektiven gerechnet; man könnte aber in Hinblick auf die 3. und 4. Erzählperspektive bei Esenwein – wie bei Whitcomb (1905: 67/8) – über eine Erzählperspektive des erzählten Ich bzw. über eine figurale Ich-Erzählperspektive spekulieren.

Die Kompositionsformen der Ich-Erzählperspektiven

Als 5. Erzählperspektive führt Esenwein die Kompositionsformen der Ich-Erzählperspektiven an; die Kompositionsformen der Erzählperspektive sind nicht Gegenstand dieser Monographie.

> For instance, the story of adventure is begun in the first person and, in order to permit the narrator to die, a second narrator finishes the story – a feeble device no matter if masters do use it. Others tell the story by casting it in several parts, each told by a different character speaking in the first person. A story told entirely by telegrams is still another scheme. (WSS 121)

Erzählform oder Erzählperspektive, das ist die Frage

Esenweins Modell der Erzählperspektive ist in zweifacher Hinsicht bemerkenswert. Einerseits wird Esenwein durch den späteren Widerspruch von Walter B. Pitkin (1912: 186/7) gegen die erzählformgebundene Typologie der Erzählperspektiven von Esenwein zur Symbolfigur der Mehrheitstraditionslinie der erzählform-, stimmen- bzw. personengebundenen Typologie der Erzählperspektiven (siehe das Kapitel zu Pitkin weiter unten). Die Mehrheit der Erzähltheoretiker/-innen nach Esenwein setzt seine Traditionslinie fort und diese Mehrheitstraditionslinie wirkt bis heute in den populärwissenschaftlichen Internetseiten in englischer und deutscher Sprache nach. Esenwein ist die Symbolfigur jener vielen Erzähltheoretiker/-innen, die nach Genettes Meinung Stimme bzw. Person und Modus bzw. narrative Perspektive (Fokalisierung) miteinander vermengen.

> [...] die meisten theoretischen Arbeiten [zum] Thema [der narrativen Perspektive bzw. der Informationsregulierung durch die Wahl oder Nicht-Wahl eines einschränkenden Blickwinkels] (die im Wesentlichen Klassifikationen bieten) [leiden] meines Erachtens erheblich darunter, dass sie das, was ich hier *Modus* und *Stimme* nenne, miteinander vermengen, d.h. die Frage *Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist*? wird mit der ganz anderen *Wer ist der Erzähler*? vermengt. (E 119)

Andererseits ist gerade Esenwein (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der sowohl eine Analogie zwischen einer Erzählperspektive in der Er-Form und einer Erzählperspektive in der Ich-Form wahrnimmt, und zwar in Hinblick auf die neutrale Erzählperspektive, als auch überhaupt die Möglichkeit einer neutralen Ich-Erzählperspektive in Erwägung zieht. Wir können diesen Typ der neutralen Er-Erzählperspektive als „sympathetische“ Er-Erzählperspektive (vgl. WSS 114) oder als neutrale Pseudo-Ich-Erzählperspektive bezeichnen.

> [...] the impression that the narrator (in the third person) was a comrade in the enterprise, a witness of the drama, an intimate of the characters, and yet never explicitly say so, nor even for a moment emerge from the narrator's hazy background. (WSS 113)

Zudem ist Esenwein (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der innerhalb der Ich-Erzählperspektive eine zentrale und eine periphere Ich-Erzählperspektive unterscheidet. Diese typologische Unterscheidung wird sowohl in den Klassifikationen der Mehrheitstraditionslinie als auch in den (frühen) Klassifikationen der Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiven (z. B. Pitkin 1912: 176 u. a.) eine beständige Rolle spielen.

Die Raumparameter des visuellen Blickpunktes des Erzählers und der Bestandteile des Inhalts

Esenwein entwickelt im 8. Kapitel „The Setting of the Story“ im 2. Unterkapitel „Description to Convey Setting“ im 7. Paragraphen „Points of View“ auf den Seiten 158/9 auch ein einfaches Modell der räumlichen Parameter des visuellen Blickpunktes des Erzählers bei

der Beschreibung: 1) der immobile bzw. statische visuelle Blickpunkt (auf einen immobilen bzw. statischen Bestandteil des Inhalts),

> The single view-point may be maintained throughout the description, as though one would take his stand at the most advantageous point and describe only what could be seen from that single position. (WSS 158)

2) der mobil-dynamische visuelle Blickpunkt (auf einen immobil-statischen oder mobil-dynamischen Bestandteil des Inhalts),

> [...] the view-point may shift progressively, as when the reader is being conducted along a highroad. (WSS 158)

und 3) der immobil-statische visuelle Blickpunkt auf einen mobil-dynamischen Bestandteil des Inhalts,

> [...] the view-point may remain stationary while the object moves, as when a vessel approaches the beholder. (WSS 159)

wobei die 2 räumlichen Parameter des visuellen Blickpunktes des Erzählers und des Bestandteils des Inhalts miteinander kombiniert werden können: der z. T. statische und z. T. dynamische visuelle Blickpunkt des Erzählers wird mit einem z. T. statischen und z. T. dynamischen Bestandteil des Inhalts kombiniert.

> Oftener than not, description will make use of a number of the foregoing methods instead of confining itself to any one type to delineate a given scene. (WSS 159)

Modelle zur Analyse der räumlichen Parameter des visuellen Blickpunktes des Erzählers finden sich unter anderen z. B. (in metaphorischer Umschreibung) bei Lubbock (1921: siehe Perspektiv-Metaphern in der vorliegenden Monographie) und bei Friedman ([1955] 1978, siehe Perspektive des Erzählers in der vorliegenden Monographie, und 1975: 142) sowie im raum- und prozesssemantischen Perspektivenmodell von Talmy (Bewegung, Subjekt der Bewegung, Referenzhintergrund der Bewegung, Richtung der Bewegung, Art und Weise der Bewegung, Ursache/Verursacher der Bewegung).

Überblick über die 6 bzw. 8 Erzähltexttypen nach Esenwein

Hier ein tabellarischer Überblick über die Erzähltexttypen nach Esenwein auf der primären Erzählebene ohne Berücksichtigung der Kompositionsformen der Erzählperspektiven. Die Trennlinie zwischen dem neutralen Erzähltexttyp und dem Erzähltexttyp mit Beobachter-Ich weist auf die perspektivische Affinität der beiden Erzähltexttypen hin. Esenwein ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der mehrere Perspektiven in der Ich-Erzählform unterscheidet (z. B. zentrales erzähltes Ich und peripheres erzähltes Ich). Die Fragezeichen bei der auktorialen und der figuralen Ich-Erzählperspektive (Brief- und Tagebuchform) zeigen an, dass es sich um meine Interpretationen handelt.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach Esenwein ([1909] 1918)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th colspan="2">Perspektive</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Er</td><td rowspan="2">Auktorial</td><td>Persönlich (Personal)</td></tr>
<tr><td>Unpersönlich (Impersonal)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Neutral (No Point of View)</td></tr>
<tr><td>Ich</td><td colspan="2">Beobachter-Ich (Observer)</td></tr>
</table>

	Peripheres Ich (Minor Actor)
	Zentrales Ich (Principal Actor)
	Auktoriales Ich?
	Figurales Ich (Letter Form, Diary Form)?

Käte Friedemann (1910)

Friedemann veröffentlicht 1910 eine diskursorientierte Poetik des Erzähltextes mit dem Titel *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, dabei handelt es sich um eine vertiefte und erweiterte Version ihrer Inaugural-Dissertation *Untersuchungen über die Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung* aus dem Jahr 1907. Ihr Ansatz ist zum Großteil deskriptiv und induktiv, teils auch erzähltheoretisch, literaturkritisch, literaturhistorisch und ideengeschichtlich. Im 1. Teil „Der Blickpunkt des Erzählers“ erläutert Friedemann die Erzählperspektiven auf den Seiten 33 bis 96. Ich zitiere aus dem Nachdruck des Jahres 1969.

Blickpunkt

Friedemann paraphrasiert den Blickpunkt als den Punkt der Anschauung auf die (erzählten) Geschehnisse und den Erzähler bezeichnet sie als Medium der (erzählerischen) Vermittlung.

> Die Übermittelung vergangener Geschehnisse durch ein zwischen diesen und dem Leser stehendes Medium bedingt in erster Linie, daß dies Medium, wenn es uns glaubhaft erscheinen soll, die Illusion erwecken muß, als habe es die Geschehnisse von einem bestimmten Punkte aus angeschaut. (REE 33)

Friedemann umschreibt die Kategorie Blickpunkt als relativ komplexes Konzept, das aus 3 Konstituenten besteht: 1) die diegetische und ontologische Position des Mediums zur Erzählung oder Darstellung, 2) die darstellungsformale Distanz des Mediums in der Erzählung oder Darstellung des psychischen Geschehens in den Figuren und 3) die illusionsbildende oder illusionsdurchbrechende Haltung des Mediums zur Erzählung oder Darstellung. Die Erzählform spielt in Friedemanns Konzept des Blickpunktes eine untergeordnete Rolle. Damit gehört sie zwar nicht zur erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Esenwein [1909] 1918: 124), aber sie kann auch nicht als die Begründerin einer perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Pitkin 1912: 186/7) gesehen werden, sondern sie kann aufgrund ihres teils textphänomenologischen, teils wirkungsästhetischen Ansatzes als eine Vorläuferin von Chatmans strukturalistischer Story-Diskurs-Theorie (1978) interpretiert werden.

> Dieser Blickpunkt [...] und wodurch er für uns der unverrückbare Spiegel wird, der die bunten Bilder des Lebens reflektiert, verrät sich nun einmal in der Rolle, die das Medium in der Erzählung selbst spielt, in dem Platz, auf den es sich stellt, um seine Gestalten zu erfassen, weiter darin, ob es das von ihm Berichtete als Wirklichkeit oder als Erfindung aufgefaßt wissen will, und endlich in der Distanz, die es den Dingen gegenüber wahrt. (REE 33)

Das Medium der Erzählung bzw. Darstellung

Friedemann unterscheidet 2 Hauptgruppen des Mediums der Erzählung bzw. Darstellung: 1) das subjektive Medium und 2) das objektive Medium bzw. Nicht-Medium.

> Viele von denen [...], die für Epos und Drama Stoffgesetze aufstellten, haben daneben auch die formale Seite des Gegenstandes berührt, wobei dann meist das Verhalten des Epikers, gipfelnd in seiner „Objektivität", ausschlaggebend wird. Wir sahen [...], wie [...] der Begriff „Objektivität" [...], wie er [...] andererseits die dem Drama eigentümliche Technik bedeuten konnte. [...] ist [...] letzteres unter „Objektivität" gemeint, dann wäre damit [...] gesagt, daß das Drama seinem Wesen nach die objektive, weil ohne direkte Einmischung des Dichters ausgeübte Kunst, die Erzählung hingegen, uns nur durch ein vermittelndes Medium zugänglich, notwendig subjektiv sei. (REE 20)

Friedemann unterscheidet 2 Arten des subjektiven Mediums der Erzählung bzw. Darstellung: 1) der (echte) Ich- und Er-Erzähler (Epiker) und 2) die Gestalt (Held, Beteiligter, Handelnder).

> Alle [...] Formen -ob sich durch sie der Erzähler mit darstellt und sein Auge es ist, durch das wir die Dinge wahrnehmen, ober ob er diesen Posten an die Handelnden selbst abtritt – [haben] letzten Endes noch eine Gemeinsames: Die Geschehnisse [werden] uns durch ein Medium vermittelt. (REE 54)

Der subjektive Blickpunkt des Ich- und Er-Erzählers generiert nach Friedemann die eigentlichen Erzählungsformen (vgl. REE 32), der subjektive Blickpunkt der Gestalt(en) generiert die halbeigentlichen Erzählungsformen (vgl. REE 47) und der objektive Blickpunkt des Nicht-Mediums generiert die nicht-eigentlichen Erzählungsformen (vgl. REE 54). Friedemann bezeichnet die eigentlichen Erzählungsformen auch als eigentümliche Formen oder echte Erzählungen (vgl. REE 28, 53) und subjektive Darstellungsformen (z. B. REE 6, 40, 42, 46), die halbeigentlichen Erzählungsformen auch als halbdramatische Formen (vgl. REE 53) und die nicht-eigentlichen Erzählungsformen auch als nicht eigentümliche, objektive, dramatische Darstellungsformen (z. B. REE 3/4, 6, 15-21, 24/5, 27, 31/2)

> Hier soll nun, an der Hand der epischen Dichtung mit gleichzeitigem Hinweis auf dramatische Technik, versucht werden, diese eigentlichen Erzählungsformen festzustellen und zu beleuchten, wodurch sie sich im Einzelnen gerade von denen des Dramatikers unterscheiden. Es wird sich daraus ergeben, daß [...] der wesentliche Gattungsunterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung eben darin besteht, daß uns im Epos die Geschehnisse nicht direkt, sondern durch ein organisch mit der Dichtung selbst verwachsenes Medium übermittelt werden. (REE 32)

> Die sogenannte Einmischung des Erzählers bedeutet also keinen Akt der Willkür, sondern eine der Erzählungskunst im Gegensatz zur dramatischen eigentümlichen Form. (REE 28)

In gegenwärtig üblicher Terminologie können unter den eigentlichen Erzählungsformen die Erzähltexte in der Er- und Ich-Erzählform mit auktorialer Erzählperspektive bzw. im narrativen Modus verstanden werden; unter den halbeigentlichen Erzählungsformen können die Erzähltexte in der Er- und Ich-Erzählform mit figuraler Erzählperspektive bzw. im innensichtig-dramatischen Modus verstanden werden; unter den nicht-eigentlichen Erzählungsformen können die Erzähltexte in der Er- und Ich-Erzählform mit neutraler Erzählperspektive bzw. im außensichtig-dramatischen Modus verstanden werden.

Die Erzählmedien und die Erzählungsformen nach Friedemann		
Subjektives Medium	Er- und Ich-Erzähler	Eigentliche Erzählungsformen
	Er- und Ich-Reflektorfigur	Halbeigentliche Erzählungsformen
Objektives Medium, Nicht-Medium	Nicht-eigentliche Erzählungsformen	

Der Blickpunkt durch den Erzähler in den eigentlichen Erzählungsformen

Aus erzähltextanalytischer Sicht ist der Erzähler nach Friedemann ein textphänomenologisches Konstrukt, das in den eigentlichen Erzählungsformen in Erscheinung tritt.

> Das reine Medium der Geschehnisse, das wir als den Bewertenden, den Fühlenden, den Schauenden definierten, ist eine Abstraktion aus vielen konkreten Erscheinungsformen, die uns den Erzähler, in eine bestimmte Rolle verkleidet, darbieten. (REE 34)

Friedemann zählt einige spezifische Textmerkmale des Erzählers auf: 1) die Selbstexplizierung des Erzählers, 2) die Leser-Anrede, 3) die Zusammenfassung des Erzählers mit dem Leser in der Wir-Form, 4) die Regiefunktion des Erzählers durch textgliedernde Rückverweise und Vorausverweise, 5) die wertende nominale Bezeichnung der Figuren, 6) die Streuung emotionaler Interjektionen und 6) die gesteuerte Verwendung von evaluativen Adjektiven. Die folgenden Zitate stammen aus den Seiten 41 und 42; die Absätze sind der Übersicht halber von mir.

> [...] Der Erzähler bezeichnet sich selbst als solchen.
>
> Er wendet sich ferner an den Leser [...]
>
> Er faßt [...] sich selbst und den Leser zu einer Einheit zusammen [...]
>
> [er] weist [...] auf bereits Bekanntes [...]
>
> Die Gestalten seiner Erzählung bezeichnet er nun als unsern „Helden“, unsern „Freund“ [...]
>
> [...] er begleitet ihr Geschick mit Ausrufen der Teilnahme [...]
>
> [...] er verrät durch Humor und Ironie, daß er sich nicht mit ihnen auf eine Stufe stellt, sondern daß Er einen Standpunkt über ihnen einnimmt.
>
> Auch das attributive Adjektiv ist [...] daraufhin zu beachten, wieweit es [...] Werturteile ausdrückt.

Zusammenfassend zeichnet sich der Erzähler in der eigentlichen Erzählungsform nach Friedemann durch die retrospektive Wertungsperspektive aus.

> [Die echten Epiker] stehen über der Welt, die sie uns schauen lassen. Die Entfernung von den Dingen hat sie gelehrt, Wichtiges von Unwichtigem zu scheiden, hat ihnen vor allen Dingen ihr eigenes Leben oder das anderer zu einem Objekt der Kontemplation gestaltet. (REE 51)

Die Ableitungslinie der eigentlichen Erzählungsformen

Friedemann ordnet die eigentlichen Erzählungsformen auf einer theoretischen Linie von den einfachen zu den komplexeren Erzählungsformen an.

> Die logisch ersten Formen epischer Kunst finden sich zeitlich sowohl am Anfang wie am Ende der Entwicklung, der einzelne Dichter kann sie je nach Wunsch für seine Zwecke heranziehen. Damit bleibt aber doch die Tatsache bestehen, daß sie bei dem Versuch der Ableitung eines Kunstgenres aus seiner Keimzelle an den Anfang zu setzen sind. (REE 34)

Die mündliche Ich- oder Er-Binnenerzählung

Als die realhistorisch ursprünglichste und die strukturell einfachste eigentliche Erzählungsform betrachtet Friedemann die mündliche Erzählung vergangener Geschehnisse.

> Als den Urtypus des erzählenden Dichters betrachten Goethe und Schiller den Rhapsoden. Der Sänger berichtet seinen Hörern mündlich die Taten der Vergangenheit. Wie dieser Erzählungstypus der früheste gewesen ist, so ist er auch naturgemäß der einfachste, und derjenige, aus dem sich schließlich alle übrigen herleiten lassen. (REE 34)
>
> Der Rhapsode, so sahen wir, repräsentierte zugleich die historisch früheste und logisch erste Form des Erzählenden, die logisch erste, weil wir in dem Verhältnis eines mündlichen

> Erzählers zu gegenwärtigen Hörern den ursprünglichsten Typus des Erzählers überhaupt entdeckt haben. Diese Form kann aber auch gleichzeitig als die reinste („rein“ hier nicht im bewertenden Sinne gebraucht), bezeichnet werden, weil sie diejenige ist, die übrig bleibt, wenn wir von aller Besonderheit abstrahieren. (REE 40)

Als die literaturhistorisch ursprünglichste und strukturell einfachste eigentliche Erzählungsform betrachtet Friedemann die schriftliche Nachahmung der realmündlichen Erzählung vergangener Geschehnisse in der Rahmenerzählung.

> Aus dem mündlichen Erzähler wird also der schriftliche, der aber noch immer die Fiktion des mündlichen Berichts aufrecht zu erhalten strebt. […] Das, was bei der mündlichen Erzählung der Wirklichkeit angehört, nämlich die Tatsache des Erzählens, wird in der Rahmenerzählung zu einem Bestandteil des Kunstwerks selbst. […] Das Charakteristische für die Rahmenerzählung ist also, daß der Erzähler, eine Gestalt der Dichtung selbst, sich in einem mündlichen Bericht an gegenwärtige Zuhörer wendet. (REE 35)

Bei der Rahmenerzählung mit mündlicher Binnenerzählung unterscheidet Friedemann die heterodiegetische Binnenerzählung (Er-Erzählung) und die homodiegetische Binnenerzählung (Ich-Erzählung).

> Dabei liegen nun zwei Möglichkeiten vor, – entweder der Erzähler will nichts weiter sein als Erzähler, d. h. der Stoff, den er seinen Hörern darbietet, ist ihm nur ein beliebiger Stoff, mit dem seine Person nichts zu schaffen hat, […] – oder aber Rahmen und Bericht bilden insofern ein untrennbares Ganzes, als der Erzähler selbst in dem Erzählten eine Rolle gespielt hat, sei es auch nur, daß er als Beobachter den Ereignissen beiwohnte. (REE 35/6)

Friedemann nennt als Beispiele der Rahmenerzählung mit mündlicher Binnenerzählung die Zyklen *Sieben weise Meister* (Antike, persisch), *Decamerone* (1353, Boccaccio) und *Die Hochzeit des Mönchs* (1884, C. F. Meyer) (vgl. REE 35).

Die schriftliche Ich-Erzählung an einen fiktiven Adressaten

Als die zweiteinfachste eigentliche Erzählungsform sieht Friedemann die Fiktion einer schriftlichen Erzählung eines tendenziell pseudoautobiographischen Ich-Erzählers an, der sich explizit an einen einzelnen fiktiven Adressaten wendet.

> […] [wir] kommen […] nun zu einer Form, die uns den Erzähler in seiner Eigenschaft als Schreiber eines Buches bringt. Noch immer spielt er selbst eine Rolle in dem Erzählten, und noch immer wendet er sich an bestimmte Hörer oder vielmehr Leser. (REE 36)

Als Beispiele für die Fiktion der schriftlichen Erzählung mit einem einzelnen fiktiven Adressaten verweist Friedemann auf *Die letzte Reckenburgerin* (1904, Louise von François), *Tristram Shandy* (1759-1767, Lawrence Sterne) und *Ideen. Das Buch le Grand* (1827, Heinrich Heine).

Der schriftliche Ich-Roman an universelle Adressaten

Als 3., etwas komplexere eigentliche Erzählungsform stuft Friedemann den zentralen Ich-Roman eines fiktiven schriftlichen Ich-Erzählers, der sie an die Menschheit im Allgemeinen als Adressaten wendet, ein.

> Der Erzähler schreibt sein Buch nicht mehr für einen bestimmten Menschen, sondern für die Menschheit. Noch immer ist er selbst der Held seiner Erzählung ([…] Ich-Roman), noch immer will er anderen von sich mitteilen; aber da er sich an alle wendet, so ist das so gut, als wendete er sich an keinen, als spräche er mit sich selbst. Sein einstiges Ich wird ihm vollkommen zum Objekt, in das er sich kontemplativ versenkt, und in bezug auf das er die es umgebende Welt bewertet. (REE 37)

Friedemann ordnet den peripheren Ich-Roman als Variante des zentralen Ich-Romans ein.

> Eine Variante des Ich-Romans wäre der in Ricarda Huchs „Ludolf Ursleu“ verkörperte Typus, in dem der Erzähler nicht der eigentliche Held seiner Erzählung ist, sondern wo er von vorne herein die Rolle des Beobachters eingenommen hat. (REE 37)

Die Erinnerungsnovelle

Die Erinnerungsnovelle ist nach Friedemann wie der retrospektive Ich-Roman eine retrospektive Erzählung, behandelt aber nicht die Lebensgeschichte des Ich-Erzählers, sondern eine weit zurückliegende unwiederbringliche Lebensepisode, in dessen Mittelpunkt nicht der Erzähler, sondern eine andere Figur steht.

> Verwandt ist dem Typus der Ich-Erzählung der der Erinnerungsnovelle, wie sie besonders Theodor Storm liebt. […] [Der Ich-Erzähler] ist nicht derjenige, der uns von [seiner Jugend] erzählt, - der Dichter selbst nimmt das Wort und läßt uns durch das Medium der Erinnerung des [Erzählers] dessen Schicksale miterleben. Daher gibt er nicht, wie der eigentliche Ich-Erzähler, der sein Leben bewußt als ein Ganzes überblickt, das Einzelne nur analysierend, sondern die einzelne Situation taucht vor uns in derselben Weise empor, wie vor dem Auge des [Erzählers], und diese einzelnen Bilder werden allmählich für uns zu einem Ganzen. (REE 38)

Die schriftliche Erzählung eines sich im Erzählrahmen sporadisch explizierenden auktorialen Ich-Erzählers bildet nach Friedemann den Übergang von der Ich-Erzählung zur Er-Erzählung.

> Eine gewisse Ähnlichkeit in der Anlage mit der Erinnerungsnovelle besitzt Otto Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde“. […] Diese Form sei hier bloß als eine Übergangsform zu jener erwähnt, in der der Erzähler die bestimmte Rolle überhaupt fallen läßt. (REE 38/9)

Die Rahmenerzählung mit 2 Erzählebenen

Der nächste Schritt in Richtung der komplexen eigentlichen Erzählungsform besteht nach Friedemann in der Ersetzung des mehr oder weniger rahmenden Ich-Erzählers durch einen fiktiven, in der Rahmenhandlung explizit dargestellten und handelnden Figuren-Erzähler, der eine sekundäre Er- oder Ich-Erzählung erzählt, z. B. in den Rahmennovellen *Die Hochzeit des Mönchs* (1884) und *Der Heilige* (1880) von C. F. Meyer.

> […] ein Erzähler […] [tritt] die Rolle des Erzählenden an eine Gestalt seiner Dichtung selbst ab[…] (REE 39)

Die Doppelerzählung

Unter der Doppelerzählung versteht Friedemann die Erzählungen mit einem Figuren-Erzähler, der nach einer Quelle erzählt, die in der Regel als schriftlich vorhandene Quelle fingiert wird.

> Das Medium, durch das die Geschehnisse reproduziert werden, braucht aber nicht bloß ein einziges zu sein; die Dinge können auch von verschiedenen Seiten beleuchtet werden. Man denke z. B. an die sehr verbreitete Form der Erzählung, in der eine Begebenheit scheinbar einer Quelle nacherzählt wird. (REE 42)

Das unterscheidende Merkmal der Doppelerzählung ist nach Friedemann der strukturell tendenziell biperspektivische (z. B. naiv-romantische versus ironisch-aufgeklärte) Charakter dieser Erzählungsform.

> Hier ist […] das Gleiche von verschiedenen Seiten beleuchtet […] (REE 45)

Dabei kann die Quelle vom Figuren-Erzähler entweder in ausgeschmückter Form nacherzählt oder z. T. nacherzählt und z. T. zitiert werden, wie z. B. in den Romanen *Don Quijote* (1605-1615, Cervantes), *Geschichte des Agathon* (1766, Wieland) und *Der Gottsucher* (1888, Rosegger) (vgl. REE 42/3).

> Dabei muß nun unterschieden werden, was an einer [...] Doppelerzählung das Wesentliche ist, die Quelle selbst oder deren Nacherzählung. Der mittelalterliche Epiker erwähnt die alte Mähre nur gelegentlich, erzählt aber im übrigen mit seinen eigenen Worten, ebenso Wieland im „Agathon“. Bei Rosegger wurde hin und wieder das Dokument direkt zitiert, aber doch so, daß die Erzählung des modernen Dichters im Vordergrunde steht. (REE 44)

Die Quellenerzählung mit Herausgeber-Rahmen

Als eine weitere eigentliche Erzählungsform führt Friedemann den Erzähltext mit einem Erzähler in der Rolle eines fiktiven Herausgebers einer schriftlichen Quellenerzählung auf, wobei Friedemann einen tendenziell monoperspektivischen Strukturtyp

> Es kann sich nun aber auch um bloße Veröffentlichung eines Werkes aus anderer Feder handeln, in dem der „Herausgeber“ nur stellenweise selbst das Wort ergreift. (REE 44)

und einen tendenziell multiperspektivischen Strukturtyp unterscheidet.

> Noch komplizierter wird der Fall dort, wo es sich nicht nur um Herausgeber und e i n e Quelle, sondern um deren mehrere handelt. (REE 45)

Als Beispiele der als herausgegeben fingierten Erzählungsform mit tendenziell monoperspektivischer Struktur verweist Friedemann auf das 1. Buch des Romans *Godwi* (1801, Clemens Brentano) sowie auf die Romane *Die letzte Reckenburgerin* (1870, François) und *Die Leiden des jungen Werther* (1774, Goethe) (vgl. REE 44/5).

> [...] der ganze Erzählungsstoff ist in den Bericht des Herausgebers und die eigene Erzählung [des Quellen-Erzählers] aufgeteilt. (REE 45)

Als Beispiele der als herausgegeben fingierten Quellenerzählung mit tendenziell multiperspektivischer Struktur verweist Friedemann auf den Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819, Hoffmann).

> [...] einmal wird uns die gleiche Situation sogar doppelt, von zwei verschiedenen Blickpunkten aus, erzählt. Dazwischen macht nun der Herausgeber gelegentlich seine Randglossen, so daß uns die Dinge von drei verschiedenen Seiten aus beleuchtet erscheinen. (REE 45)

Die Schachtelrahmenerzählung mit (mindestens) 3 Erzählebenen

Die Schachtelrahmenerzählung mit mindestens 3 Erzählebenen bildet nach Friedemann den komplexesten Typ der eigentlichen Erzählungsform mit Erzählern, womit Friedemann die Komplexität der eigentlichen Erzählungsform primär durch die Anzahl der subordinierten Erzählebenen und sekundär durch die Anzahl der koordinierten Erzähler auf einer bestimmten Erzählebene und/oder durch die offene Perspektivenstruktur bestimmt.

> Auch hier handelt es sich um eine Rahmenerzählung. [...] Worauf es aber an dieser Stelle ankommt, ist, daß die Ereignisse ihren Weg durch drei Medien genommen haben, ehe sie zu uns gelangen. (REE 46)

> [...] der Blickpunkt des zweiten Erzählers [umfasst] den des dritten [...], und der des ersten den der beiden übrigen. (REE 45)

Als Illustrierung der Schachtelerzählung verwendet Friedemann die Matrjoschka-Metapher.

> Man hat ein Gefühl wie beim Öffnen eines Pakets, das eine große Schachtel enthält, die eine kleinere beherbergt, diese wiederum eine noch kleinere, und in der dritten findet sich erst der Inhalt der Sendung. [...] (REE 46)

Als Beispiel der Schachtelrahmenerzählung mit mindestens 3 Erzählebenen erläutert Friedemann die 3 Erzählebenen in der Novelle *Der Schimmelreiter* (1888, Storm).

> Der erste Erzähler findet [...] in einer alten Zeitschrift eine Geschichte, in der wiederum ein Erzähler auftritt. Dieser kommt [...] in ein friesisches Haus, in dem ihm ein alter Mann (also der dritte Erzähler) die Geschichte vom Schimmelreiter erzählt. (REE 46)

Der Blickpunkt durch den Helden in den halbeigentlichen Erzählungsformen

Friedemann verwendet nicht den Begriff Reflektorfigur, sondern spricht von Blickpunkt im Helden oder Blickpunkt durch den Helden (vgl. REE 51). Die Er- und Ich-Reflektorfigur unterscheiden sich nach Friedemann vom Er- und Ich-Erzähler durch ihre raumzeitliche Nähe bzw. Simultaneität zum Geschehen und durch ihre nicht narrative, sondern erlebend-aktionelle Funktion. Dabei verwendet Friedemann die Spiegel-Metapher sowohl für den Erzähler als auch für die Reflektorfigur, wobei der Unterschied zwischen den beiden „Spiegeln" für Friedemann darin besteht, dass sie den Erzähler als „reinen" (tendenziell zuverlässigen oder infalliblen) Spiegel und die Reflektorfigur als „getrübten" (tendenziell unzuverlässigen oder falliblen) Spiegel betrachtet; anders formuliert, betrachtet Friedemann den unzuverlässigen oder falliblen Erzähler nicht als Erzähler, sondern als Reflektorfigur.

> Mit dem Augenblick aber, wo wir nicht mehr das Vergangene im Spiegel eines gegenwärtigen Mediums erblicken sollen, wo wir es also nicht mit einem Betrachtenden, sondern mit einem im Moment Erlebenden zu tun haben, wird der reine Spiegel getrübt, und wir sehen die Dinge in verzerrter Gestalt. (REE 51)

Der Briefroman und der Tagebuchroman

Friedemann versteht den Briefroman und den Tagebuchroman nicht als eigentliche epische Formen, sondern als episch-dramatische Zwischenformen.

> [...] einige Formen [...], die überhaupt kaum dem erzählenden Genre zuzurechnen sind, und die demgemäß eine Mittelstellung zwischen epischer und dramatischer Kunst einnehmen: der Briefroman und das Tagebuch. (REE 47)

Für Friedemann besteht der Unterschied zwischen dem Briefroman und dem Tagebuchroman darin, dass im Tagebuchroman das Geschehen durch einen 1 figuralen Blickpunkt, im Briefroman hingegen durch mindestens 2 figurale Blickpunkte gefiltert wird.

> [...] in beiden [Formen liegt] übereinstimmend der Blickpunkt in den Gestalten der Dichtung selbst [...], [...] aber das Tagebuch [läßt] die Dinge von einem, der Briefroman dagegen von mehreren Blickpunkten aus sehen [...] (REE 47)

Friedemann emphatisiert den perspektivischen Unterschied zwischen der retrospektiven Erzählperspektive des Ich-Erzählers im Ich-Roman und der eingeschobenen bis fast simultanen Wahrnehmungsperspektive der Reflektorfigur im Briefroman und Tagebuchroman, womit sie einerseits am Beginn einer Minderheit von Erzähltheoretikern steht, die die Differenz der monofiguralen Erzählperspektive von der Ich-Erzählperspektive emphatisieren, und andererseits am Beginn einer Mehrheit von Erzähltheoretikern steht, die die Differenz der Reflektorfigur vom Erzähler emphatisieren.

> Wir haben es also auch hier, gerade wie beim Ich-Roman, mit Medien zu tun, die uns die Dinge in bestimmter Färbung sehen lassen, nur daß es sich dort um einen Erzähler handelte, der von seinem eigenen Leben, das im selbst zum Objekt geworden, berichtet, der also den Helden seiner Erzählung nicht viel anders betrachtet als dies der Er-Erzähler tut, während hier die Berichtenden noch mitten in den Ereignissen drin stehen. [...] die Entfernung von den Geschehnissen [ist] hier lange nicht die gleiche, wie beim Ich-Erzähler. Schon die fortlaufende Form bringt es mit sich, daß die Vergangenheit meist nicht weiter zurückreichen wird, als bis zu den letzten Aufzeichnungen, und daß vor allen Dingen die Ereignisse noch nicht ihren Abschluß erreicht haben und infolgedessen nicht übersehen, sondern nur einzeln erfaßt werden können. (REE 47/8)

Die simultane Darstellung aus dem Blickpunkt 1 Figur

Als simultane Darstellung seien sinngemäß jene objektiven Darstellungsformen im dramatischen Modus zusammengefasst, die in gegenwärtig üblicher Terminologie als personale bzw. monofigurale Erzählperspektive, als Selbstgespräch einer einzigen Figur ohne Erzählrahmen und als innerer Monolog einer einzigen Figur mit Erzählrahmen bezeichnet werden können. Friedemann betrachtet die simultane Darstellung aus dem Blickpunkt 1 Figur perspektivisch eng verwandt mit dem Briefroman und dem Tagebuchroman.

> Hinsichtlich des Blickpunktes ganz nahe verwandt ist diesen Formen [Briefroman und Tagebuch] diejenige Form der Erzählung, in der alle Dinge durch das Medium des gegenwärtigen Helden geschaut werden [...] (REE 48)

Die simultane Darstellung eignet sich nach Friedemann für kleine Novellen (und psychologische Studien), wie z. B. in der monofiguralen Erzählperspektive in *Der Apostel* (1892, Gerhart Hauptmann), und beim inneren Monolog wird nach Friedemann überhaupt nicht mehr erzählt, wie z. B. in *Leutnant Gustl* (1900, Schnitzler) (vgl. REE 49/0).

> Die beiden soeben angeführten Dichtungen geben uns [...] nur einen ganz kleinen Ausschnitt des Lebens, und, - worauf es hier vor allem ankommt, - die erwecken in uns überhaupt nur das Interesse für die eine Gestalt, mit der wir uns zu identifizieren gezwungen werden. Alles übrige hat nur Wert für uns, so weit es den Helden der Dichtung berührt. (REE 50)

Als weitere Beispiele für die simultane Darstellung in Romanen führt Friedemann *Die Leiden des jungen Werther* (1774, Goethe) an, den Friedemann nicht unter den Briefroman rechnet, weil dieser Text nur den Blickpunkt einer einzigen Reflektorfigur bietet, wobei nach Friedemann die Reflektorfigur Werther – wie andere Reflektorfiguren in Texten in der Länge eines Romans – zeitweise auch eine Erzählfunktion ausübt (vgl. REE 50/1), während Erich Schmidt den Text dem Tagebuchroman zurechnet, „da [Werther] eigentlich zu sich selbst spreche“ (vgl. REE 47 Fußnote 2). Als weitere Beispiele für die simultane Darstellung in Romanen verweist Friedemann auf *Platt Land* (1886, Spielhagen) sowie *Die Suchenden* (1902/3, Schlaf), wobei Friedemann darauf aufmerksam macht, dass die simultane Darstellung in beiden Romanen nicht konsequent durchgeführt ist.

> Tatsächlich haben [...] weder Spielhagen in „Platt Land“ noch Johannes Schlaf in seinem die gleiche Technik anstrebenden Roman „Die Suchenden“ [den] Blickpunkt [durch den Helden] konsequent innegehalten. [...] der Autor [vergißt] [...] zuweilen seinen Helden. Er erzählt uns Dinge, die dieser nicht sehen konnte [...] er vergißt sich sogar zuweilen soweit, die von ihm so leidenschaftlich bekämpften eigenen Zwischenbemerkungen, freilich nur ganz versteckt, zwischen seine Erzählung zu streuen. (REE 50/1)

Die simultane Darstellung mit sprunghaftem Wechsel des Figurenblickpunktes

Die simultane Darstellung mit sprunghaft-planlosem Wechsel des Figurenblickpunktes bewertet Friedemann sehr kritisch, z. B. im Roman *Arme Mädchen* (1901) von Paul Lindau (vgl. REE 53).

> [...] eins, das ich als entschieden unkünstlerisch bezeichnen möchte, da es den Leser fortwährend hin und her wirft und ihm den Boden unter den Füßen wegzieht: Der Schriftsteller mutet dem Leser zu, in jedem Augenblick die Welt aus den Augen eines anderen zu sehen. [...] die[...] Technik [der Blickpunkte durch die gegenwärtig Beteiligten] [wirkt] besonders störend da [...], wo der Blickpunkt innerhalb einer Situation umspringt [...] (REE 52/3)

Die simultane Darstellung mit regelmäßigem Wechsel des Figurenblickpunktes

Neben dem sprunghaften Wechsel des Figurenblickpunktes klassifiziert Friedemann auch einen regelmäßig-rhythmischen Wechsel des Figurenblickpunktes, z. B. im

halbdramatischen Briefroman mit figuralen Erzählperspektiven (und in eigentlichen Erzählungsformen, z. B. in der Novelle *Sterben* von Schnitzler).

> Neben solchem ganz planlosen Wechsel des Blickpunktes [durch die gegenwärtig Beteiligten] gibt es [...] auch einen bewußten Wechsel, der etwas von der Regelmäßigkeit eines schwingenden Pendels an sich hat, und der das Gefühl eines bestimmten Rhythmus in uns erweckt. (REE 53)

Kein Medium in den nicht-eigentlichen Darstellungsformen

Die dritte Form der narrativen Darstellung bilden nach Friedemann die Texte mit Absenz sowohl des subjektiven Blickpunktes eines Ich- oder Er-Erzählers als auch des subjektiven Blickpunktes einer Gestalt.

> Nun aber handelt es sich um eine Form oder Auffassungsweise, die von einem Medium in jeglicher Gestalt abstrahieren und die Dinge so geben möchte, „wie sie sind" [...] (REE 54)

> Fragen wir nun [...] nach dem Blickpunkt des naturalistischen Erzählers, so wird es zunächst scheinen, als sei er gar nicht vorhanden. [...] Der Punkt aber, auf dem [der Naturalist] [...] steht, um [die Wirklichkeit] zu beobachten, ist naturgemäß der den Dingen gegenüber. (REE 61)

Die naturalistische Darstellung

Die naturalistische Darstellung gründet nach Friedemann auf der materialistischen, realistischen Auffassung der äußeren Wirklichkeit, wobei aus erzähltextanalytischer Sicht hier der ideengeschichtlich-literaturhistorische Naturalismusbegriff auf einen erzähltechnischen Naturalismusbegriff eingegrenzt wird. Die Kennzeichen der naturalistischen Darstellung sind nach Friedemann die Absenz des subjektiven Blickpunktes des Ich- oder Er-Erzählers oder der Gestalt(en),

> Jede naturalistische Erzählung schließt sich durch ihr gänzliches Vermeidenwollen eines Mediums möglichst nahe an die dramatische Technik als solche [...] (REE 59)

der szenisch-dramatische Modus,

> [...] die Vorgänge in jedem Drama besitzen [...] Elemente, die, sobald sie sich in der Erzählung finden, als „naturalistische" bezeichnet werden müssen. [...] In der Erzählung [...] fällt jede Hinneigung zur dramatischen Technik als solcher sofort als „Naturalismus" in die Augen. (REE 59)

die phonographische Methode, das chronologische Verfahren, die Zeitdeckung (der Sekundenstil)

> Wer in der Kunst die Wirklichkeit wiederfinden will, „wie sie ist", der muß auch zu ihrer Darstellung die Mittel wählen, die die Wirklichkeit bietet, d. h. er darf uns nur sprechende und handelnde Menschen vorführen, die alles sagen, was sie eventuell in der Wirklichkeit gesagt hätten und genau in der gleichen Art wie in der Wirklichkeit. Die Handlung aber wird er, um die Illusion des gegenwärtigen Vorganges nicht zu stören, mehr, wie es der Dramatiker tut, in Form von Regiebemerkungen geben. (REE 60)

und die inhaltliche Indifferenz und Vollständigkeit.

> [...] die naturalistische Technik [nähert sich] im Prinzip wieder der des primitiven Berichterstatters, der auch Wichtiges und Unwichtiges um der Vollständigkeit willen wahllos nebeneinander bringt. (REE 61)

> Wer, wie der Naturalist, seine Eindrücke für Abbilder wirklicher Dinge hält, wird sich bemühen, sie in möglichster Vollständigkeit zu reproduzieren. [...] Er wird also, wenn wir es einmal rein optisch fassen, seine Augen anstrengen, um möglichst viel von dem zu sehen, was „da ist". (REE 63, vgl. auch 58 und 66)

> [Beim Naturalismus] eine ermüdende Weitschweifigkeit, die keinen anderen Zweck hat, als den, die Dinge so erscheinen zu lassen, wie sie wirklich mit all ihren Zufälligkeiten sind [...] (REE 64)

Die naturalistische Darstellung (sowohl in der erzähltechnischen als auch stofflichen Bedeutung) findet Friedemann in den Texten im 1892 erschienen Sammelband *Neue Gleise* von Holz und Schlaf (darunter die bekannten Texte *Papa Hamlet, Der erste Schultag* und *Ein Tod*) typologisch verwirklicht (vgl. REE 60/1), wobei Friedemann auf die Kaleidoskop-Metapher und auf die Kinematograph-Metapher, die jeweils auf (mindestens) 1904 und 1902 zurückreichen, zur Illustrierung der naturalistischen Darstellung (in der erzähltechnischen Bedeutung) verweist.

> Die Technik, die sich in [den Texten *Neue Gleise* von Holz und Schlaf] ausprägt, ist diejenige, die Samuel Lublinski lobend mit der Wirkung des Kaleidoskops, Moeller-Bruck hingegen tadelnd mit der des Kinematographen vergleicht. (REE 60)

Die impressionistische Darstellung

Die impressionistische Darstellung ohne den subjektiven Blickpunkt des Ich- oder Er-Erzählers und ohne den subjektiven Blickpunkt der Gestalt(en) gründet nach Friedemann auf der nominalistischen Auffassung der äußeren Wirklichkeit, wobei aus erzähltextanalytischer Sicht hier der ideengeschichtlich-literaturhistorische Impressionismus auf einen erzähltechnischen Impressionismusbegriff eingegrenzt wird. Obwohl nach Friedemann die naturalistische und die impressionistische Darstellung durch die beiderseitige Ausschaltung des verarbeitenden subjektiven Mediums und die modale Beschränkung auf die sensorische Außenwelt oberflächlich betrachtet analog erscheinen,

> Auch der Impressionismus will [wie der Naturalismus] nichts anderes geben, als die momentane Impression, d. h. den einzelnen sinnlichen Eindruck. (REE 62)

> Naturalismus sowohl wie Impressionismus stehen beide dadurch, daß sie die Dinge oder Eindrück direkt wiederzugeben bestrebt sind, der Kunst [...], deren Kennzeichen die „Verarbeitung“ ist, schroff gegenüber [...] (REE 64)

besteht nach Friedemann ein wesentlicher stofflicher Unterschied zwischen den beiden Darstellungsformen. Das unterscheidende Kennzeichen der impressionistischen Darstellung sind nach Friedemann die inhaltliche Anmutung und Auslese.

> Der Impressionist [...] läßt [im Gegensatz zum Naturalisten] den Eindruck der Dinge an sich herankommen. Er verhält sich rein passiv und fühlt keiner Wirklichkeit gegenüber irgendwelche Verpflichtung. Der Eindruck ist ihm, rein als solcher, bereits sanktioniert; denn von allen Erscheinungen existieren für ihm überhaupt nur diejenigen, die einen Eindruck in ihm hinterlassen. Die Folge davon ist natürlich, dass sich uns beim Impressionisten alles viel gedrängter, konzentrierter darstellt. Wir erhalten gleichsam nur die Creme der Dinge. (REE 63)

> [...] [beim Impressionismus] flüchtige, stimmungsgetränkte Impressionen. (REE 64)

Überblick über die Erzähltexttypen nach Friedemann

Hier ein tabellarischer Überblick über die Erzähltexttypen nach Friedemann ohne Berücksichtigung der Distanz im Erfassen des psychischen Geschehens in den Figuren und ohne Berücksichtigung der illusionsbildenden und illusionsdurchbrechenden Effekte in den Erzähltexten.

Erzähltexttypen nach Friedemann (1910)	
	Mündliche Binnenerzählung

<table>
<tr><td rowspan="7">Eigentliche Erzählungsformen</td><td colspan="3">Schriftliche Ich-Erzählung an 1 Adressaten</td></tr>
<tr><td colspan="3">Schriftlicher Ich-Roman an universelle Rezipienten</td></tr>
<tr><td colspan="3">Erinnerungsnovelle</td></tr>
<tr><td colspan="3">Rahmenerzählung mit 2 Erzählebenen</td></tr>
<tr><td colspan="3">Doppelerzählung</td></tr>
<tr><td colspan="3">Herausgeber-Rahmen mit Quellenerzählung</td></tr>
<tr><td colspan="3">Schachtelrahmenerzählung mit (mindesten) 3 Erzählebenen</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Halbeigentliche Darstellungsformen</td><td colspan="3">Briefroman und Tagebuchroman</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Simultane Darstellung</td><td colspan="2">1 Figurenblickpunkt</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Mehrere Figurenblickpunkte</td><td>Sprunghafter Wechsel</td></tr>
<tr><td>Regelmäßiger Wechsel</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Nicht-eigentliche Darstellungsformen</td><td colspan="3">Naturalistische Darstellung</td></tr>
<tr><td colspan="3">Impressionistische Darstellung</td></tr>
</table>

Die Distanz im Erfassen des psychischen Geschehens

Die nächste Konstituente des Blickpunktes des Erzählers, die Friedemann nach dem Medium der Erzählung bzw. nach den eigentlichen Erzählungsformen behandelt, ist die Distanz des Erzählers in der Darstellung der Innenwelt der Figuren bzw. des Figurenbewusstseins. Friedemann unterscheidet 2 Formen des Erfassens, die mit 2 Graden der Distanz im Erfassen des psychischen Geschehens in den Figuren durch den Erzähler einhergehen: 1) das mittelbare, indirekte, distanzierte Schließen von der Außensicht auf die Figuren in die Innenwelt der Figuren und 2) die unmittelbare, direkte, nicht-distanzierte Darstellung des Figurenbewusstsein.

> […] der Erzähler […] kann […] uns auf das Seelenleben seiner Gestalten […] durch ihr äußeres Tun schließen lassen. Aber […] [es] besteht [auch] die Möglichkeit, den Leser durch den Erzähler direkt von dem Inneren der geschilderten Menschen zu unterrichten. (REE 69)

Der Schluss des Lesers von der Außensicht auf die Figur in die Innenwelt der Figur

Als eine besonders erarbeitete, studierte und stilisierte Technik (vgl. REE 66) zur szenisch-dramatischen Sichtbarmachung der Innenwelt der Figur(en) ohne innensichtige Vermutung oder Behauptungen des Erzählers betrachtet Friedemann die „Stilkunst“.

> Wir können uns z. B. durchaus einen mit dramatischen Mitteln arbeitenden „Stilkünstler“ vorstellen, also einen solchen, der wesentlich durch direkte Rede und Gebärden innere Vorgänge veranschaulicht, der also die Ergebnisse seines Studiums [der Figur(en)] in eine Form kleidet, die nichts davon verrät, auf welche Weise der Dichter die Kenntnis seines Gegenstandes erworben hat. (REE 67)

Der Schluss des Erzählers von der Außensicht auf die Figur in die Innenwelt der Figur

Der Erzähler kann durch das äußere Verhalten der Figuren motivierte Vermutungen über die Innenwelt der Figuren anstellen, er kann in der Mimik und Gestik der Figuren die Innenwelt der Figuren lesen und er kann den äußeren Anschein der Innenwelt der Figuren interpretieren.

> […] der Erzähler […] kann den Weg von außen nach innen wählen, doch so, daß er nicht dem Leser das Schließen überläßt, sondern daß er den Schluß selber zieht. (REE 69)

> [Im Fall des beobachtenden Ich-Erzählers] können uns die Hauptvorgänge des Seelenlebens [der Figuren] nur von außen oder durch Vermutung des Beobachtenden [Ich-Erzähler] erschlossen werden. (REE 71)

Nachträgliches Erfahren der Innenwelt der Figuren durch den Erzähler

Der Erzähler nähert sich der Innenwelt der Figuren ein wenig an, wenn sie nicht mehr außensichtige Vermutungen über die psychischen Vorgänge in den Figuren anstellen, sondern (früher oder später) von den Figuren selbst oder durch die Vermittlung Dritter oder durch dokumentarische Quellen vom psychischen Geschehen in den Figuren erfahren.

> […] dem Erzähler [bleibt] außerdem noch die Möglichkeit, im Leser die Vorstellung zu erwecken, als habe er manches durch Hörensagen später erfahren oder sich selbst ein Urteil gebildet. (*Ludolf Ursleu*, S. 27, 29, 63, 93, 113, 122.) (REE 71)

Der primitive psychologische Naturalismus des Erzählers

Eine Stufe näher am psychischen Geschehen der Figuren als die vermutenden Einblicke und das nachträgliche Erfahren des Erzählers in bzw. über die psychischen Vorgänge in den Figuren bildet der primitive Naturalismus des Erzählers. Der primitive Naturalismus bildet die erste Stufe der direkten, nicht mehr vermittelten Innensicht des Erzählers in die Psyche der Figuren. Unter dem primitiven Naturalismus versteht Friedemann den schlichten Bericht des Erzählers von den Gefühlen und über das Seelische der Figuren.

> Die Eindrücke, die [der primitive Naturalist] unbewußt empfangen hat, repräsentieren für ihn die Dinge selbst. Aber zu diesen Eindrücken gehören nicht nur […] die aus […] ihrer Außenseite hervorgegangenen, sondern ganz ebenso auch die des Innenlebens [der Gestalten]. Der sich unseren Sinnen entziehende Bestandteil der Dinge ist ihm nicht minder wirklich, als die Körperwelt. Er erfaßt in ganz unmittelbar und sagt ohne jede weitere Motivierung darüber, wie er zu seiner Kenntnis gelangt ist, was im Innern von Natur und Menschheit vorgeht. (REE 66)

> […] dem Epiker [bleibt] das Verfahren des „primitiven Naturalisten“, dem von vorne herein das Seelische eine ebenso selbstverständliche Realität bedeutet, wie jeder äußere Vorgang. (REE 72)

Die psychologische Empathie bzw. Intuition des Erzählers

Unter der Einfühlung des Erzählers in die Innenwelt der Figuren versteht Friedemann ein (eventuell durch die supponierte äußere Anschauung der Figuren motiviertes) intuitives Wissen des Erzählers um die inneren Vorgänge in den Figuren, wobei der Erzähler mehr von der Innenwelt der Figuren versteht als die Figuren selbst und die Gedanken und Gefühle der Figuren besser in Worten ausdrücken kann als die Figuren selbst es könnten.

> […] der Dichter geht nicht in den Gestalten auf, er steht ihnen gegenüber und überschaut sie: [die Figur] ist sich über [ihre] Gefühle nicht so klar wie der Dichter, indem er sie in Worte kleidet, - [die Figur] weiß nicht, was der Dichter weiß und begreift daher ihre Situation nicht wie dieser. (REE 75)

Die dynamische Distanzierung im Erfassen des psychischen Geschehens

In manchen Erzähltexten wechselt die Distanzierung im Erfassen des psychischen Geschehens in den Figuren durch den Erzähler einmal oder mehrmals von Vermutungen zu sicheren Aussagen des Erzählers über das Innenleben der Figuren (oder umgekehrt).

> Mienen und Gebärden werden sich [dem Erzähler] in manchen Fällen noch rein als solche aufdrängen und ihn zu Schlüssen auf das veranlassen, was sie möglicherweise ausdrücken könnten, - in anderen Fällen aber werden sie mit so unzweifelhafter Sicherheit zu ihm sprechen,

daß er sie in ihrer Losgetrenntheit von dem, was sie ausdrücken, gar nicht mehr erfaßt, sondern daß er unmittelbar in das Leben der Seele zu blicken scheint. (REE 77)

Distanzierungsgrade im Erfassen des psychischen Geschehens nach Friedemann	
Distanz	Außensichtige, szenische Darstellung der Innenwelt
	Schluss des Erzählers von der Außensicht auf die Innenwelt
	Nachträgliches Erfahren der Innenwelt der Figuren
Nähe	Primitiver psychologischer Naturalismus
	Psychologische Empathie bzw. Intuition
Dynamische Distanzierung	

Die narrative Illusion

Unter der narrativen Illusion versteht Friedemann die Relation des Erzählers zur Ontologie der erzählten Welt in der eigentlichen Erzählung.

> Wir kommen nunmehr zu der dritten, für den Blickpunkt des Epikers wichtigen Frage: Als was erscheint dem Erzähler, und infolgedessen auch dem Leser, die dargestellte Welt, als Wirklichkeit oder als Dichtung, und wie verleiht der Erzähler seiner jeweiligen Stellung zu den Dingen Ausdruck? (REE 79)

Friedemann unterscheidet 2 Relationen des Erzählers zum ontologischen Charakter der erzählten Welt: 1) die Wirklichkeitsillusion bzw. die Verhüllung der Fiktionalität der erzählten Welt und 2) der Erfindungscharakter bzw. die Enthüllung der Fiktionalität der erzählten Welt, womit Friedemann als eine Vorläuferin der Theorien der narrativen Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung von Lobsien (1975) und Wolf (1993) angesprochen werden kann.

> Der echte Erzähler hat die Möglichkeit, das seinen Aussagen zugrunde liegende als wirklich oder als erdichtet erscheinen zu lassen. Beabsichtigt er ersteres, so besitzt er eine Reihe von Mitteln, um die als nicht selbstverständlich erscheinende Wahrheit eigens zu bekräftigen. Will er seinen Produkten einen ausschließlichen Phantasiegehalt sichern, so kann er auch dies besonders zu verstehen geben [...] (REE 91)

> Ob der Erzähler die Vorstellung erwecken will, als handle es sich um tatsächlich einmal geschehene Dinge, oder ob er seinen Hörer merken läßt, daß er Erfundenes vorträgt, - es kommt letzten Endes nur darauf an, daß er selbst uns glaubhaft, und daß die Dinge, die er erzählt, als das erscheinen, als was er sie erscheinen lassen will, jedenfalls aber immer als etwas, das bereits in der Vergangenheit seinen Abschluß gefunden hat. (REE 25/6)

Sowohl in Hinblick auf die Erweckung der Wirklichkeitsillusion der Erzählung als auch in Hinblick auf die Preisgabe des Erfindungscharakters der Erzählung durch den Erzähler emphatisiert Friedemann die Differenz des narrativen Wirklichkeitsbegriffs vom naturwissenschaftlichen Wirklichkeitsbegriff: Sowohl die narrative Wirklichkeit als auch die narrative Erfindung sind beide Erscheinungsformen der narrativen Illusion.

> Dabei möchte ich [...] von vorne herein darauf hinweisen, daß es sich ausschließlich um den ästhetischen Schein der Wirklichkeit oder Dichtung handelt, also darum, wie weit der Dichter durch die Form seiner Darstellung die Illusion eines wirklichen oder erfundenen Vorganges erzeugt [...] (REE 79)

> [...] es kann nicht oft genug betont werden, daß dasjenige, was der Dichter wirklich weiß, für die ästhetische Wirkung vollkommen gleichgültig ist, und daß es nur darauf ankommt, welche Vorstellung er im Leser zu erwecken strebt. (REE 84)

Die Wirklichkeitsillusion in den eigentlichen Erzählungsformen

Unter Wirklichkeitsillusion versteht Friedemann die Erweckung einer Illusion im realen Leser, dass der Inhalt des Gelesenen die Abbildung einer Wirklichkeit ist.

> In dem Leser Illusion erwecken, heißt, die Vorstellung in ihm wachrufen, daß das, was ihm als Kunstwerk geboten wird, etwas Wirkliches sei. (REE 25)

Da die erzähltextanalytisch wahrnehmbare Wirklichkeitsillusion (und das erzähltextanalytisch wahrnehmbare Spiel mit der Illusion) nach Friedemann eine Relation des Erzählers zum ästhetischen Charakter der erzählten Welt ist, kann es nach Friedemann diese Relation nur in den eigentlichen Erzählungsformen geben, da der Erzähler nur in den eigentlichen Erzählungsformen textphänomenologisch in Erscheinung tritt.

> Die Frage nach der Erweckung der Wirklichkeitsillusion kann überhaupt nur einen Sinn erhalten für die Gruppe der eigentlichen Erzählungsformen, also für diejenigen Formen, bei denen in uns die Vorstellung bereits vergangener Ereignisse geweckt werden soll, die durch ein gegenwärtiges Medium aufgefaßt und reproduziert werden. (REE 80)

Der Erzähldiskurs

Während der Inhalt der Erzählung (die Erzählhandlung) nach Friedemann durch den Erzähler als Wirklichkeit oder Erfindung herausgestellt werden kann, verfügt nach Friedemann der Erzähldiskurs über einen impliziten Effekt der Wirklichkeitsillusion.

> „Wirklich“ im epischen Sinne [...] ist zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst. (REE 25)

Die Ich-Erzählung

In der Ich-Erzählung ist nach Friedemann die Wirklichkeitsillusion ein impliziter Effekt, womit Friedemann als eine der Portalfiguren für das erzähltheoretische Konzept der grundsätzlichen Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers (z. B. Petersen 1993: 62) im Gegensatz zum Konzept der tendenziellen Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers (z. B. Booth [1961] 1967) gelten darf.

> Da wo der Erzähler zugleich der Held seiner Darstellung ist, also im Ich-Roman und den ihm verwandten Formen, ist die Wahrheit des berichteten Stoffes selbstverständliche Voraussetzung. (REE 80)

In der eigentlichen Er-Erzählung stehen dem Erzähler verschiedene Strategien zur mehr oder weniger stark wahrnehmbaren Erweckung der Wirklichkeitsillusion bzw. der Verhüllung der Fiktionalität der erzählten Welt zur Verfügung.

> Die gleiche Vorstellung [der erzählenden Reproduktion von wirklich Geschehenem wie in der Ich-Erzählung] kann [...] auch in der Er-Erzählung erweckt werden. (REE 81)

> [...] Mittel, durch die in der [eigentlichen] Erzählung die Illusion der Wirklichkeit erzeugt wird. (REE 82)

Die Trennung von Erzählung und Erzähltem

Eine Strategie der Wirklichkeitsillusion in den eigentlichen Er-Erzählungen ist nach Friedemann die modale und strukturelle Emphatisierung der Erzählung im Unterschied zum Erzählten 1) durch Eingeständnisse des Erzählers, einen Bestandteil des Inhalts bzw. der Erzählhandlung nicht angemessen erzählen zu können, 2) durch Aufschübe des Erzählers von Bestandteilen des Inhalts bzw. der Erzählhandlung auf später und 3) durch zeitliche Umstellungen in der Erzählordnung.

> […] der wirkliche Vorgang und seine Reproduktion [fallen] auseinander […] der Erzähler [verzichtet] überhaupt auf die Wiedergabe der Wirklichkeit, weil er fürchtet, ihr nicht ganz gerecht werden zu können […] [der Erzähler] verspricht […] dem Leser diese Wiedergabe für die Zukunft […] [der Erzähler] schickt […] [einen Teil der Wiedergabe] der [erzählten] Begebenheit voran. Immer aber wird gerade durch diese Zweiteilung ganz deutlich die Vorstellung von einer von der Darstellung unabhängigen Wirklichkeit erweckt. (REE 82)
>
> Diese Trennung von Darstellung und dem ihr zugrunde liegenden wirklichen Vorgange, auf den hingewiesen wird, ist also eins der Mittel, durch die in der echten Erzählung die Illusion der Wirklichkeit erzeugt wird. (REE 82)

Die Kontrastierung von erzählter Wirklichkeit und Fiktion

Eine andere Strategie der Wirklichkeitsillusion in den eigentlichen Er-Erzählungen ist nach Friedemann die paradoxe implizite Bekräftigung der Wirklichkeit des Erzählten durch die Behauptung des Fiktionalitätscharakters von Erzählungen im Allgemeinen.

> Ein weiteres wäre die Kontrastierung der als wirklich gedachten Geschehnisse mit den in einem Kunstwerk möglichen. […] Indem […] die Vorgänge vom Erzähler selbst als unwahrscheinlich und romanhaft bezeichnet werden, gibt er damit zu verstehen, daß er sie nicht gebracht haben würde, wenn sie sich eben nicht tatsächlich zugetragen hätten. (REE 82/3)

Das Fingieren des Erzählers von Nichtwissen

Eine dritte Strategie der Wirklichkeitsillusion in den eigentlichen Er-Erzählungen ist nach Friedemann das Fingieren des Erzählers, einen Bestandteil des Inhalts, ein Element der Erzählhandlung oder die Gedanken einer Figur nicht zu wissen, was dem Er-Erzähler den realistischen Anschein eines in der Wahrnehmung und im Wissen begrenzten Ich-Erzählers verleiht.

> […] der Erzähler [sucht] […] den Anschein zu erwecken, als hätten sich Dinge wirklich zugetragen, von denen er nur diejenigen berichten kann, die zu seiner Kenntnis gelangt sind. Dieselbe Wirkung erreicht der Erzähler, wenn er vorgibt, nicht zu wissen, was im Inneren seiner Gestalten vorgeht, oder wenn er es für möglich hält, daß der Gang der Ereignisse unter gewissen Bedingungen auch ein anderer hätte sein können. (REE 83)

Das Fingieren des Erzählers von Mehrwissen

Eine weitere Strategie der Wirklichkeitsillusion in den eigentlichen Er-Erzählungen ist nach Friedemann die Umkehrung des Fingierens des Erzählers von Nichtwissen durch das Fingieren des Erzählers von Mehrwissen, indem der Erzähler sein Mehrwissen expliziert, ohne das Mehrwissen zu erzählen.

> Erreichte [oben] der Erzähler die Illusion der Wirklichkeit durch ein vermeintliches Nichtwissen, so erzielt er andrerseits den gleichen Erfolg durch die Fiktion, als wisse er von den Geschehnissen mehr, als er sage. (REE 84)

Die externe Beglaubigung

Eine fünfte Strategie der Wirklichkeitsillusion in den eigentlichen Er-Erzählungen ist nach Friedemann das, was Genette die extradiegetische Beglaubigungsfunktion des Erzählers nennt. Friedemann verweist dabei auf die Beglaubigung der „wahren Geschichte“ durch den Erzähler in mittelalterlichen Epen und in den Romanen *Don Quijote* (teils), *Agathon, Sebaldus Nothanker, Rath Krespel, Kinder der Welt, Soll und Haben, Ilias, Godwi* (2. Buch teils), *Epigonen, Hesperus* (vgl. REE 84/5: Fußnoten und REE 86).

> […] [der echte Epiker hebt] häufig die Wahrheit seiner Aussagen besonders hervor[…] (REE 84)

Friedemann unterscheidet die 1) externe Erzählerbeglaubigung aus erster Hand und 2) die externe Erzählerbeglaubigung nach einer schriftlichen Quelle, deren Wahrheitsgehalt

der Erzähler unreflektiert akzeptieren, zusätzlich explizit beglaubigen oder kritisch reflektieren kann, wobei nach Friedemann in allen 3 Fällen eine Wirklichkeitsillusion des Erzählten erzeugt und aufgebaut wird.

> Eine Quelle ist ein geschriebenes Dokument [...] sie kann entweder authentisch sein, oder auch nicht. Wenn also der Nacherzähler an der Zuverlässigkeit der Quelle zweifelt, so erweckt er damit, genau so, als wenn er sich auf ihr Zeugnis beruft, die Vorstellung von einer der Darstellung zugrunde liegenden Wirklichkeit. Welcher Art die Wirklichkeit gewesen, entzieht sich nun zwar unserer Beurteilung; aber je mehr wir fühlen, daß wir den Ereignissen nicht beikommen können, um so mehr steigert sich die Vorstellung von deren realer Existenz. (REE 86/7)

Der Erfindungscharakter der eigentlichen Erzählungsformen

In der eigentlichen Er-Erzählung stehen dem Erzähler neben verschiedenen Strategien zur mehr oder weniger stark wahrnehmbaren Erweckung der Wirklichkeitsillusion bzw. der Verhüllung der Fiktionalität der erzählten Welt verschiedene Strategien zur Erweckung des Erfindungscharakters bzw. der Enthüllung der Fiktionalität der erzählten Welt zur Verfügung.

> [...] die Erweckung der Wirklichkeitsillusion ist nur eine der beiden Möglichkeiten des Erzählers. Er kann auch vollkommen auf sie verzichten und die Dichtung nichts als eine Dichtung sein lassen. (REE 87)

Die ganze externe Entglaubigung

Eine klare und vollständige Form der Entglaubigung der eigentlichen Erzählung ist nach Friedemann die Explizierung der „erfundenen Geschichte“ durch den Erzähler.

> Die[...] Vorstellung [der Dichtung als Dichtung] tritt ganz klar da zutage, wo, wie z. B. in Tiecks „Phantasus“ oder in E. T. A. Hoffmanns „Serapionsbrüdern“ sich Freunde selbsterfundene Geschichten vorlesen. (REE 87)

Die halbe externe Entglaubigung

Eine klare, aber unvollständige Form der Entglaubigung der eigentlichen Erzählung ist nach Friedemann die Explizierung der „erfundenen Handlung, die auf wahren Begebenheiten beruht“ oder der „wahren Handlung mit Änderung der Namen“ durch den Erzähler.

> Nicht ganz als Erfindung, aber als eine Umgestaltung wirklicher Tatsachen läßt C. F. Meyer seinen Dante die Geschichte von der Hochzeit des Mönchs erzählen. Dante gibt bewußt eine Erfindung [...] die sich an wirkliche, von ihm gedeutete Tatsachen angliedert. Die Gestalten seiner Dichtung nimmt [der Erzähler Dante] zum Teil aus der Mitte seiner Zuhörer [...] Er symbolisiert also gleichsam den dichterischen Prozeß überhaupt, bei dem auch der Dichter seine Gebilde aus Elementen der Wirklichkeit zusammensetzt. (REE 87)

Das Spiel mit der Illusion

Unter dem Spiel mit der Illusion versteht Friedemann die Illusionszerstörung durch die Kontrastierung von Wirklichkeitsillusionen mit Explizierungen des Erfindungscharakters der eigentlichen Erzählung durch den Erzähler.

> [...] wir [kennen] eine Form der Erzählung, in der mit der Illusion ein fortwährendes Spiel getrieben wird, wo wir in einem Augenblick glauben sollen, es mit Wirklichkeiten, im nächsten, es mit Phantasieprodukten zu tun zu haben, und wo naturgemäß der Gesamteffekt der des Erdichteten ist [...] (REE 88)

Friedemann illustriert die Illusionszerstörung durch das Spiel mit der Illusion am 2. Band des Romans *Don Quijote* (1605-1615, Cervantes) und am 2. Band des romantischen Romans *Godwi* (1801, Clemens Brentano) (vgl. REE 88-90).

> […] trotz Erweckung der Wirklichkeitsillusion im Einzelnen [ruft] der romantische Roman doch als Ganzes durch sein Spielen mit eben dieser Illusion den Anschein des Erdichteten hervor[…] (REE 91)

Die unbeabsichtigte Illusionsdurchbrechung

Von den Mitteln, Methoden, Techniken, Strategien der ästhetisch beabsichtigten Illusionsdurchbrechung (siehe oben) muss nach Friedemann die unbeabsichtigte, unbewusste Illusionsdurchbrechung durch perspektivische Fallen, Mängel und Fehler abgesondert werden.

> Die moderne Form der Erzählung, die ihrer ganzen Tendenz nach wesentlich zur dramatischen Darstellung neigt, die stets den Eindruck von etwas Gegenwärtigem hervorrufen will, sie muß die Illusion viel eher zerstören, da sie etwas vortäuschen will, was sie schlechterdings nicht kann, weil in ihr, und nur in ihr, der Erzähler sich als ein störendes Element zwischen seine Gestalten drängt. (REE 27/8)

Hier ein Überblick über die illusionsbildenden und illusionsdurchbrechenden Strategien des Erzählers in den eigentlichen Erzählungsformen nach Friedemann.

Narrative Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung nach Friedemann (1910)	
Wirklichkeitsillusion (Illusionsbildung)	Erzähldiskurs
	Ich-Erzählung
	Trennung von Erzählung und Erzähltem
	Kontrastierung von erzählter Wirklichkeit und Fiktion
	Fiktion des Nichtwissens des Erzählers
	Fiktion des Mehrwissens des Erzählers
	Externe Beglaubigung
Dichtungscharakter (Illusionsdurchbrechung)	Ganze externe Entglaubigung
	Halbe externe Entglaubigung
	Spiel mit der Illusion (z. B. romantischer Roman)

Walter B. Pitkin (1912)

Pitkin veröffentlicht 1912 ein Buch mit dem Titel *The Art and the Business of Story Writing*; auch Pitkins Buch ist – wie das von Hamilton – primär ein Ratgeber-Buch zur Produktion von Kurzgeschichten und auch er setzt sich – wie Hamilton – im 3. Kapitel „What Shall You Say About It?“, im Unterkapitel D „The Point of View“ auf den Seiten 174 bis 187 ausführlich mit dem Problem der Erzählperspektive bzw. der Perspektive auseinander:

Point of View

Pitkin unterscheidet im Bewusstsein der außerliterarischen Verwendung des Begriffs Point of View und der Verwendung des Begriffs Point of View in den bereits erschienen Ratgeber-Büchern zur Produktion von Kurzgeschichten zwei Bedeutungen des Konzepts Perspektive.

> Though the risk of confusion is slight, it is well to distinguish at once two senses in which one may speak of a point of view. (ABSW 174)

Point of View hat einerseits eine „ideologische“ Bedeutung und andererseits eine „erzähltechnische“ Bedeutung.

> The first point of view expresses the artists sensitivity, wish or belief toward a subject. The second point of view expresses the arrangement of some particular material which makes conspicuous some quality of the latter which the artist wishes to report. (ABSW 176)

Den erzähltechnischen Point of View nennt Pitkin Blickwinkel bzw. Perspektive der Erzählung.

> The first I shall call the artist's attitude, and the second the angle of narration. (ABSW 176)

Die ideologische Bedeutung der Perspektive

Die ideologische Bedeutung des Begriffs Point of View ist die des weltanschaulichen Standpunktes eines Autors auf die Botschaft und Intention seines Erzähltextes.

> People say that Thomas Hardy's point of view is artificial, Hawthorne's ultra-puritanical, and Maupassant's cynically pessimistic. (ABSW 174)

Die erzähltechnische Bedeutung der Perspektive

Bei der erzähltechnischen Bedeutung des Begriffs Point of View distanziert sich Pitkin von dem bis zum Erscheinen seines Buches (und lange darüber hinaus) vorherrschenden Verständnis des Point of View als Vermittlung der Erzählhandlung durch eine erzählende Stimme; für Pitkin ist der erzähltechnische Point of View die „Perspektive eines Erzählers oder einer Figur innerhalb eines Erzähltextes“ (ABSW 174) in Analogie zur Perspektive eines Malers innerhalb eines Gemäldes.

> [...] the point of view is inextricably bound up with the specific material and the desired single effect of each particular story, and hence only an analysis of these latter will throw light upon the angle from which the story is to be told. (ABSW 174)

Perspektive (Angle of Narration)

Pitkin unterscheidet 3 Perspektiventypen in einem Erzähltext: 1) die strikt objektive Perspektive, 2) die Perspektive eines inaktiven Zeugen oder eines Zuhörers und 3) die Perspektive einer peripheren oder zentralen Handlungsfiguren.

> There are three typical angles of narration:
> a. The pure objective.
> b. The angle of the inactive witness or hearer.
> c. The angle of a participant.
> i. A subordinate character.
> ii. A dominant character. (ABSW 176)

Aber im Widerspruch zu den erzählformgebundenen Klassifikationen der Erzählperspektivtypen vor ihm klassifiziert Pitkin die Erzählperspektiven nicht primär nach der Erzählform, sondern primär nach seinen 3 Perspektivtypen. Pitkin ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der die Perspektive der Erzählung von der Erzählform (Ich- und Er-Form) trennt und eine Klassifikation von 3 Perspektiventypen erstellt, die gleichermaßen sowohl für die Ich- als auch für die Er-Form gelten. Damit unterscheidet sich Pitkin grundsätzlich von allen Erzähltheoretikern vor ihm (z. B. Whitcomb 1905, Albright 1907, Hamilton 1908: 118, Esenwein [1909] 1918: 124), die jeweils eine Klassifikation der Erzählperspektiven erstellen, in denen die Erzählform primär und die Perspektive sekundär ist, indem die

Erzählformen mithilfe von Perspektiven, die innerhalb jeder Erzählform (oder Erzählklasse) unterschiedlich sind, ausdifferenziert werden.

> In the leading text-books on story technique the angle of narration and the grammatical form of narration (that is, the use of the first or the third person) are hopelessly confused and discussed as though they were identical. [...] The truth is, there is no significant connection whatever between the perspective and the use of 'I' or 'he'. And the absolute proof of this is given in the fact that both the second and the third angles of narration may be correctly indicated in either the first or the third person. [...]
>
> [...] It is conceivable, for instance, that a witness or minor participant in an episode might recount the latter impersonally and yet speak in the first person. [...] This use of 'I' is quite objective and impersonal; it is merely a way of naming a participant in the story. It does not bring with it the slightest distortion or artificial arrangement of circumstances. It does not express feeling or opinion. It is as colorless and transparent as [...] 'he'. Cases like these prove that it cannot be the perspective which decides the grammatical form. On the contrary, the latter is properly determined by the material of the particular story, even as the perspective itself is. (ABSW 186/7)

Der objektive Perspektive (Pure Objective Angle)

Die objektive Perspektive im Erzähltext kann nach Pitkin – metaphorisch gesprochen – einer Fotokamera oder einem unempfindlichen, emotionslosen Arzt, oder – wörtlich – einem unpersönlichen, innerlich völlig distanzierten Berichterstatter in einer Er- oder Ich-Erzählung zugeordnet werden (vgl. ABSW 186/7).

> This might be called the photographer's point of view [...] In the first place, like the working of a camera plate, objective narrative seems wholly impersonal; and, secondly, the narrator stands at a distance from the events he records, no less than the photographer does. [...]
>
> [...] The feelings, thoughts, and deeds [of the characters] are chronicled as a physician on a filing card might record the temperature, pulse and delirium of a fever patient. (ABSW 176/177)

Im objektiven Erzähltext hat der Er- oder Ich-Erzähler keine Innensicht (Introspektion) in die Figuren. Gefühle, Emotionen, Gedanken der Handlungsfiguren erscheinen in der Figurenrede und/oder in der Figurenhandlung oder können aus der Figurenrede und/oder der Figurenhandlung relativ klar geschlussfolgert werden. Damit ist Pitkin (vielleicht) auch der erste Erzähltheoretiker, der die neutrale Ich-Erzählperspektive klassifiziert.

> A story told objectively [...] [has] very few elaborate descriptive passages. It also tends to employ only those events whose full significance is visible or audible to any witness. Hence it portrays no more of an emotion or a thought than straightway manifests itself unequivocally in outward action. For just so would a reporter write who had no inner, secret knowledge of what was passing in the characters' minds. (ABSW 178)

Der Perspektive des Zeugen und Zuhörers in der Ich- und Er-Erzählung (Angle of Inactive Witness or Hearer)

Pitkin unterscheidet bei den Perspektiven des Zeugen und Zuhörers im Erzähltext 4 Typen von Ich- oder Er-Erzählern: 1) der „manieristischen“ Ich- oder Er-Erzähler, dessen charakterlicher oder stilistischer Manierismus mehr Aufmerksamkeit des Lesers absorbiert als die Geschichte, die er erzählt; 2) der inaktive Zeuge oder der inaktive Zuhörer in einer Detektivgeschichte oder in einer phantastischen Geschichte in der Ich- oder Er-Form, dessen Unverständnis der Zusammenhänge und dessen Bedürfnis nach Aufklärung mehr Aufmerksamkeit des Lesers absorbieren als die Geschichte, die ihm erzählt wird; 3) der unparteiische Erklärer der Erzählhandlung in der Ich- oder Er-Form, der durch seine persönlichen Schlussfolgerungen den Leser beim Verständnis der Erzählhandlung behilflich

ist; 4) der inaktive Ich-Erzähler oder die inaktive Reflektorfigur in der Rolle des Zuhörers, dessen atmosphärische Anspannung ein größeres Interesse beansprucht als die sekundäre Erzählung der katastrophischen Erfahrung eines sekundären zentralen Ich-Erzählers (vgl. ABSW 180-185).

> If [...] the writer is to tell his story from the angle of the inactive witness or hearer, he must do so, not for the sake of creating the illusion of reality, but only in order to bring out the genuine story values, namely the dramatic action or the single effect. (ABWS 181)

Der Perspektive einer peripheren (Angle of Subordinate Character) oder zentralen Handlungsfigur (Angle of Dominant Character)

Der Perspektive einer peripheren oder zentralen Handlungsfigur in der Ich- oder Er-Form zeichnet sich nach Pitkin durch die moralische Krise (z. B. *Markheim* von R. L. Stevenson) oder durch die Unwissenheit bzw. das Missverständnis des Ich-Erzählers oder der Reflektorfigur aus (z. B. *The Poet Who Saved His Youth* von Helen Sterling Thomas).

> i. First and most conspicuously, [the angle of a participant] does [fit] in every story which aims primarily to depict the actual workings of character in a moral crisis. [...]
> ii. The second type calling for this angle is the complication story which turns upon an active character's ignorance or misunderstanding. (ABSW 185)

Perspektive contra Erzählform

Pitkins Klassifikation der 3 hauptsächlichen Perspektiventypen in der Er- und Ich-Erzählform hat sich nicht durchgesetzt, aber seine strikte Einteilung in nur 3 Perspektiventypen, die sowohl für die Ich- als auch für die Er-Erzählung gelten, kann vom Prinzip bzw. Konzept her als der erste Ansatz für die spätere, von Genette ([1972] 2010: 119 und [1983] 2010: 213) vorgenommene Trennung von Modus und Stimme betrachtet werden. Würde man das Prinzip der 3 Perspektiventypen in der Er- und Ich-Erzählform von Pitkin mit den 3 Graden der Wissenslimitierung in den Erzählperspektiven der Er-Erzählform von Hamilton verbinden, so wäre das Ergebnis die erste Theorie der 3 Fokalisierungstypen in beiden Erzählformen, die durch Todorov und vor allem durch Genette bekannt geworden ist. Vom Prinzip her kann Pitkin als der „Erfinder“ des Fokalisierungsmodells angesehen werden. Aber der perspektivenorientierte Ansatz von Pitkin bleibt für lange Zeit eine Minderheitsposition in den Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive.

Wissenslimitierung			Erzählform
Omniscient	Limited/Restricted	Rigidly External	Er
Omniscient	Limited/Restricted	Rigidly External	Ich

Überblick über die 6 bzw. 8 Erzähltexttypen nach Pitkin

Durch die Verbindung der 3 Haupttypen der Perspektive (Beobachter, Zeuge/Zuhörer, Handlungsfigur) mit den 2 Erzählformen (Er und Ich) ergibt sich eine Klassifikation von 6 Erzähltexttypen, die sich auf eine Klassifikation von 8 Erzähltexttypen erweitert, wenn man die 2 Subtypen der Perspektive der Handlungsfigur (periphere und zentrale Handlungsfigur) in der Klassifikation berücksichtigt.

Erzähltexttypen nach Pitkin (1912)	
Perspektive	Erzählform

Neutraler Beobachter (Pure Objective Angle)		Er und Ich
Inaktiver Zeuge und Zuhörer (Inactive Witness or Hearer)		
Handlungsfigur (Participant)	Peripher (Subordinate Character)	
	Zentral (Dominant Character)	

Carl H. Grabo (1913)

Grabo veröffentlicht 1913 einen kompakten Leitfaden für dilettierende Autoren von Kurzgeschichten mit dem Titel *The Art of the Short Story*. Grabo stützt sich auf die literarischen Beiträge von R. L. Stevenson, auf den Essay *Die Philosophie der Komposition* von E. A. Poe und auf die Essays und Vorworte von H. James und auf eigene Erfahrungen bei der Produktion von Kurzgeschichten. Grabo verfolgt in seiner Darlegung der Prinzipien des schriftstellerischen Arbeitsprozesses einen psychologischen und produktionsästhetischen Ansatz. Im 3. Kapitel „The Point of View" erläutert Grabo kurz die Erzählperspektiven auf den Seiten 21 bis 35.

Erzählperspektive (Point of View)

Die Erzählperspektive ist für Grabo die Perspektive des Erzählers bzw. der Erzähler.

> Just what is meant by the [point of view]? In simple terms we may put the question thus: who is to be the supposed narrator of the story? (ASS 21)

Grabo unterscheidet 2 hauptsächliche Erzähler bzw. Perspektiven des Erzählers bzw. Erzählperspektiven: die Ich-Erzählperspektiven und die Er-Erzählperspektiven.

> We say of a story that it is written from the point of view of a participant, of an observer [in the first person], or of the author; that is, it is seen through the eyes of one of these. (ASS 21)

Damit führt Grabo die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie (z. B. Whitcomb 1905, Albright 1907, Hamilton 1908: 118, Esenwein [1909] 1918: 124) und nicht die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie (z. B. Pitkin 1912: 186/7) der Theorie der Erzählperspektiven fort.

Die Ich-Erzählperspektiven

Grabo unterscheidet 3 hauptsächliche Ich-Erzählperspektiven: die zentrale Ich-Erzählperspektive, die komposite Ich-Erzählperspektive und die periphere Ich-Erzählperspektive.

> Closely akin to the point of view of the chief actor or the combined points of view of various actors is that of the minor character [...] (ASS 25)

Die zentrale Ich-Erzählperspektiven (Point of View of the Chief Actor)

Das wesentliche Merkmal der zentralen Ich-Erzählperspektive besteht nach Grabo darin, dass der Ich-Erzähler an allen Ereignissen, die er erzählt, als zentrale Handlungsfigur selbst anwesend war.

> The story centres in [the chief participant]; he was concerned in all the important incidents. (ASS 21)

Aber Grabo erweitert die Definition der zentralen Ich-Erzählperspektive, indem der zentrale Ich-Erzähler auch Informationen aus zweiter Hand in Form von sekundären Erzählungen oder von Dokumenten in seine primäre Erzählperspektive integrieren kann.

> The actor-narrator can tell only those events which can reasonably come within his experience, or be told him by someone else. [...] Some event significant in the action of the story is witnessed by another than the hero, and at some place remote from him. He could not possibly see it himself. How, then, is the reader to be informed of it, and the story made intelligible? The author, to give us the necessary information, is forced to the employment of various devices, such as messengers and letters [...] (ASS 23/4)

Grabo führt folgende Beispiele für die zentrale Ich-Erzählperspektive an.

> To mention but a few at random, there are in English such novels, as *David Copperfield, Lorna Doone, Jane Eyre, Treasure Island,* and *Robinson Crusoe*. Many of Poe's short stories, such as *The Cask of Amontillado*, [...] *The Black Cat*, and *The Telltale Heart*, are written from this point of view. A fine modern illustration (slightly modified by the author) is Joseph Conrad's *Youth*. (ASS 22)

Die komposite Ich-Erzählperspektive (Combined Points of View of Various Actors)

Bei der kompositen Ich-Erzählperspektive unterscheidet Grabo (vielleicht) in Anlehnung an Hamiltons Unterscheidung von aufbauender und divergierender Perspektivenstruktur (1908: 123/4, 128 und 134) einen aufdeckenden und einen diskrepanten Typ. Dabei handelt es sich um Kompositionsformen der Erzählperspektive. Diese sind nicht Gegenstand dieser Monographie. Deshalb nur ein kurzer Hinweis.

Bei der aufdeckenden Ich-Erzählperspektive handelt es sich um eine Komposition von raumzeitlich versetzten Ich-Erzählperspektiven. Aus den verschiedenen Ich-Erzählperspektiven ergibt sich ein Gesamtbild der Erzählhandlung. Grabo weist anhand des Briefromans kurz auf die aufdeckende Ich-Erzählperspektive hin.

> The various actors of the story reveal their experiences by letters to one another, some of great length. [...] Every incident is told with fulness of detail by a participant and eye-witness. (ASS 24/5)

Als weitere Romanform mit aufdeckender Ich-Erzählperspektive führt Grabo den Detektionsroman an.

> Detective stories often resort to it. We have the hero's narrative, the heroine's narrative, that of the butler, the nurse, and the doctor. Wilkie Collins employed the device frequently, as in the *Moonstone*, and Stevenson in *The Master of Ballantrae*. (ASS 25)

Bei der diskrepanten Ich-Erzählperspektive handelt es sich um eine Komposition von psychologisch und ideologisch versetzten Ich-Erzählperspektiven. Aus den verschiedenen Ich-Erzählperspektiven ergibt sich ein Zerrbild der Erzählhandlung. Grabo weist anhand des Briefromans kurz auf die Möglichkeit der diskrepanten Ich-Erzählperspektive hin.

> This same incident may be variously reported by several witnesses, and in the discrepancies may be laid bare fundamental differences of personality. (ASS 25)

Grabo ist neben Hamilton (1908) einer der ersten Erzähltheoretiker, die ansatzweise den Unterschied zwischen der variablen Fokalisierung bzw. der modalen Multiperspektivität mit tendenziell geschlossener Perspektivenstruktur und der multiplen Fokalisierung bzw. der strukturellen Multiperspektivität mit tendenziell offener Perspektivenstruktur entwickeln, wenn auch vor allem in der Ich-Erzählung und weniger in der Er-Erzählung.

Die periphere Ich-Erzählperspektive (Point of View of the Minor Actor)

Grabo beschreibt die periphere Ich-Erzählperspektive auf restriktive Weise in Hinblick auf die Sherlock-Holmes-Detektivgeschichten von A. C. Doyle.

> [The minor actor-narrator] must be present at all the chief episodes of the story, and what he cannot himself witness he must learn from the hero. He must be sufficiently stupid not to anticipate the correct solution of the mystery, and his personality must be so colorless as not to divert our attention from more important characters. (ASS 26)

Obwohl die periphere Ich-Erzählperspektive nach Grabo auch bei Turgenjew und bei Balzac zu finden ist, hält er diese Erzählperspektive im Vergleich zu den anderen 2 Ich-Erzählperspektiven für misslich und verfänglich (vgl. WSS 26).

Die Er-Erzählperspektiven

Grabo unterscheidet 2 hauptsächliche Er-Erzählperspektiven.

> [There] are [...] two points of view of the author [...] (ASS 28)

Die 2 hauptsächlichen Er-Erzählperspektiven sind für Grabo die allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive und die beobachtende bzw. neutrale Erzählperspektive.

> When the author pretends to insight we say he is omniscient. When he limits himself to purely human powers of observation, though possessed, if need be, of seven-league boots and the power of invisibility, we call him the author-observant. (ASS 28)

Subjektive und objektive Methode

Grabo spricht bei der allwissend-auktorialen Erzählperspektive auch von subjektiver, analytischer Methode und bei der beobachtend-neutralen Erzählperspektive auch von objektiver Methode.

> The term “objective” [method] means simply that the narrative shall concern itself solely with sense-impressions: word, deed, and the various appeals to sense which we include under the term “‘description.” This in distinction from the “subjective” method, which includes analysis. Objective narrative is analogous to the drama. (ASS 30)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Point of View)

Grabo beschreibt die auktoriale Erzählperspektive anhand der Anonymität des Erzählers, der räumlichen und zeitlichen Allgegenwart des Erzählers und der unbegrenzten Innensicht des Erzählers in die Figuren.

> [...] some anonymous person in possession of all the facts recounts the tale for the benefit of the reader. It is as though a disembodied personality or someone clothed in the mantle of invisibility of fairy lore were an eyewitness to all the important incidents. The author can observe happenings at widely remote points and times as well as here and now. He knows what occurs simultaneously at separated places. He is, in short, omniscient.
>
> Complete omniscience includes the ability to see into the hearts of characters and lay bare their secret motives. [...] Not only do (novelists) present their creatures in speech and action, but they reveal also the hidden processes of thought and emotion. (ASS 27/8)

Die auktoriale, innensichtige, subjektiv-analytische Erzählperspektive sollte nach Grabo eine Balance zwischen der Darstellung der Figurenhandlung, der Figurenrede und des Figurenbewusstseins bieten.

> But not only must the author analyze effectively, he must also make his characters act and speak appropriately. (ASS 29)

Grabo führt folgende Beispiele für die auktoriale Erzählperspektive an.

> Writers upon ethical problems, such, for example, as George Eliot, depend largely upon it. George Meredith and Thomas Hardy, of modern novelists, write usually from this point of view. (ASS 29)

Die monofigurale Erzählperspektive (Partly Omniscient)

Grabo versteht die monofigurale Erzählperspektive als Untertyp der auktorialen Erzählperspektive.

> [...] the writer [...] [is] in part, but not wholly, omniscient; that is, he [...] reveal[s] one character analytically and all others objectively. (ASS 31)

Für Grabo hat die monofigurale Erzählperspektive die psychologische bzw. identifikatorische Wirkung einer Leserperspektive (wobei dieses Konzept der monofiguralen Erzählperspektive als Leserperspektive auf Lubbocks „paradoxe" Erzählperspektive vorausweist; siehe unten „Die paradoxe Leserperspektive" bei Lubbock).

> The reader in such a case will view the story through the eyes of the character so interpreted, gaining not only the necessary record of story-action, but in addition an understanding of the motives of one of the participants. He will put himself in the place of the character analyzed, and experience, vicariously, not only his emotions, but also his speculations as to the motives which prompt other characters in the story to action. (ASS 32)

Grabo ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker nach Pitkin (1912), der auf eine leserpsychologische Analogie der monofiguralen Erzählperspektive mit der Ich-Erzählperspektive hinweist (wobei nach Grabo die monofigurale Erzählperspektive perspektivisch tendenziell ausgewogener wirkt als die Ich-Erzählperspektive). Damit entfernt sich Grabo einen kleinen Schritt weit von der erzählformgebundenen Theorie der Erzählperspektiven (Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) und nähert sich einen kleinen Schritt weit der perspektivengebundenen Theorie der Erzählperspektiven (Pitkin 1912: 186/7 und Nachfolger) an.

> Apparently this method has in it something of the illusion of reality which we noted in the case of the story told by a participant; but this accompanied by a detachment which makes possible our understanding of the character as the author sees him. (ASS 32)

Die neutrale Erzählperspektive (Objective Narrative)

Die objektiv-neutrale Erzählperspektive beschreibt Grabo anhand der Anonymität des Erzählers, der zeitlichen Gebundenheit, aber räumlichen Ungebundenheit des Erzählers und der Beschränkung des Erzählers auf die sensualistische Außensicht auf die Figur(en).

> The author [...] make[s] no pretension to godlike powers of omniscience. He [...] content[s] himself with a record of deed and word by means of which we shall ourselves come to an understanding of character. Ostensibly the author is, in such a case, scarcely more than a sensitized recording instrument which turns back the flight of time and reveals to us the sense-impressions of a past scene. (ASS 28)

Grabo erläutert die objektiv-neutrale Erzählperspektive als eine beschreibende Nacherzählung aller sensualistischen Eindrücke des Zuschauers bei einer Theateraufführung.

> The analogy of [the objective] method to that of the drama is further borne out if we consider the author not only as playwright, but also stage manager and audience. In a play there are certain accessories known as setting. In a story the author-observant describes circumstances of place and dress to aid our visualization of the scene. Further, he may describe the groupings of his characters, the play of feature, tones of voice – those things in short which the spectator at a play gets for himself by watching the actors. (ASS 31)

Die persönliche Variante der Er-Erzählperspektiven

Grabo betrachtet die Erzählereinmischungen (vielleicht) in Erweiterung des Konzepts der 2 „Noten“ der auktorialen und figuralen Erzählperspektive nach Hamilton (1908: 130) als persönliche Variante der auktorialen, figuralen und neutralen Erzählperspektive. Diese Variante zeichnet sich nach Grabo besonders durch ein Hervortreten des Erzählerkommentars, der sich nicht nur auf die Bestandteile des erzählten Inhalts, sondern auch auf die Welt außerhalb des Erzähltextes beziehen kann, aus.

> Many authors, omniscient and observant, boldly take the stage and comment upon their characters, the story, or upon life in general. (ASS 33)

Das Auftreten der Erzählereinmischung bzw. des Erzählerkommentars ist nach Grabo zwar in der auktorialen Erzählperspektive tendenziell höher und in der neutralen Erzählperspektive tendenziell geringer, aber die jeweiligen Grade des Erzählerkommentars können in allen 3 Er-Erzählperspektiven unterschiedlich sein, also in einem bestimmten Erzähltext mit auktorialer Erzählperspektive geringer als in einem bestimmten Erzähltext mit figuraler oder sogar neutraler Erzählperspektive.

> There are various middle grounds. An omniscient author usually intrudes to some degree upon his reader’s attention, and an author-observant may do so if he choose. (ASS 33)

Thackeray verwendet nach Grabo die persönlich-auktoriale Erzählperspektive intensiv, Fielding verwendet diese Erzählperspektive okkasionell und Jane Austen verzichtet auf diese Erzählperspektive.

> Thackeray is one of the most obtrusive authors in English fiction. Openly he discusses his “puppets,” or anything the story suggests, and many readers find in this mannerism one of the chief, charms of his books. Jane Austen, on the contrary, remains always unobtrusively in the background, letting the story tell itself. […] Fielding, who in *Tom Jones* keeps himself well out of the story as it runs, permits himself occasional short interchapters of personal comment. (ASS 33).

Grabo stellt zudem fest, dass die unpersönlich-neutrale Erzählperspektive um die Jahrhundertwende zu einem ästhetischen Ideal aufgestiegen ist. Grabo hält aber sowohl die persönlich-auktoriale als auch die unpersönlich-neutrale Erzählperspektive für ästhetisch hochwertig, wenn sie sowohl technisch konsistent als auch inhaltlich kohärent sind (vgl. dazu das erzählperspektivische Konsistenz-Postulat bei Hamilton 1908: 134).

> The modern tendency is generally in the direction of self-effacement. The author tells his story impersonally […] There is, however, no reason at all why an author should refrain from gossip upon his own story if he is certain his readers will enjoy his comment. It is the uncertainty as to their attitude that deters. […]
>
> […] important as is the choice of a points of view in any story, it is yet more important that the one selected be undeviatingly maintained. (ASS 34)

Überblick über die 4 bzw. 6 Erzähltexttypen nach Grabo

Die durchbrochene Linie zwischen der auktorialen und figuralen Perspektive in der Er-Erzählform bedeutet, dass Grabo die figurale Perspektive als Untertyp der auktorialen Perspektive einschätzt. Werden die persönlichen Varianten der auktorialen, figuralen und neutralen Erzählperspektive nicht in der Typologie der Erzählperspektiven nach Grabo berücksichtigt, ergeben sich 4 Erzähltexttypen (Zentrales Ich, Peripheres Ich, Auktorial-Unpersönlich, Neutral-Unpersönlich) plus 1 Untertyp (Figural-Unpersönlich); werden die persönlichen Varianten der auktorialen, figuralen und neutralen Erzählperspektive hingegen klassifiziert, ergeben sich 6 Erzähltexttypen (Zentrales Ich, Peripheres Ich, Auktorial-

Unpersönlich, Auktorial-Persönlich, Neutral-Unpersönlich, Neutral-Persönlich) plus 1 Untertyp (Figural-Unpersönlich) mit persönlicher Variante (Figural-Persönlich).

<table>
<tr><th colspan="4">Erzähltexttypen nach Grabo (1913)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th>Modus</th><th colspan="2">Perspektive</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Ich</td><td rowspan="3">(Subjective)</td><td colspan="2">Zentrales Ich (Chief Actor)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Peripheres Ich (Minor Actor)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Er</td><td>Auktorial (Omniscient)</td><td rowspan="2">Persönliche Varianten</td></tr>
<tr><td>Figural (Partly Omniscient)</td></tr>
<tr><td></td><td>(Objective)</td><td>Neutral (Observant)</td><td></td></tr>
</table>

Ethan Allen Cross (1914)

Cross veröffentlicht 1914 eine literaturhistorische und erzähltheoretische Einführung in die Kurzgeschichte (mit einer Anthologie von einigen Kurzgeschichten im 2. Teil) mit dem Titel *The Short Story: A Technical and Literary Study*. Am Beginn des Kapitels VII „THE MANAGMENT OF THE MATERIALS“ unter dem Paragraphen „POINT OF VIEW“ skizziert Cross eine Klassifikation der Erzählperspektiven auf den Seiten 80 bis 82. In der Einleitung zu einer von Cross besorgten Anthologie von Kurzgeschichten mit dem Titel *A Book of the Short Story: Selected and Edited, with the History and Technique of the Short Story, Notes, and Bibliographies* aus dem Jahr 1934 findet sich derselbe Text zu den Erzählperspektiven am Beginn des Kapitels VII „THE MANAGMENT OF THE MATERIALS“ unter dem Paragraphen „POINT OF VIEW“ auf den Seiten 55 bis 56. Ich zitiere nach dem Buch von 1914.

Erzählperspektive

Cross unterscheidet 4 Erzählperspektiven: 1) die Ich-Erzählperspektive (The First Person), 2) die neutrale Erzählperspektive (The Limited Third Person), 3) die auktoriale Erzählperspektive (The Omniscient Third Person) und 4) Tagebuch und Brief. Cross orientiert sich somit an der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) und integriert in seine Klassifikation der Erzählperspektiven – in der Tradition von Whitcomb (1905), Horne (1908) und Esenwein ([1909] 1918) – auch spezielle Textformen (Brief, Tagebuch und andere „Dokumente“), die eine Herausgeber-Perspektive entweder suggerieren oder explizieren.

Die Ich-Erzählperspektive (The First Person)

Bei der Ich-Erzählperspektive unterscheidet Cross – wie so gut wie alle Erzähltheoretiker vor ihm seit Esenwein ([1909] 1918) – zwischen der zentralen und der peripheren Ich-Erzählperspektive.

> [The author] may choose to tell his story as if he were the chief character, or some character of secondary importance who looks on and reports what the more important characters do and say. (SSTLS 80)

Die neutrale und figurale Erzählperspektive (The Limited Third Person)

Cross subsumiert unter der „begrenzten Erzählperspektive in der Er-Erzählform" die neutrale und die figurale Erzählperspektive.

Die neutrale Erzählperspektive definiert Cross – (vielleicht) in Anlehnung an Hamilton (1908) und Grabo (1913) – als die Erzählperspektive eines „interessierten" Beobachters.

> [The author] may represent himself as an interested observer, looking on and giving an account of what an actual onlooker could see and know. (SSTLS 80)

Die neutrale Erzählperspektive ist nach Cross auf die Außensicht beschränkt.

> The narrative in the limited third person, recounting only what some unseen interested observer could have seen, heard, and known [...] (SSTLS 81)

Die neutrale Erzählperspektive unterscheidet Cross von der figuralen Erzählperspektive mithilfe der Unterscheidung zwischen einem Er-Erzähler und einer Reflektorfigur. Die neutrale Erzählperspektive ist nach Cross die Erzählperspektive eines neutralen bzw. nur außensichtig beobachtenden Er-Erzählers.

> In the limited third person the observer may be entirely outside the story, as is the case with the omniscient third person [...] (SSTLS 81)

Die figurale Erzählperspektive ist nach Cross die nicht nur außensichtig beobachtende, sondern apperzeptiv und bewusst-kognitiv inferente Erzählperspektive einer Reflektorfigur. In einer figuralen Erzählperspektive unterscheidet sich nach Cross (in der Regel) auch die ideologische Ebene der Perspektive der Reflektorfigur von derjenigen des realen Autors.

> [...] [in the limited third person] the author may choose to see his characters through the eyes of some secondary character in the story, and report (in the third person) only what that character could know or infer from what he saw and heard. In such a case the author's judgment of his characters would have to be in accord with the probable judgment such a character would form under the given conditions. (SSTLS 81/2)

Die auktoriale Erzählperspektive (The Omniscient Third Person)

Cross unterscheidet 4 Aspekte der auktorialen Erzählperspektive: 1) die Allgegenwart (Ubiquität) des Erzählers, 2) die unbegrenzte Innensicht (Introspektion) des Erzählers, 3) die Erklärung der Gedanken der Figuren (Kommentar) und 4) die Erklärung der Ideologie der Figuren (Begründung).

> From this point of view the author may tell everything that happens everywhere, even what the characters are thinking, the motives back of the thoughts, and the philosophy of life which accounts for the motives. (SSTLS 80)

Tagebuch oder Brief (Diaries or Letters)

Cross unterscheidet die primäre Tagebuch- und Brief-Erzählung in der Ich-Erzählform, bei der der gesamte Erzähltext aus einigen Tagebuchseiten oder einem bzw. einigen Briefen besteht, und die sekundären Einschübe von Tagebuchseiten, Briefen und anderen „Dokumenten" in einen Erzähltext, der auf primärer Erzählebene entweder in der Ich- oder in der Er-Erzählform verfasst ist. Als Beispieltexte nennt Cross *Marjorie Daw* (1869) von Bailey Aldrich (Kurzgeschichte, die aus einigen Briefen auf sekundärer Ebene und einem schließenden Erzählrahmen in der Er-Erzählform besteht) und *The Documents in the Case* (1884) von Brander Matthews und H. C. Brunner (vgl. SSTLS 80/1)

> In a narrative written in the first or third person letters and papers are frequently introduced; an in the letter form, narrative from the point of view of the first or third person is nearly always resorted to in getting over some situation hard to make clear by means of the letters. *Marjorie Daw* is brought to a close by using narrative in the third person. (SSTLS 80/1)

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Cross

Erzähltexttypen nach Cross (1914)		
Erzählform	Perspektive	
Ich	Ich (The First Person), Tagebuch oder Brief (Diaries or Letters)	Zentral (Chief Character)
		Peripher (Secondary Character)
Er	Neutral und Figural (The Limited Third Person)	
	Auktorial (The Omniscient Third Person)	
	Tagebuch oder Brief (Diaries or Letters) auf sekundärer Ebene	

Blanche Colton Williams (1917)

Williams veröffentlicht 1917 einen Ratgeber zur Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *A Handbook on Story Writing*; im 7. Kapitel „The Point of View“ beschäftigt sich Williams auf den Seiten 121 bis 138 mit dem Problem der Erzählperspektive.

Erzählmodus, Standpunkt und Blickwinkel

Williams versteht unter Erzählperspektive einmal den Erzählmodus (Method), ein anderes Mal den Standpunkt des Erzählers (Point of View) und ein drittes Mal den Blickwinkel des Erzählers (Angle of Vision). Manchmal verwendet Williams die Begriffe Erzählmodus und Standpunkt und Blickwinkel des Erzählers synonym, manchmal unterscheidet Williams zwischen Erzählmodus und Standpunkt und Blickwinkel des Erzählers. Vielleicht wollte Williams die bisherigen erzählformgebundenen Betrachtungsweisen der Erzählperspektive (z. B. Albright 1907, Hamilton 1908: 118, Esenwein [1909] 1918: 124, Grabo 1913, Cross 1914) mit der perspektivengebundenen Betrachtung der Erzählperspektive von Pitkin (1912: 186/7) verbinden, was aber – meiner Meinung nach – nur z. T. gelungen ist.

Um einen Überblick über die Kategorien und Parameter von Williams zu erlangen, scheint es mir angebracht, zwischen den Kategorien Modus, Standpunkt und Blickwinkel zu unterscheiden und sie nicht synonym zu gebrauchen. Für Williams gibt es 2 modusorientierte Erzählperspektiven, 5 standpunktorientierte Erzählperspektiven und 2 blickwinkelorientierte Erzählperspektiven.

Modusorientierte Erzählperspektiven (Method)

Die 2 modusorientierten Erzählperspektiven bzw. Modi sind nach Williams einerseits die objektive Methode und andererseits die subjektive bzw. analytische Methode. Die objektive Methode kann einerseits (nur) dramatisch bzw. szenisch sein oder sie kann andererseits (nur) narrativ sein oder beide Formen der objektiven Methode können gemischt sein. Williams ist (vielleicht) die erste englischsprachige Erzähltheoretikerin, die zur Illustrierung des szenisch-dramatischen Modus die Filmkamera-Metapher verwendet; vgl. dazu

die Kinematograph-Metapher bei Moeller van den Bruck (*Die moderne Literatur* 1902) bzw. Friedemann (1910: 60) und die Fotokamera-Metapher bei Pitkin (1912: 176).

> [The author] may [tell the story], 1. dramatically, or objectively, through the characters in their appropriate places on the stage of action, his own part being that of a faithful recorder of the drama. He may do so, 2. still as the allobservant on-looker, and camera-like recorder, in straight narrative [...] Or, he may combine divisions 1 and 2 of this so-called **objective method, angle, or point of view** [Hervorhebung von mir]. (HSW 122/123)

Die dramatisch-narrativ gemischte Form ist für Williams der Normalfall der objektiven Methode.

> This combination is found in most of the stories told from the objective angle. (HSW 124)

Die subjektive bzw. analytische Methode ist die introspektive Methode.

> If [the narrator] indicates what passes *in the mind of a character* he [...] turns [...] to this subjective, analytic method, just so far he shifts the angle to that of the person under analysis. (HSW 129)

Die objektive und die subjektiv-analytische bzw. introspektive Methode können nach Williams gemischt sein.

> The author may also tell the story with an exercise of omniscience as well as powers of observation; he may "lift the lid off" the minds of his characters [...] and reveal mental as well as outward behaviour. (HSW 124)

Hier eine Übersicht über die objektive und subjektiv-analytische (introspektive) Erzählperspektive und ihre Kombinationen.

Modusorientierte Erzählperspektiven	Objektiv	Dramatisch
		Narrativ
		Dramatisch + narrativ
	Subjektiv-analytisch	
	Objektiv + subjektiv-analytisch	

Personenorientierte Erzählperspektiven (Point of View)

Die personenorientierten Erzählperspektiven antworten nach Williams auf die Frage: Wer erzählt?

> Who shall tell [the story]? (HSW 121)

> "Who will be the narrator?“ (HSW 122)

Für Williams gibt es 5 mögliche personenorientierten Erzählperspektiven in einer Kurzgeschichte: 3 Ich-Erzählperspektiven und 2 Er-Erzählperspektiven.

Die 3 Ich-Erzählperspektiven bestehen aus dem zentralen, dem peripheren und dem Bericht erstattenden Ich-Erzähler.

> The story then may be told by the main character, in the first person. (HSW 124)

> A minor character may sometimes tell the narrative in the first person [...] (HSW 125)

> There is yet another first-person narrator, the inactive, reporting "I," who merely gathers snatches of the story, or who merely repeats what he learns from the various characters; he has no part in the essential drama. He is, therefore, not a minor character, though his may approach that role. (HSW 126)

Die 2 Er-Erzählperspektiven bestehen aus dem allbeobachtenden bzw. objektiven Betrachter und dem allwissenden bzw. subjektiv-analytischen Erzähler.

> […] all observant on-looker, and camera-like recorder […] (HSW 123)
>
> The author may also tell the story with an exercise of omniscience […] (HSW 124)

Hier eine Übersicht über die personenorientierten Erzählperspektiven.

Personenorientierte Erzählperspektiven	Ich-Erzähler	Zentral (Main Character)
		Peripher (Minor Character)
		Bericht erstattend (Reporting „I“)
	Er-Erzähler	Allbeobachtend (All Observant On-looker)
		Allwissend (Omniscient)

Blickwinkelorientierte Erzählperspektiven (Angle of Vision)

Nach Williams gibt es 2 blickwinkelorientierte Erzählperspektiven: den Blickwinkel einer zentralen (Reflektor-)Figur und den Blickwinkel einer peripheren (Reflektor-)Figur. In einer Kurzgeschichte nimmt der Erzähler in der Regel den Blickwinkel einer zentralen oder einer peripheren (Reflektor-)Figur ein. In einem Roman können die beiden Blickwinkel kombiniert werden: Der Erzähler kann die Blickwinkel mehrerer zentraler (Reflektor-)Figuren oder mehrerer peripherer (Reflektor-)Figuren oder den Blickwinkel einiger zentraler (Reflektor-)Figuren *und* den Blickwinkel einiger peripherer (Reflektor-)Figuren darstellen.

> In the novel the author may shift as much as he pleases. […] it might easily become a novel wherein the changing points of view would but aid in the reflection of the lives of all the characters. (HSW 134)

Blickwinkelorientierte Erzählperspektiven	Eine (oder mehrere) zentrale Figur(en)
	Eine (oder mehrere) periphere Figur(en)
	Einige zentrale *und* einige periphere Figuren

Identische und nicht-identische Blickwinkel in verschiedenen Standpunkten

Dem Erzähler stehen nach Williams – wohl in Anlehnung an Pitkin (1912: 176) – 2 gleiche Blickwinkel bzw. blickwinkelorientierte Erzählperspektiven sowohl in der Ich-Erzählform als auch in der Er-Erzählform zur Verfügung.

Einerseits können sich nach Williams der Blickwinkel des zentralen Ich-Erzählers und der Blickwinkel des Er-Erzählers, der eine zentrale Reflektorfigur fokussiert, entsprechen;

> The angle of narration is the same though the author writes in the third person, as it is when the [main] character speaks in the first person; the difference is merely one of grammatical form. (HSW 124/5)

andererseits können sich nach Williams der Blickwinkel des peripheren Ich-Erzählers und der Blickwinkel des Er-Erzählers, der eine periphere Reflektorfigur fokussiert, entsprechen.

> A minor character may sometimes tell the narrative in the first person; or the story may be told by the author as if from the shoulder of the minor character, the angle again being the same as though the character himself were writing. (HSW 125)

Aber der Blickwinkel des inaktiven, aus zweiter Hand wiedergebenden Ich-Erzählers kann nach Williams nicht dem Blickwinkel des allbeobachtenden Er-Erzählers entsprechen.

> There is yet another first-person narrator, the inactive, reporting "I," who merely gathers snatches of the story, or who merely repeats what he learns from the various characters; he has no part in the essential drama. He is, therefore, not a minor character, though his may approach that role. Neither is his point of view interchangeable with that of the all-observant third person. (HSW 126)

Hier ein Überblick über die blickwinkelorientierten Erzählperspektiven in der Ich-Erzählform und in der Er-Erzählform.

Ich-Form	Er-Form
Perspektive des zentralen Ich-Erzählers	= Perspektive der zentralen Reflektorfigur
Perspektive des peripheren Ich-Erzählers	= Perspektive der peripheren Reflektorfigur

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Williams

Die Kombination der personenorientierten Erzählperspektiven und der blickwinkelorientierten Erzählperspektiven ergibt eine Klassifikation der Erzähltexttypen nach Williams:

2 Erzählperspektiven, die nur in der Er-Form möglich sein: die allwissende, subjektiv-analytische Erzählperspektive und die allbeobachtende, filmkamera-gleiche, objektive Erzählperspektive.

2 Erzählperspektiven, die sowohl in der Er-Form als auch in der Ich-Form möglich sind: die zentral-figurale Erzählperspektive und die peripher-figurale Erzählperspektive.

1 Erzählperspektive, die nur in der Ich-Form möglich ist: die Erzählperspektive des Berichterstatters.

Hier eine tabellarische Übersicht über die Erzähltexttypen.

	Erzähltexttypen nach Williams (1917)	
	Er	Ich
Perspektive	Auktorial (Omniscient)	Leer
	Neutral (All Observant On-looker)	
	Zentral-figural (Main Character)	
	Peripher-figural (Minor Character)	
	Leer	Berichterstatter (Reporting „I“)

Joseph Warren Beach (1918)

J. W. Beach (nicht zu verwechseln mit Stewart Beach 1929) veröffentlicht 1918 eine Monographie mit dem Titel *The Method of Henry James*. Im ersten Teil seiner Monographie im 5. Kapitel „Point of View“ erläutert J. W. Beach auf den Seiten 56 bis 71 jene Erzählperspektiven, die Henry James in seinen Romanen und Erzählungen anwendet.

Erzählperspektive (Point of View)

J. W. Beach strebt nicht eine vollständige Klassifikation aller möglichen Erzählperspektiven an, sondern beabsichtigt im 5. Kapitel eine Beschreibung derjenigen Erzählperspektiven, die Henry James in seinen Romanen und Erzählungen entweder vermeidet (z. B. – in gegenwärtig üblicher Terminologie - die auktoriale Erzählperspektive und die pseudo-autobiographische Ich-Erzählperspektive) oder die er anwendet (z. B. – in gegenwärtig üblicher Terminologie - die figurale Erzählperspektive und die neutrale Erzählperspektive in der Er-Form und in der Ich-Form).

> This matter of the point of view is a most complex and difficult one, and the practice of story-tellers is manifold. It would be impossible to give a brief summary of the common usage, even if one had made a sufficiently careful survey of the field to feel certain of all the facts. But I can give some illustration of methods carefully avoided [or used] by James. (MHJ 57)

Für J. W. Beach ist die Wahl der Erzählperspektive einer der wichtigsten, wenn nicht der wichtigste erzähltechnische Aspekt in den Romanen und Erzählungen von Henry James:

> [...] a matter of prime importance [...] [is] the point of view from which the [character's] vision is had, the source of information or the medium through which what is to be seen is conveyed to the reader. There is no matter in which James has shown greater care for technique. (MHJ 56)

Auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Author)

Die allwissende, auktoriale Erzählperspektive zeichnet sich nach J. W. Beach z. B. durch expositorische Einleitungen in eine Erzählhandlung oder analeptisch-expositorische Unterbrechungen der Erzählhandlung aus.

> [...] [the omniscient author] allows himself to step in and give special information to the reader, - information which he could not have had from the person or persons who are for the moment most concerned. (MHJ 56)

Ein weiteres Merkmal der auktorialen Erzählperspektive sind nach J. W. Beach breite Beschreibungen und Betrachtungen (Abhandlungen, Untersuchungen), die nicht in einem figurenorientierten Zusammenhang mit der progressiven Darstellung der Innenwelt (dem Bewusstsein) der Figur(en) stehen.

> [...] [the omniscient author] indulge[s] in the most extended descriptions and disquisitions, in which no pretense is made of following the discoveries and impressions of the characters; (MHJ 57)

Ein weiteres Merkmal der auktorialen Erzählperspektive sind nach J. W. Beach abrupte Unterbrechungen der Figurenperspektive(n) durch tendenziell kurze auktoriale Erzählereinmischungen unterschiedlichen Inhaltes (Kommentare, Wertungen, Urteile), eventuell sogar in der Ich-Form des handlungsexternen Erzählers. Typographisch sind auktorial-kommentierende Unterbrechungen der Figurenperspektive manchmal durch zwei Halbgeviertstriche für Einschübe markiert.

> [...] [the omniscient author] often rends abruptly the tissue of [the character's] impressions to throw in some observation of his own. (MHJ 57)

> [...] the author marks the distinction between his own and his character's view of the moral facts. (MHJ 59)

Ein weiteres Merkmal der auktorialen Erzählperspektive sind nach J. W. Beach plötzliche kurze oder etwas längere Wechsel von einer Figurenperspektive zu einer anderen.

> [the omniscient author] shift[s] suddenly for a moment or for good to the point of view of another. (MHJ 57)
>
> [...] It is as if, in a dance, the spotlight, which has been resting long on the man, should be shifted for one intense moment to the figure of his companion. (MHJ 58) [...]
>
> [...] arbitrary change of focus. (MHJ 60) [...]

Die auktoriale Erzählperspektive führt nach J. W. Beach zu einer Illusionsstörung in einem Erzähltext (vgl. dazu Lobsien 1975 und Wolf 1993).

> In some cases the master of the puppets intrudes himself with the most amazing disregard for illusion, the highest impudence [...] (MHJ 58)
>
> [...] [the] arbitrary and unconsidered shift of point of view within the chapter, within the paragraph, that visible manipulation of the puppets from without, which is so great a menace to illusion and intimacy. (*MHJ* 67)

Figurale Erzählperspektive (Point of View)

J. W. Beach unterscheidet innerhalb der figuralen Erzählperspektive die monofigurale und die plurifigurale Erzählperspektive.

Monofigurale Erzählperspektive

Die monofigurale Erzählperspektive zeichnet sich nach J. W. Beach durch die Konzentration der Darstellung auf die Innenwelt und das Bewusstsein einer einzigen Figur in ausschließlicher Form aus.

> In the choice and maintenance of a point of view, he [H. James] is seeking a steady consistency of effect, the intensity and concentration that come of an exact centering of attention upon the chosen plot of consciousness. (MHJ 60) [...]
>
> [...] uninterrupted continuity of the same conscious observation [...] (MHJ 67)

Bei der monofiguralen Erzählperspektive vermittelt der Erzähler nach J. W. Beach alle bewusstseinsexternen Situationen (äußere Zustände, äußere Vorgänge, äußere Figureneigenschaften und äußere Figurenhandlungen) und alle Reaktionen der Figur(en) auf die bewusstseinsexternen Situationen (Empfindungen, Emotionen, Stimmungen, Regungen, Gefühle, Einfälle, Vorstellungen, Überlegungen, Gedankengänge) ausschließlich durch die bewusstseinsinterne Perspektive einer einzigen Reflektorfigur.

> In scene after scene, again, the [narrator] starts out telling his story from the point of view of one of the characters, recording simply what may be taken in by him [...] (MHJ 57)
>
> [...] the whole history is given without appeal to any other source of information than the natural observation of the [character]. (MHJ 62)
>
> [...] recorder of the objective as well as the subjective facts, that is of the incidents themselves as well as her [or his] [...] impressions of them. (MHJ 64, Fußnote 15)

Die monofigurale Erzählperspektive führt nach J. W. Beach zu einem Identifikationseffekt des Lesers mit der Reflektorfigur.

> [...] [the reader's] sense of identification with [the character's] feeling and thought, in all their [or his] intensity, in all their [or his] delicate shift and play, that comes of this consistency in the point of view. (MHJ 61)

Die monofigurale Erzählperspektive stimuliert nach J. W. Beach die Illusionsbildung durch die psychologische Übernahme der Figurenperspektive durch den Leser (vgl. dazu Lobsien 1975 und Wolf 1993).

> […] illusion of reality. […] [through] the close-woven psychological tissue of [the narrator]. Considering the sort of effect at which [the narrator] aimed, […] the leakage of illusion (MHJ 59)

Als Beispiele für Erzähltexte mit monofiguraler Erzählperspektive nennt J. W. Beach die Romane *Roderick Hudson, Die Kostbarkeiten von Poynton, Was Maisie wusste* und *Die Gesandten* (vgl. MHJ 61, 62, 64, 67) und die Erzählungen *Das Tier im Dschungel, Crapy Cornelia* und *The Bench of Desolation* (vgl. MHJ 70) von H. James

Plurifigurale Erzählperspektive

Die plurifigurale Erzählperspektive zeichnet sich nach J. W. Beach durch die Konzentration der Darstellung auf die Innenwelt und das Bewusstsein einiger weniger Figuren in nicht ausschließlicher, aber geblockter Form aus.

> [die plurifigurale Erzählperspektive] admits our following more closely the thoughts and feelings of [the] characters. (MHJ 61)

> […] the situations and the reactions of character are to be conveyed to the reader exclusively through the consciousness of persons in the story […] (*MHJ* 64)

In der plurifiguralen Erzählperspektive erfolgt nach J. W. Beach der Wechsel von einer zur nächsten Figurenperspektive nicht sprunghaft-arbiträr innerhalb eines Absatzes oder einer Seite eines Erzähltextes wie in der auktorialen Erzählperspektive (siehe oben), sondern nach einem langen Abschnitt mit konsistenter Figurenperspektive einmalig-sukzessiv in geblockter Alternierung oder in nicht alternierendem Wechsel.

> The device of alternating points of view. (MHJ 66)

> […] situation seemed to the author one best exhibited now from one side and now from another […] (MHJ 66)

Im Roman *Die goldene Schale* erzählt H. James die erste Hälfte aus der Perspektive einer Figur und die zweite Hälfte aus der Perspektive einer anderen Figur.

> „The Golden Bowl“ lies, in method, between „The Ambassadors“ and „The Dove“; since here there is a change in point of view, but just the one change, between the first and second parts of the story. (MHJ 67)

> […] large division, in which one entire half of the story is given to the development of the situation in each of these minds […] (MHJ 68)

Im Roman *Die Flügel der Taube* erfolgt die Erzählung aus drei geblockten Figurenperspektiven.

> […] in „The Wings of the Dove“ […] the story must get itself told from at least three different points of view - those of Kate, of Milly and of Merton (MHJ 66)

Als besonders wichtig erachtet J. W. Beach die in freundschaftlich-dialektischer Beziehung zu den Reflektorfiguren stehenden erzählten Figuren. Diese außensichtig-neutral erzählten Figuren haben nach J. W. Beach die wichtige Funktion, in positiv-dialektischer Auseinandersetzung mit der Reflektorfigur die am Erzählanfang statische Figurenperspektive der Reflektorfigur zu dynamisieren, die Selbstreflexion der Reflektorfigur zu fördern, den Entscheidungsprozess der Reflektorfigur konstruktiv zu unterstützen und den Übergang der Reflektorfigur in einer tiefgreifenden Lebensveränderung zu begleiten.

> These persons do not tend to confuse the point of view. They serve rather to strengthen the light thrown upon the situation from the mind of the chief observer. They are his confederates, acting and above all making observations in his interest. They give information and suggestion without which he could hardly arrive at a proper understanding of the case. They set him right when he goes astray. Above all, as sympathetic and intelligent listeners, they encourage him

> to express in words his view of the case he is observing and of his own position in relation to it. (MHJ 71)

Solche psychologischen Hebammen-Archetypen finden sich nach J. W. Beach mehr oder weniger stark ausgeprägt in einigen bedeutenden Erzähltexten von H. James.

> [...] witness Mrs. Munden in "The Beldonald Holbein," Mrs. Wix in "Maisie," Maria Gostrey in "The Ambassadors," Mrs. Assingham in "The Golden Bowl." (MHJ 71)

In dieser Optik ist vielleicht die textinterne Valorisierung der reflektoralen Helden-Archetypen, die einen moralisch-psychologischen Initiationsprozess durchlaufen (Maisie, Strether, Maggie), durch diese Hebammen-Archetypen zu verstehen.

> Every reader of James has been impressed – some have been bored – by the constancy with which the characters bestow upon one another the epithets "wonderful," "beautiful," "complete," "splendid," and others to the same effect. Probably the person most lavishly praised for "wonderful" is Lambert Strether [...] (MHJ 64/5)

Neutrale Erzählperspektive (Objective Manner)

J. W. Beach beschreibt sowohl eine neutrale Erzählperspektive in der Er-Form als auch eine neutrale Erzählperspektive in der Ich-Form.

Neutrale Er-Erzählperspektive

Das wichtigste Merkmal der neutralen Erzählperspektive in der Er-Form ist nach J. W. Beach die dominant objektive bzw. neutrale Erzählhaltung eines anonymen internen Beobachters.

> [...] [the narrator] present[s] his scene in a highly objective manner, as it would be followed by an imaginary spectator. (MHJ 60)

In einer neutralen Erzählperspektive schildert und berichtet der anonyme unsichtbare Erzähler nach J. W. Beach nur das, was ein hypothetisch-interner Beobachter sinnfällig sehen, hören oder erfahren könnte.

> [the narrator] will hardly record the slightest subjective reaction of one of his characters without some reference to this postulated observer. (MHJ 60)

Ein markantes Merkmal einer neutralen Er-Erzählperspektive ist nach J. W. Beach die tendenziell verwirrende, unergründliche, enigmatische Handlung ohne erhellende Auflösung am Erzählschluss, insofern der objektive Erzähler weder im Laufe noch am Ende des Erzähltextes irgendwelche endgültig erhellenden und aufklärenden Informationen liefert.

> The great thing is not to go outside the present scene for enlightenment [...] (MHJ 60)

Beispiele für die neutrale Erzählperspektive in der Er-Form sind nach J. W. Beach die Romane *The Outcry* and *The Awkward Age* (vgl. MHJ 60/1) sowie die Erzählungen *Pandora*, *The Liar* und *The Two Faces* von Henry James (vgl. MHJ 69).

Neutrale Ich-Erzählperspektive

Die neutrale Ich-Erzählperspektive zeichnet sich nach J. W. Beach durch die Erzählperspektive eines peripheren, beobachtenden, tendenziell „objektiven" Ich-Erzählers aus.

> In [...] [some] tales the account is given in the first person [...] (*MHJ* 69)

> [...] [the] observer [is] not concerned personally, or but slightly concerned, in the incidents recorded. [...] this comparatively unconcerned observer [...] (MHJ 68)

> [...] comparatively unconcerned observer [...] (MHJ 68)

> […] the observer whose concern in the action remains slight and secondary. (MHJ 69)
>
> […] device of the non-interested observer […] (MHJ 69)
>
> […] narrative of a comparative outsider […] (MHJ 70)

In einer neutralen Ich-Erzählperspektive ist mit „interpreter"-Erzähler nicht ein interpretierender Ich-Erzähler gemeint, der die Handlung deutet und auslegt, sondern ein registrierender Ich-Erzähler, eine Art Rekorder, der das von ihm Aufgezeichnete wiedergibt.

> This person is […] simply the narrator and interpreter of all that we are offered. (*MHJ* 68)

Der Erzähler in einer neutralen Ich-Erzählperspektive ist nach J. W. Beach häufig eine Randfigur mit freundschaftlichen Gefühlen oder mit einem professionellen Interesse für die Zentralfigur oder mit einer offenen Rechnung der Zentralfigur gegenüber.

> His relation to the other characters must always be a natural one. The situation has come to his notice, in the first instance, in a perfectly natural manner; and if he goes on to pursue his inquiry, this is the result of a friendly [sympathy for of the persons concerned] or professional interest [of the persons concerned]. […] Often he has some little axe of his own to grind; sometimes […] a little grudge of his own to gratify. (*MHJ* 69)

Nach J. W. Beach sind viele Erzählungen von Henry James Beispiele für die neutrale Erzählperspektive in der Ich-Form.

> Such are the [narrators] who tell the stories of "A Passionate Pilgrim", "The Madonna of the Future", "The Pension Beaurepas" […] "The Patagonia", "The Author of Beltraffio", "The Aspern Papers" […] "The Death of the Lion", "Europe" […] "The Figure in the Carpet" […] "The Beldonald Holbein" […] (*MHJ* 68/69)

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach J. W. Beach

Es ist vor allem J. W. Beach, der den Terminus Point of View tendenziell auf die Beschreibung und Bezeichnung der figuralen Erzählperspektive einschränkt und damit – nach Pitkin (1912: 186/7) und Williams (1917: 124/5) – einen theoretischen Beitrag zur Entstehung der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektive leistet. Diese Minderheitstraditionslinie führt über J. W. Beach (1932), Uzzell und Uzzell (1934) und Uzzell (1959) zur Entstehung der Fokalisierungsmodelle (Pouillon 1946, Blin 1953, Todorov [1966] 1978, Genette 1972, Bal 1977). Ironischerweise ist außerdem gerade J. W. Beach – nach dem neutralen Ich von Pitkin (1912: 186/7) und dem Berichterstatter-Ich (Reporting „I") von Williams (1917: 126) – einer der ersten Erzähltheoretiker, der den Typ der neutralen Ich-Erzählperspektive in die Klassifikation der Erzählperspektiven aufnimmt.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach J. W. Beach (1918)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th colspan="2">Perspektive</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Er</td><td colspan="2">Auktorial (Omniscient Author)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Figural (Point of View)</td><td>Monofigural</td></tr>
<tr><td>Plurifigural</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ich</td><td colspan="2" rowspan="2">Neutral (Objective Manner)</td></tr>
</table>

Percy Lubbock (1921)

Percy Lubbock veröffentlicht 1921 ein literaturkritisches Buch mit dem Titel *The Craft of Fiction*. Dieses Buch enthält auch einige wichtige erzähltextanalytische Kategorien und Parameter.

> The craft of fiction, not the art [...] The homely note of the craft [...] holds you fast to the matter in hand, to the thing that has been made and the manner of its making; nor lets you forget that the whole of the matter is contained within the finished form of the thing, and that the form was fashioned by the craft. (CF v)

Percy Lubbock analysiert in diesem Buch eine Reihe von Romanen

> My analysis of the making of a few novels [...] (CF 266)

> few books that I have tried to take to pieces and to reconstruct (CF 267)

in folgender Reihenfolge (bei den römischen Zahlen handelt es sich um die Kapitel, in denen die jeweiligen Romane analysiert, interpretiert und gewertet werden): *Krieg und Frieden* von Lew Tolstoi (III und IV), *Madame Bovary* von Gustave Flaubert (V und VI), *Jahrmarkt der Eitelkeit* und *Die Geschichte des Henry Esmond* von William Thackeray (VII, VIII und IX), *David Copperfield* von Charles Dickens (IX), *Harry Richmonds Abenteuer* von George Meredith (IX), *Die Gesandten* von Henry James (X und XI), *Die Flügel der Taube* von Henry James (XII), *Das schreckliche Alter* von Henry James (XIII), *Vater Goriot, Die Suche nach dem Absoluten* und *Eugenie Grandet* von Honoré Balzac (XIV und XV) und *Anna Karenina* von Lew Tolstoi (XVI).

Bei der Interpretation und Wertung dieser Romane erörtert Lubbock in unsystematischer, induktiver Weise auch einige erzähltextanalytische Kategorien und Parameter. Bei den Kategorien handelt es sich vor allem um die folgenden 2 Kategorien (bei den arabischen Ziffern handelt es sich um die Seitenzahl(en) im Buch von Lubbock): die Erzählweise (Manner, v; Method, 11; Presentation, 67; Device, 72; Instruments, 265) und die Erzählperspektive (Point of View, 23; Field of Vision, 127; Angle of Vision, 189). Die Parameter der Erzählweise und der Erzählperspektive werden wir im Verlauf des Textes kennen lernen.

Im Kapitel XVII (CF 251-264) erläutert Lubbock in zusammenfassender und systematischer Weise die Erzählperspektiven in Verbindung mit den Erzählweisen. In der ersten Hälfte des Kapitels XVII behandelt Lubbock die Erzählperspektiven von der subjektivsten Perspektive bis zur objektivsten Perspektive und in der zweiten Hälfte des Kapitels XVII behandelt er die Erzählperspektiven von der objektivsten Perspektive bis zur subjektivsten Perspektive. Die Erzählperspektiven werden in diesem Kapitel also zweimal erörtert.

Im Kapitel XVIII (CF 265-274) erläutert Lubbock in zusammenfassender und systematischer Weise die Erzählweisen (Modus).

Modus

Die Klassifikation der Erzählperspektiven nach Lubbock beruht auf seiner Unterscheidung von 2 grundsätzlichen Darstellungsformen bzw. Modi („mode of procedure, modes of rendering a story“, CF 266): 1) der „panoramisch-piktoriale“ bzw. narrative und 2) der „szenische“ bzw. dramatische Modus; vgl. die Unterscheidung zwischen *summarischer* und *szenischer* Erzählung von Lubbock bis Niehaus (2021: 193) und darüber hinaus.

> What is to be understood by a “dramatic” narrative, a “pictorial” narrative, a “scenic” or a “generalized” story? (CF 21)

[…] we [are] placed before a particular scene, an occasion, at a certain selected hour in the lives of these people whose fortunes are to be followed […] Or we [are] surveying their lives from a height, participating in the privilege of the novelist – sweeping their history with a wide range of vision and absorbing a general effect […] Here at once is a necessary alternative (CF 66)

[…] a "scenic" and a "panoramic" presentation of a story expresses an intelligible antithesis, strictly and technically. (CF 67)

[…] whether the voice is that of the author or of his creature, there is a pictorial manner of treating the matter in hand and there is also a dramatic. (69)

[…] the devices that I distinguish as scenic and panoramic […] (CF 72)

[…] distinction between the "panoramic" and the "scenic" presentation of a story […] (CF 93)

Picture and drama – this is an antithesis which continually appears in a novel […] (CF 110)

Picture and drama […] I use because Henry James used them in discussing his own novels […] but I use them […] in a rather more extended sense than he did. […] In dealing with […] the "panoramic" method, I have spoken of it also as "pictorial" […] picture will take a wider meaning, as opposed to drama. It will be found to cover the panoramic manner […] (CF 110/1)

It is a question, I said, of the reader's relation to the writer; in one case the reader faces towards the story-teller and listens to him, in the other he turns towards the story and watches it. (111)

[…] diversity between the talkative, confidential manner […] and the severe, discreet, anonymous manner (CF 112)

[…] the instruments of the craft, dramatic and pictorial […] (CF 265)

Das Bild (Picture, Panorama)

Unter dem Bild bzw. dem narrativen Modus (Telling) versteht Lubbock einerseits den distanzierten Bericht eines Er-Erzählers bzw. den retrospektiven Bericht eines Ich-Erzählers, in dem der erzählte Raum, die erzählte Zeit und die erzählte (iterative oder durative) Handlung gerafft werden (einschließlich der Beschreibung von Figuren, Räumen, Objekten), und andererseits die diskursive, erzählkommunikative, selbstreferentielle oder ideologische Betrachtung des auktorialen Erzählers. Ich führe die Belege für den narrativen Modus (Bild) in tabellarischer Übersicht an, indem ich einige terminologische Schwerpunkte in der Definition zu unterscheiden versuche (z. B. Bericht, Bild, zeitliche Raffung, Retrospektion, Telling), wobei die Begriffe sich überschneiden. Bei den Zitaten verzichte ich aus typographischen Gründen auf die Absätze, auf die Anführungszeichen und auf die eckigen Klammern.

Bericht	narration (CF 118) an account or a report (CF 252) [the narration] travels over periods and expanses (CF 270) descriptive narration (CF 201)
Bild	pictorial description (CF 110) broad picture (CF 118) pictorial summary (CF 203) pictorial report of things (CF 270) stream of impressions (CF 101) large impression (CF 106) long impression (CF 126) reported impression (CF 127) sweeping vision (CF 99) bright vision (CF 136) story overlooked from a height (CF 72) a long look [from author's height] (CF 98) a broad and general survey (CF 72 und 99) picture, the general survey, with its command of time and space (CF 270) a general view (CF 98) long glance (CF 128) picture is the reflection of somebody's mind (CF 115) picture is reflection (CF 145) it is the reflection of an [narrator's] experience (CF 255) the reflection that we receive from the mind of another (CF 270)
Zeitliche Raffung	the general panorama becomes the representation of the author's experience (CF 114) large panoramic chronicle (CF 185) the chronicle, the summary (CF 72 und

	122) summary of action (CF 98) a summary of facts, an impression of a train of events, (CF 256) large chronicle (CF 114) train of events (CF 118)
Retrospektion	long retrospective vision (CF 96) retrospective vision (CF 102) indirect, reminiscental manner (CF 100) a picture of the events as [the narrator] sees them, glancing back (CF 257)
Telling	There is our relation, again — ours, the reader's — with regard to the author. (67) reader faces towards the story-teller and listens to him (111) a long and sociable interview with the reader (112) [someone] expounds or explains (CF 252)

Lubbock führt neben dem Roman *Jahrmarkt der Eitelkeit* (vgl. besonders CF 104) folgende Beispiele für piktoriale, bildlich-panoramische, narrative Erzähltexte an. Ich stelle die Beispiele wieder in tabellarischer Form vor.

Autoren	Fielding, Balzac, George Eliot, incline to [picture] (CF 119)
Romane	and to turn towards the panorama [...] is to be confronted at once with *Vanity Fair, Pendennis, The Newcomes, Esmond,* all of them. (CF 93) *Esmond* [...] [is] a pictorial evocation of old times (CF 126)
	Copperfield has [...] dramas to represent; but the affair of Steerforth, the affair of Uriah Heep, [...] which might have developed and taken command of the scene, fall back into the general picture, becoming incidents in the long rhythm of Copperfield's memory. (CF 129)
	Let *Emma* and her plight [...] appear as a picture (CF 83)

Das Drama (Drama, Scene)

Unter dem Drama bzw. dem dramatischen Modus (Showing) versteht Lubbock die nichtdistanzierte, zeitdeckende Darstellung eines einzelnen szenischen Erzählereignisses oder einer zusammenhängenden Reihe von szenischen Erzählereignissen, die eventuelle Beschreibung des Schauplatzes der Handlung, das Außenbild der Figuren, die gestischen und mimetischen Figurenhandlungen, die zitierte äußere Figurenrede (Dialog) ohne metanarrative Einmischungen eines persönlichen Erzählers (Beglaubigung, Kommunikation, Regie, Ideologie). Ich führe die Belege für den narrativen Modus (Bild) in tabellarischer Übersicht an, indem ich einige terminologische Schwerpunkte in der Definition zu unterscheiden versuche (z. B. Theater/Drama, Einzelszene, Dialog, Zeitdeckung, Showing), wobei die Begriffe sich überschneiden. Bei den Zitaten verzichte ich aus typographischen Gründen auf die Absätze, auf die Anführungszeichen und auf die eckigen Klammern.

Theater, Drama	[story] is mainly a concatenation of particular scenes (CF 72) theatre (CF 96) detached action (CF 96) plain and immediate performance (CF 101) present action (CF 102) [...] dramatic is scenic (CF 115) enactment (CF 118) drama is action (148) the dramatic rule absolute and unmitigated (CF 203) in drama the subject is distributed among the characters and enacted by them (CF 255/6) the form of a thing acted, where narrative ceases and a direct light falls upon his people and their doings. (CF 267) dramatic scenes (CF 269) dramatic presentation (CF 269)
Einzelszene	single episode (CF 27) detail of the scene (CF 27) continuous and dramatic display of a constituted scene (CF 100) big scene (CF 105) dramatic scene (CF 118) particular episode (CF 118) dramatic incident (CF 267)

Dialog	detail [...] definite recollections, tell-tale incidents, scraps of talk (CF 99) dramatic dialogue (CF 110)
Zeitdeckung	It is drama unmixed when the reader is squarely in front of the scene, all the time, knowing nothing about the story beyond so much as may be gathered from the aspect of the scene, the look and speech of the people. (CF 142) straight, square view of the passing event (CF 195) In the scene, it is clear, there can be no fore shortening of time or space; I mean that as it appears to the eye of the reader, it displays the whole of the time and space it occupies. It cannot cover more of either than it actually renders. And therefore it is, for its length, expensive in the matter of time and space (CF 267/8) though the scene acts vividly, it acts slowly, in relation to its length (CF 268)
Showing	the art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be *shown*, to be so exhibited that it will tell itself. (CF, 62) This man's interior life is cast into the world of independent, rounded objects; it is given room to show itself, it appears, it *acts*. (CF, 142/3)

Als Beispiele für die Dominanz des dramatischen Modus führt Lubbock die Erzähltexte von Leo Tolstoi (z. B. *Krieg und Frieden*) und Dostojewski (z. B. *Schuld und Sühne*) an (vgl. CF 119). Weitere Beispiele unter der zweifachen, figuralen, paradoxen und neutralen Erzählperspektive.

Vom Bild zum Drama

Lubbock stellt fest, dass in einem Erzähltext der narrative und der dramatische Modus bzw. das Bild/Panorama und das Drama in alternierender und/oder gemischter Form vorkommen können und tendenziell in alternierend-gemischten Formen vorkommen.

> [...] we have [...] the elements of the novelist's method - essentially few and simple, but infinite in their possibilities of fusion and combination. [...] we see them alternated, united, imposed one on another, this point of view blended with that, [...] method tends to be laid upon method, so that we get [...] layers and stratifications in the treatment of a story. (CF 75)
>
> [...] the scene, the incident dramatized, the incident pictured, the panoramic impression and the rest [...] (CF 266/7)

Die (quantitative) Alternierung von Bild und Drama

Nach Lubbock weisen Erzähltexte in der Regel eine (quantitative) Alternierung von Bild und Drama bzw. eine Alternierung von narrativem und dramatischem Modus auf.

> [...] generally a novelist retains his liberty to draw upon any of his resources as he chooses [...] using drama [...], using pictorial description [...] (CF 71)
>
> And so with the devices that I distinguish as scenic and panoramic – one watches continually to see how this alternation is managed, how the story is now overlooked from a height and now brought immediately to the level of the reader. (CF 72)
>
> [...] the elements of the novelist's method – essentially few and simple [picture and drama] [...] we see them alternated [...] (CF 75)
>
> [The last novels by Henry James are] composed [...] in a regular alternation of dramatic dialogue and pictorial description. (CF 111)
>
> A novelist, with a large and discursive subject before him, could not hope to show it all dramatically; much of it, perhaps the greater part, must be so marshalled that it may be swept by a travelling glance. (CF 119)
>
> [...] every novelist uses [picture and drama] [...] (CF 119)

> […] the action is to run scenically, or to be treated on broader lines, or both […] (CF 265/6)

Als typisches Beispiel für die Alternierung von narrativem Modus (Erzählbericht) und dramatischem Modus (Darstellung des Figurenbewusstseins) führt Lubbock den Roman *Madame Bovary* an.

> And in the tale of Madame Bovary the question of the right point of view might be considerably perplexing. Where is Flaubert to find his centre of vision? – from what point, within the book or without, will the unfolding of the subject be commanded most effectively? The difficulty is this – that while one aspect of his matter can only be seen from within, through the eyes of the woman, another must inevitably be seen from without, through nobody's eyes but the author's own. (CF 85)

Die (qualitative) Mischung von Bild und Drama

Die (qualitative) Mischung von Bild und Szene besteht nach Lubbock einerseits in der Verbildlichung einer Szene und andererseits in der Dramatisierung eines (mentalen) Bildes.

> […] dramatic action treated pictorially, pictorial description rendered dramatically […] (CF 75)

Die bildliche Szene (Pictorial Scene)

Unter der bildlichen Szene versteht Lubbock die Darstellung einer Szene in der Wahrnehmung einer Figur. Lubbock erläutert die bildliche Szene anhand der Beschreibung des Balles auf dem Schloss des Marquis d'Andervilliers in der Wahrnehmung von Emma Bovary (vgl. *Madame Bovary*, 8. Kapitel).

> […] It may be that the impression - as in the case of the marquis's ball - is chiefly given as a picture, the reflection of events in the mirror of somebody's receptive consciousness. The reader is not really looking at the occasion in the least, or only now and then; mainly he is watching the surge of Emma's emotion, on which the episode acts with sharp intensity. The thing is "scenic," in the sense in which I used the word just now; we are concerned, that is to say, with a single and particular hour, we are taking no extended, general view of Emma's experience. But though it is thus a scene, it is not dramatically rendered; if you took the dialogue, what there is of it, together with the actual things described, the people and the dresses and the dances and the banquets - took these and placed them on the stage, for a theatrical performance, the peculiar effect of the occasion in the book would totally vanish. Nothing could be more definite, more objective, than the scene is in the book; but there it is all bathed in the climate of Emma's mood, and it is to the nature of this climate that our interest is called for the moment. The lords and ladies are remote, Emma's envying and wondering excitement fills the whole of the foreground. The scene is pictorially treated. (CF 69/0)

Das dramatisierte Bild (Dramatized Picture)

Unter dem dramatisierten Bild versteht Lubbock die möglichst unmittelbare Darstellung eines Figurenbewusstseins *in actu* ohne alle Einmischungen des Erzählers (Erklärung, Interpretation, Kommentar). Am ehesten kann man unter dem dramatisierten Bild eine psychologische Studie bzw. ein „Innenbild" eines Ich-Erzählers oder einer Reflektorfigur (*Hunger* von Knut Hamsun), eine Erzählung im inneren Monolog (*Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* von Arthur Schnitzler), einen Roman im Bewusstseinsstrom (*Der Tod des Vergil* von Hermann Broch) verstehen.

> It is open to the pictorial book, however, to use a method in its picture-making that is really no other than the method of drama. (CF 255)

> The shapes of thought in the man's mind tell their own story. And that is the art of picture-making when it uses the dramatic method. (CF 256)

> When you recall and picture an impression in words you give us, listeners and readers, no more than a sight of things in a mirror, not a direct view of them; but at the same time there is

> something of which you do indeed give us a direct view, as we may say, and that is the mirror, your mind itself. Of the mirror, then, you may make a solid and defined and visible object; you may dramatize this thing at least, this mind, if the things that appear in it must remain as pictures only. [...]
>
> That is how the story that is centred in somebody's consciousness, passed through a fashioned and constituted mind [...] takes its place as a story dramatically pictured [...] (CF 271)

Als Beispiele für das dramatisierte Bild führt Lubbock die Romane *Harry Richmonds Abenteuer* von George Meredith (vgl. CF 135 und 137), teilweise *Madame Bovary* (vgl. CF 189) und die späten Romane von H. James, namentlich den Roman *Die Gesandten* an (vgl. CF 156 und 189).

Hier ein tabellarischer Überblick über die 2 Erzählmodi, ihre Alternierung und ihre 2 qualitativen Mischungen nach Lubbock.

Die Erzählmodi, ihre Alternierung und Mischung nach Lubbock		
Bild		*Vanity Fair, Pendennis, The Newcomes, Esmond, David Copperfield*
Quantitative Mischung von Bild und Szene	Alternierung	Fast alle Romane
Qualitative Mischung von Bild und Szene	Bildliche Szene	*Die Geschichte des Henry Esmond, David Copperfield*
	Szenisches Bild	*Harry Richmonds Abenteuer, Madame Bovary (teils), Die Gesandten, Die Flügel der Taube*
Drama		Tendenziell: *Krieg und Frieden, Schuld und Sühne*

Erzählperspektive (Point of View)

Lubbock bezeichnet die Erzählperspektive meistens als Point of View und manchmal als Field of Vision (CF 127/8, 159, 257) oder als Angle of Vision (CF 189, 252). Lubbock definiert die Erzählperspektive als methodologische, erzähltechnische Beziehung des Erzählers zur Erzählhandlung.

> The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view - the question of the relation in which the narrator stands to the story. (CF 251)
>
> It is the question of the narrator's relation to the story. (CF 115)
>
> [...] the relation [...] between the narrator and the tale. (CF 137)

Lubbock unterscheidet ca. 8 Erzählperspektiven, wobei diese Klassifizierung etwas spekulativ ist und reduziert werden kann: 1) die extreme auktoriale und 2) die auktoriale Erzählperspektive (die als auktoriale Erzählperspektive zusammengefasst werden können), 3) die retrospektive Ich-Erzählperspektive (bei der Lubbock eine zentrale und eine periphere Variante unterscheidet), 4) die dramatisierte Ich-Erzählperspektive, 5) die zweifache und 6) die figurale Erzählperspektive (die als figurale Erzählperspektive zusammengefasst werden können), 7) die paradoxe Erzählperspektive (die fraglich ist) und 8) die neutrale Erzählperspektive (die im Verständnis von Lubbock eine Art Leserperspektive ist). Im *Living Handbook of Narratoloy* werden im Artikel „Perspective – Point of View" die Erzählperspektiven nach Lubbock auf eine vereinfachte Klassifikation von 4 Erzählperspektiven reduziert: 1) die auktoriale, 2) die Ich-Erzählperspektive, 3) die figurale und 4) die neutrale Erzählperspektive. (Die Absätze bei den Aufzählungszeichen stammen von mir.)

> James's disciple Lubbock (1921) systematized [Henry James'] critical observations into a coherent theory organized around an opposition between telling and showing [picture and drama], i.e. the traditional method of relating a story, in which the narrator is prominent (Plato's diegesis), and a new, quasi-dramatic method, in which the narrator retreats to the background (Plato's mimesis). Lubbock distinguishes four points of view, arranged here in a sequence from telling to showing and paraphrased in more up-to-date terms:
>
> a) third-person narration with a prominent or authorial narrator;
> b) first-person narration;
> c) third-person narration from the point of view of a character, a Jamesian "reflector";
> d) third-person narration without comments or inside views (called "the dramatic method"). (http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Perspective_-_Point_of_View.html)

Die Darlegung der Erzählperspektiven nach Lubbock im *Living Handbook of Narratology* hebt deutlich hervor, dass Lubbock sich der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie zugehörig fühlt.

Dramatisierung

Die Anordnung der Erzählperspektiven in der Klassifikation von Lubbock ist nicht beliebig, sondern folgt dem Konzept einer Dramatisierungslinie, die bei den nicht-dramatisierten Erzählperspektiven beginnt und bei der höchst dramatisierten Erzählperspektive endet. Lubbock ordnet die Erzählperspektiven in der oben angegebenen Reihenfolge an, weil diese Reihenfolge eine progressive modale Dramatisierung der Erzählperspektiven von der nicht-dramatisierten (extrem auktorialen und auktorialen) zur gering dramatisierten (retrospektive Ich-Erzählperspektive), weiter zur hoch dramatisierten (dramatisierten Ich-Erzählperspektive und figuralen) bis zur höchst dramatisierten (neutralen) Erzählperspektive ergibt.

> [...] the author's steady advance in the direction of drama. (CF 149)
>
> [...] line of progress towards drama [...] (CF 150)
>
> [...] the pictorial summary and proceed [...] from thence to drama [...] (CF 203)
>
> [...] the progress of the writer of fiction towards drama [...] (CF 253)
>
> How far [the author] may choose to push the process [of dramatization] in his book — that is a matter to be decided by the subject; it entirely depends upon the kind of effect that the theme demands. [...] The subject dictates the method [picture or drama]. (253)

Die Nicht-Dramatisierung

Die beiden nicht-dramatisierten Erzählperspektiven sind nach Lubbock die extrem auktoriale und die auktoriale Erzählperspektive.

> [...] a pictorial book like Vanity Fair, where the point of view is not accounted for, is proved, I think, by the different means that a novelist will adopt to authenticate his story — to dramatize the seeing eye, as I should prefer to put it. (CF 117)

Die Dramatisierung des Autors

Die Dramatisierung der beiden nicht-dramatisierten (extrem auktoriale und auktoriale) Erzählperspektiven erfolgt durch Generierung der pseudo-autobiographischen bzw. retrospektiven Ich-Erzählperspektive.

> [The author] picks up the loose end [...] and he packs it into his book; and thenceforward we see precisely how the narrator stands towards the story he unfolds. It is the first step in the dramatization of picture. (CF 126)
>
> If the story-teller is in the story himself, the author is dramatized [...] (CF 251)

> Such is the first step towards dramatization [...] (CF 252)
>
> I called it the first step towards the dramatization of a story [...] (CF 218)

Die Dramatisierung der retrospektiven Ich-Erzählperspektive

Die Dramatisierung der retrospektiven Ich-Erzählperspektive erfolgt einerseits durch die Generierung der dramatisierten Ich-Erzählperspektive (z. B. in Form eines introspektiven Brief- oder Tagebuch-Romans);

> By the first stroke the narrator was brought into the book and set before the reader; but the action appeared only in his narrative. (CF 253)
>
> And the next step is to lay aside the autobiographic device which the novelist was seen to adopt [...] in the interest of drama. (CF 142)
>
> It would be different if this consciousness of the past, the mind which holds the memory, should itself become for the reader a directly perceptible fact. [...] if it were thus drawn into the book [...] it would authenticate and so enhance the picture [...] making a drama of the narrator himself. (CF 124/5)

andererseits erfolgt die Dramatisierung der retrospektiven Ich-Erzählperspektive durch die Generierung der figuralen Erzählperspektive, die mit einem Wechsel von der Ich- zur Er-Erzählform einhergeht.

> [...] the picture of a mind is fully dramatized [...] which is to be seen consistently applied in *The Ambassadors* and the other later novels of Henry James. (156)
>
> *The Wings of the Dove*, where the value of [...] dramatization [of a character's mind] is perhaps still more clearly to be seen. (174)
>
> Such is the object gained by the method of dramatization, applied in this way (as with Strether) to the story of [Milly's] mind. (CF 180)

Die Dramatisierung der dramatisierten Ich-Erzählperspektive und der figuralen Erzählperspektive

Die Dramatisierung der dramatischen Ich-Erzählperspektive und der figuralen Erzählperspektive erfolgt durch die Generierung der neutralen Erzählperspektive.

> [...] [the author] does so choose [...] the sequence of method and method, each one in turn pushing its way towards a completer dramatization of the story. (CF 194)

Die neutrale Erzählperspektive generiert nach Lubbock den wirkungsästhetischen Effekt einer Leserperspektive.

> [...] a kind of repetition of the same stroke, a further shift of the point of view. The spectator, the listener, the reader, is now himself to be placed at the angle of vision [...] a direct sight of the matter itself, while it is passing [is to be offered the reader]. [...] the story is enacted by its look and behaviour at particular moments. (CF 252/3)

Hier ein tabellarischer Überblick über die 3 Dramatisierungsschritte in der Dramatisierungslinie nach Lubbock.

Nicht-Dramatisierung		Extrem auktoriale und auktoriale Erzählperspektive
1. Dramatisierungsschritt	Dramatisierung der extrem auktorialen und auktorialen Erzählperspektive	Retrospektive Erzählperspektive
2. Dramatisierungsschritt	Dramatisierung der retrospektiven Erzählperspektive	Dramatisierte Ich-Erzählperspektive und figurale Erzählperspektive

3. Dramatisierungsschritt	Dramatisierung der dramatisierten Ich-Erzählperspektive und der figuralen Erzählperspektive	Neutrale Erzählperspektive

Die extrem auktoriale Erzählperspektive (Visionary Fiction)

Die extreme auktoriale Erzählperspektive beschreibt Lubbock als ausschließliche (perzeptive, kognitive, ideologische) Perspektive des Erzählers ohne die mindeste Erzählung oder Darstellung einer figuralen (perzeptiven, kognitiven, ideologischen) Perspektive von erzählten Figuren oder Reflektorfiguren.

> [...] nothing but an account of things seen from the point of view of the author, standing outside the action, without any divulging of anybody's thought. (CF 74)

Die extreme auktoriale Erzählperspektive beinhaltet nach Lubbock keinen Dialog (keine äußere oder innere Figurenrede), keine Szene, sondern nur den subjektiven Diskurs des Erzählers ohne erzählte Handlung.

> [...] the most undramatic piece of fiction [...] no dialogue, no immediate scene, nothing at all but a diffused and purely subjective impression [...] exclusively oblique, general, retrospective, a meditation upon the past, bringing nothing into the foreground, dramatizing nothing in talk or action. (CF 195)

Nach Lubbock ist die extrem auktoriale Erzählperspektive sehr selten bzw. (fast) unmöglich.

> [...] No story-teller, in short, can use a manner as strictly subjective, as purely personal [...] (CF 196)

Als einziges mögliches Beispiel für die (dominante, nicht ausschließliche) extrem auktoriale Erzählperspektive führt Lubbock den (historischen) Roman *Marius, der Epikureer* von Walter Pater an.

> The visionary fiction of Walter Pater keeps as nearly to a method of that kind, I suppose, as fiction could. In *Marius* probably, if it is to be called a novel, the art of drama is renounced as thoroughly as it has ever occurred to a novelist to dispense with it. I scarcely think that Marius ever speaks or is spoken to audibly in the whole course of the book; such at least is the impression that it leaves. The scenes of the story reach the reader by refraction, as it were, through the medium of Pater's harmonious murmur. (CF 195)

Die auktoriale Erzählperspektive (Author's Point of View)

Lubbock verwendet bei der Beschreibung der auktorialen Erzählperspektive für den Erzähler verschiedene Bezeichnungen: author, narrator, story-teller, minstrel. Lubbock verwendet in seinem Buch die Bezeichnung author über 80-mal, die Bezeichnung narrator verwendet er ca. 30-mal und die Bezeichnung story-teller (auch storyteller geschrieben) verwendet er ca. 20-mal. Die einfachste Definition der auktorialen Erzählperspektive nach Lubbock besteht in der Wahrnehmung eines offenen Er-Erzählers durch den Leser.

> [...] the reader faces towards the story-teller and listens to him [...] (CF 111)

Die auktoriale Erzählperspektive unterscheidet sich nach Lubbock von der extrem auktorialen Erzählperspektive darin, dass die extrem auktoriale Erzählperspektive nur einen Erzähldiskurs und keine Erzählhandlung bietet, während die auktoriale Erzählperspektive eine Erzählhandlung diskursiv vermittelt.

> [...] there is the old, immemorial, unguarded, unsuspicious way of telling a story, where the author entertains the reader, the minstrel draws his audience round him, the listeners rely

> upon his word. The voice is then confessedly and alone the author's; he imposes no limitation upon his freedom to tell what he pleases and to regard his matter from a point of view that is solely his own. (CF 263)

Man kann die auktoriale Erzählperspektive nach Lubbock auch als Dominanz der Er-Erzählerperspektive mit einzelnen bzw. einigen Szenen umschreiben.

> [The narrator] tells [the story] as he sees it, in the first place; the reader faces the story-teller and listens, and the story may be told so vivaciously that the presence of the minstrel is forgotten, and the scene becomes visible, peopled with the characters of the tale. It may be so, it very often is so for a time. But it is not so always, and the storyteller [calls] the listener [...] from the scene to the mere author before him, and the story rests only upon the author's direct assertion. (CF 251)

Als typologisches Beispiel für die auktoriale Erzählperspektive führt Lubbock den Roman *Jahrmarkt der Eitelkeit* an (vgl. CF 94-97, 103, 115-117, 125-127).

> Not in any complication of incident, therefore, nor in any single strife of will, is the subject of Vanity Fair to be discerned. It is now here but in the impression of a world, a society, a time certain manners of life within a few square miles of London, a hundred years ago. (CF 95)

Die retrospektive Ich-Erzählperspektive (Spokesman's Point of View)

Neben der Bezeichnung Ich-Erzählung (vgl. z. B. CF 131, 137, 151, 168, 218) bezeichnet Lubbock die Ich-Erzählung auch als persönliche oder figurale Erzählung, die nicht mit der personalen bzw. figuralen Erzählperspektive verwechselt werden dürfen.

> [...] narration in person, in character [...] (CF 129)

> [...] hero's personal narration [...] (CF 143)

Die retrospektive Ich-Erzählperspektive unterscheidet Lubbock von der auktorialen Er-Erzählperspektive, in der der Autor sich auch in der Ich-Form diskursiv explizieren kann.

> The characterized „I" [of the spokesman with the comfortable assurance of the point of view and a delimited field of vision] is substituted for the loose and general „I" of the author [...] (127/8)

Im Gegensatz zur auktorialen Erzählperspektive ist in der retrospektiven Ich-Erzählperspektive der Ich-Erzähler erzählontologisch zugleich eine der erzählten Figuren.

> If the story-teller is in the story himself, the author is dramatized; his assertions gain in weight, for they are backed by the presence of the narrator in the pictured scene. (CF 251)

Durch die erzählontologische Identität des erzählenden Ich mit dem erzählten Ich erhält die retrospektive Ich-Erzählperspektive nach Lubbock die Qualität einer natürlichen, realistischen Erzählung (vgl. die eigentliche Erzählung bei Otto Ludwig 1850-1860 und der Ich-Erzähler in den eigentlichen Erzählungsformen bei Käthe Friedemann 1910: 41-46).

> [...] the arbitrary quality which may at any time be detected in the author's voice is disguised in the voice of his spokesman. [...] The spokesman is there, in recognizable relation with his matter [...] (CF 251/2)

Obgleich das erzählende Ich als erzähltes Ich in der Erzählhandlung vorhanden ist, bleibt das erzählende Ich nach Lubbock eine von den erzählten Figuren funktional getrennte Instanz.

> By the first stroke the narrator [is] brought into the book and set before the reader; but the action appeare[s] only in his narrative. (CF 253)

Damit scheint der wesentliche Unterschied der retrospektive Ich-Erzählperspektive zur auktorialen Er-Erzählperspektive für Lubbock nicht in der erzählontologischen Identität

von erzählendem Ich und erzähltem Ich zu bestehen, sondern in der mimetischen Begrenzung auf den Wissenshorizont einer realen Person.

> Now if [the narrator] speaks in the first person there can, of course, be no uncertainty in the point of view; he has his fixed position, he cannot leave it. His description will represent the face that the facts in their sequence turned towards him; the field of vision is defined with perfect distinctness, and his story cannot stray outside it. (CF 257)

Das erzählende Ich ist nach Lubbock in wirkungsästhetischer Hinsicht dem realen Leser näher als das erzählte Ich und die anderen erzählten Figuren.

> [The spokesman's] consciousness must always lie open; the part that he plays in the story can never appear in the same terms, on the same plane, as that of the other people. Though he is not visible in the story to the reader, as the others are, he is at every moment nearer than they, in his capacity of the seeing eye, the channel of vision; nor can he put off his function, he must continue steadily to see and to report. (CF 260)

Lubbock unterscheidet bei der retrospektiven Ich-Erzählperspektive eine zentrale und eine periphere Ich-Erzählung, wobei Lubbock nicht diese Terminologie verwendet. Als Beispiel für die zentrale Ich-Erzählung führt Lubbock den Roman *Harry Richmonds Abenteuer* von George Meredith an.

> [...] it is to give the portrait of Harry Richmond, and that is the real reason why the story is told. All these striking episodes, which Harry is so well placed to describe, are not merely pictures that pass, a story that Meredith sets him to tell because it is of high interest on its own account. Meredith's purpose is that the hero himself shall be in the middle of the book, with all the interest of the story reflected back upon his character, his temper, his growth. The subject is Harry Richmond [...] (CF 133)

Als Beispiel für die periphere Ich-Erzählung führt Lubbock den Roman *David Copperfield* von Charles Dickens an (mit Ausnahme der Erzählung von Davids Kindheit in den Kapiteln 1 bis ca. 13).

> In the case of *Copperfield* [...] Dickens had exactly the opposite intention. He found his book in the expanse of life which his David had travelled over; Dickens's only care was to represent the wonderful show that filled his hero's memory. The whole phantasmagoria is the subject of the book, a hundred men and women, populating David's past and keeping his pen at full speed in the single-minded effort to portray them. Alone among the assembly David himself is scarcely of the subject at all. He has substance enough, and amply, to be a credible, authoritative reporter - Dickens sees well to that; but he is a shadow compared with Betsy Trotwood and the Micawbers and the Keeps, with all the hundred of them, and there is no call for him to be more. [...] David [...] himself, as a child, being of course one of them, a little creature that he sees in the distance [...] [attracted more attention to himself than to the people of his vision], but he himself, in later years, becoming merely the mirror of his experience [...] (CF 133/4)

Die zweifache Erzählperspektive (Double Point of View)

Die zweifache Erzählperspektive besteht nach Lubbock in der Stabilisierung einer tendenziell infalliblen Perspektive einer Reflektorfigur durch die Zuverlässigkeit des Er-Erzählers, der die Perspektive der Reflektorfigur darstellt.

> The seeing eye is with somebody in the book, but its vision is reinforced; the picture contains more [...] because it is the author's as well as his creature's, both at once. [...] there are now two brains behind that eye; and one of them is the author's, who adopts and shares the position of his creature, and at the same time supplements his wit. [...] the picture [...] now presented [...] is not all the work of the personage whose vision the author has adopted. There are touches in it that go beyond any sensation of his, and indicate that someone else is looking over his shoulder - seeing things from the same angle, but seeing more, bringing another mind to bear upon the scene. It is an [...] extension of the personage's power of observation. The

> impression of the scene [...] is not confined to the scope of one mind, and yet there is no blurring of the focus by a double point of view. And thus what I have called the sound of the narrator's voice (it is impossible to avoid this mixture of metaphors) is less insistent in oblique narration, even while it seems to be following the very same argument that it would in direct, because another voice is speedily mixed and blended with it. (CF 258/9)

Die dramatisierte Ich-Erzählperspektive

Wie in der retrospektiven Ich-Erzählperspektive der Autor verschwindet, so verschwindet in der dramatisierten Ich-Erzählperspektive das erzählende Ich.

> It is still the man in the book who sees and judges and reflects; all the picture of life is still rendered in the hero's terms. But the difference is that instead of receiving his report we now see him in the act of judging and reflecting; his consciousness, no longer a matter of hearsay, a matter for which we must take his word, is now before us in its original agitation. Here is a spectacle for the reader, with no obtrusive interpreter, no transmitter of light, no conductor of meaning. (CF 143)

Das Verschwinden des erzählenden Ich erfolgt nach Lubbock durch eine Ich-Erzählperspektive mit zeitlich eingeschobener Erzählung in Form von Briefen oder eines Tagebuches. Doch reicht die zeitnahe Ich-Erzählung nicht aus, um eine retrospektive Ich-Erzählperspektive zu dramatisieren. Wichtiger als die Zeitnähe der Ich-Erzählung ist das Thema und der dramatische Modus der Ich-Erzählung. Den inhaltlichen Mittelpunkt der dramatisierten Ich-Erzählung bildet das Seelenleben bzw. die Innenwelt des erzählenden Ich, die aufgrund der zeitlichen Nähe der Erzählung mit der Erzählhandlung mit dem erzählten Ich psychologisch identisch ist. Die Darstellung der individuellen Empfindungen und Seelenzustände einer Figur der Charaktere ist detailliert.

> [...] whoever [...] has the idea of making a story out of a series of letters, or a running diary written from day to day - is engaged in the attempt to show a mind in action, to give a dramatic display of the commotion within a breast. (CF 152)

Als Beispiele für die dramatisierte Ich-Erzählperspektive führt Lubbock die empfindsamen Briefromane *Clarissa. Die Geschichte eines vornehmen Frauenzimmers* und *Geschichte Herrn Carl Grandison* von Samuel Richardson an.

> [...] the kind of enhancement which is sought by the method of *The Ambassadors* is actually the very same as that which is sought by the method of *Clarissa* and *Grandison*. (CF 152)

Besonders anhand des Briefromans *Clarissa* erläutert Lubbock die emotionalisierende und identifikatorische Wirkung der dramatisierten Ich-Erzählperspektive auf den Leser mit dem Ich-Erzähler, der ein unmittelbares Bild seiner verwirrten, erschütterten, verstörten, zerrütteten Gefühlswelt darstellt.

> [Richardon] desires to get into the closest touch with Clarissa's life, and to set the reader in the midst of it [...] Reading her letters, you hear the cry that was wrung from her at the moment; you look forward with her in dismay to the ominous morrow; the spectacle of her bearing under such terrible trials is immediate and urgent. You accompany her step by step, the end still in the future, knowing no more than she how the next corner is to be turned. This is truly to share her life, to lead it by her side, to profit by her example [...] She reports [the struggles of her heart], indeed, but at such brief and punctual intervals that her report is like a wheel of fife, it reveals her heart in its very pulsation [...] Clarissa's troubles [...] are contemporaneous, they are happening while she writes, this latest agony is a new one since she wrote last, which was only yesterday. [...] The subject of her story is not in the distressing events, but in her emotion and her comportment under the strain [...] (CF 152-154)

Die figurale Erzählperspektive (Character's Point of View)

Die figurale Erzählperspektive definiert Lubbock als völligen Verzicht des Er-Erzählers auf seine eigene Perspektive und die vollständige Übernahme der Perspektive der Reflektorfigur durch den Er-Erzähler.

> This is not my story, says the author; you know nothing of me; it is the story of this man or woman in whose words you have it [...] (CF 147)

> [...] the story [...] is carefully aligned towards a single consciousness and consistently so viewed. (CF 259)

Die figurale Erzählperspektive ist nach Lubbock räumlich und zeitlich an die Perspektive der Reflektorfigur gebunden, wobei nach Lubbock die räumliche Bindung enger als die zeitliche Bindung der figuralen Erzählperspektive an die Perspektive der Reflektorfigur ist, insofern als die zeitliche Perspektive der Reflektor nicht nur – wie die räumliche – an die Gegenwart gebunden ist, sondern auch die Vergangenheit umfasst.

> The author may use the man's field of vision and keep as faithfully within it as though the man were speaking for himself. [...] For now, while the point of view is still fixed in space, still assigned to the man in the book, it is free in time; there no longer stretches, between the narrator and the events of which he speaks, a certain tract of time, across which the past must appear in a more or less distant perspective. All the variety obtainable by a shifting relation to the story in time is thus in the author's hand; the safe serenity of a far retrospect, the promising or threatening urgency of the present, every gradation between the two, can be drawn into the whole effect of the book, and all of it without any change of the seeing eye. (CF 257/8)

Die Perspektive der Reflektorfigur bezeichnet Lubbock mit dem Parameter subjektiv und die Darstellung der Figurenperspektive mit dem Parameter objektiv. Die subjektive Perspektive der Reflektorfigur ist nach Lubbock das Objekt der Darstellung durch den Erzähler.

> [...] the subjective picture of what passes through Emma's mind – Emma's or Becky's, as it may be – and the objective rendering of what [the narrator] sees for himself, between the experience that is mirrored in [a character's] thought and that which is shaped in [the narrator's] own. (CF 88)

Ein unterscheidendes Merkmal der konsistenten figuralen Erzählperspektive ist nach Lubbock die Absenz von direkten äußeren Beschreibungen der Reflektorfigur durch den Er-Erzähler, der aber auf die indirekten Wahrnehmungen des Außenbildes der Reflektorfigur durch andere Reflektorfigur(en) oder durch eine hypothetische Fokalisierung ausweichen kann.

> [...] the seer in the midst [...] must see without being directly seen. He, who doubtless ought to bulk in the story more massively than any one, tends to remain the least recognizable of the company [...] By his method ([...] adopted in full strictness) the author is [...] forbidden to look this central figure in the face, to describe and discuss him [...] [the author can] secure some reflected sight of the seer [...] [The narrator/the author] cannot make his hero actually visible - there the method is uncompromising; he cannot step forward, leaving the man's point of view, and picture him from without. (CF 259)

Als typische Beispiele für die figurale Erzählperspektive führt Lubbock die Romane *Die Gesandten* und *Die Flügel der Taube* (vgl. CF 180) von H. James an.

> [...] in *The Ambassadors* the point of view is primarily Strether's, and [...] it appears to be his throughout the book [...] (CF 161)

Im Roman *Die Gesandten* expliziert sich der Er-Erzähler ausnahmsweise mit „man" und erklärt in eigenen auktorialen Phraseologien okkasionell das Bewusstsein der

Reflektorfigur Strether. (Die Zitate stammen aus der Übersetzung von Michael Walter, Herausgeber Daniel Göske, Carl Hanser Verlag München 2015)

> Auf dem Schiff hatte er [Strether] sich entspannt zu einigen Leuten gesellt – insofern bei ihm von Entspannung überhaupt die Rede sein konnte – [...] (G 8)

> Er spürte die Bürde, der arme Strether – man gesteht es besser gleich zu Beginn –, einer eigentümlichen Zwiespältigkeit. Es lag Zurückhaltung in seinem Eifer und Neugier in seinem Gleichmut. (G 9)

Im Roman *Die Gesandten* wird die das äußere Erscheinungsbild der Reflektorfigur Strether mithilfe eines Wechsels der internen Fokalisierung auf Strether zu einer aktuellen internen Fokalisierung auf Maria Gostrey (gelb) bzw. einer potentiellen internen Fokalisierung auf Maria Gostrey (grün) und mithilfe einer internen Fokalisierung auf eine hypothetische Figur, die im Blick von Maria Gostrey die Wahrnehmung von Strethers Aussehen durch Maria Gostrey bemerkt hätte (blau), beschrieben (vgl. die epistemische hypothetische Fokalisierung bei David Herman 1994).

> Was seine Gastgeberin sah, als er nach einer Viertelstunde herunterkam, was sie mit wohlwollend justiertem Blick wahrgenommen haben mochte, war die magere, ein wenig schlaffe Gestalt eines Mannes von mittlerer Größe und vielleicht etwas mehr als mittlerem Alter – ein Fünfundfünfzigjähriger, zu dessen markanten Merkmalen eine auffällig blutleere Gesichtsbräune zählte, ein kräftiger, dunkler Schnurrbart nach typisch amerikanischer Façon, buschig und weit herabreichend, ein noch voller, aber unregelmäßig graugesträhnter Haarschopf und eine mit kühner Freiheit vorspringende Nase, deren ebenmäßige Linie, deren hoher Schliff, wie man es hätte nennen können, eine gewisse mildernde Wirkung ausübten. Der ständig auf diesen feinen Nasenrücken geklemmte Zwicker sowie eine ungewöhnlich tief eingeschnittene Falte, der dauerhafte Federstrich der Zeit, eine Furche, die dem Schwung des Schnurrbarts vom Nasenflügel bis zum Kinn sekundierte, vervollständigten das Meublement dieser Miene, das ein aufmerksamer Beobachter sofort im prüfenden Blick von Strethers Gegenüber katalogisiert gesehen hätte. (G 11/12)

Die paradoxe Erzählperspektive

Die paradoxe Erzählperspektive ist keine eigenständige Erzählperspektive, sondern Lubbock emphatisiert den leserpsychologischen Effekt, dass eine figurale Erzählperspektive – metaphorisch gesprochen – eine Zuschauerperspektive des Lesers bewirken kann, wobei das Paradox darin besteht, dass man die Inhalte eines Figurenbewusstseins (Wahrnehmungen, Empfindungen, Emotionen, Erinnerungen, Gedanken, etc.) nicht „sehen“ kann.

> [the character's] imagination [...] speaks for itself, it spreads over the scene and colours the world [...] It is immediately in the foreground, and the seeing eye to which it is presented is not his, but the reader's own. (CF 146)

> In the drama of [the character's] mind there is no personal voice, for there is no narrator; the point of view becomes the reader's once more. (CF 256)

Als Beispiel für die paradoxe Erzählperspektive führt Lubbock – wie bei der figuralen Erzählperspektive – den Roman *Die Gesandten* an.

> *The Ambassadors*, then, is a story which is seen from one man's point of view, and yet a story in which that point of view is itself a matter for the reader to confront and to watch constructively. Everything in the novel is now dramatically [...] And yet as a whole the book is all pictorial, an indirect impression received through Strether's intervening consciousness, beyond which the story never strays. I conclude that on this paradox the art of dramatizing the picture of somebody's experience [...] touches its limit. (CF 170/1)

Die neutrale Erzählperspektive (Reader's Point of Piew)

Die neutrale Erzählperspektive entsteht nach Lubbock durch die Dominanz der Szene als Darstellungsform der Erzählhandlung. Der dialogische Erzähltext und der Dialogroman weisen eine neutrale Erzählperspektive auf.

> It is drama unmixed when the reader is squarely in front of the scene, all the time, knowing nothing about the story beyond so much as may be gathered from the aspect of the scene, the look and speech of the people. (CF 142)

Die Dominanz der Szene impliziert nach Lubbock den Verzicht des Er-Erzählers auf die Innensicht in das Bewusstsein der Figur(en).

> In rigid drama of this kind there is naturally no admission of the reader into the private mind of any of the characters; their thoughts and motives are transmuted into action. (CF 254)

> But [the narrator/the author] can place the [seer] at the same distance from the reader as the other people, [...] he can make of him a dramatic actor upon the scene.
>
> And how? Merely by closing [...] the open consciousness of the seer [...] [The seer] can at any moment become impenetrable, a human being whose thought is sealed from us; [...] he drops into the plane of the people whom he has hitherto been seeing and judging. Hitherto subjective, communicative in solitude, he has been in a category apart from them; but now he may mingle with the rest, engage in talk with them, and his presence and his talk are no more to the fore than their [...] (CF 261)

Wie sich die retrospektive Ich-Erzählperspektive nach Lubbock durch das Verschwinden des Autors und die dramatisierte Ich-Erzählperspektive durch das Verschwinden des erzählenden Ich auszeichnet, so ist die neutrale Erzählperspektive durch das tendenzielle Verschwinden des Er-Erzählers gekennzeichnet.

> If no such selecting, interpreting, composing minister is needed, then we have drama unmixed [...] That does not happen often in fiction, except in short pieces, small *contes*. (CF 142)

Das Verschwinden des Er-Erzählers in der neutralen Erzählperspektive erweckt nach Lubbock den Eindruck, dass sich der Erzähltext selbst erzählt, eine häufig sekundierte, aber auch häufig kritisierte Formulierung.

> [...] the story that will tell itself in perfect rightness, unaided, to the eye of the reader. This story never deviates from a strictly scenic form; one occasion or episode follows another, with no interruption for any reflective summary of events. [...] when the scene closes the play ceases till the opening of the next. (CF 253)

Aber der Er-Erzähler verschwindet nach Lubbock in der neutralen Erzählperspektive nicht vollständig, sondern er reduziert sich auf einen geringen Grad seiner narrativen Funktion (z. B. Beschreibung des Schauplatzes, des Außenbildes der Figuren, der dialogorientierten Figurenhandlungen).

> [...] and when we think of the storyteller as opposed to the dramatist, it is obvious that in the full sense of the word there is no such thing as drama in a novel. The novelist may give the very words that were spoken by his characters, the dialogue, but of course he must interpose on his own account to let us know how the people appeared, and where they were, and what they were doing [...] (CF 111)

Als Beispiele für die neutrale Erzählperspektive führt Lubbock vor allem den Roman *Das schreckliche Alter* von H. James und die Kurzgeschichten von Maupassant an.

> In *The Awkward Age* everything is immediate and particular; there is no insight into anybody's thought, no survey of the scene from a height, no resumption of the past in retrospect. The whole of the book passes scenically before the reader, and nothing is offered but the look and the speech of the characters on a series of chosen occasions. It might indeed be printed as a play [...] (CF 190)

> It is clearly dramatic; it is a clean-cut situation, raising the question of its issue, and by answering the question the subject is treated. What will these people do [...]? That is what the book is to show - action essentially, not the picture of a character or a state of mind. Mind and character enter into it, of course, as soon as the situation is particularized; the [...] [girl's] point of view must then be understood. But whatever it may be, it does not constitute the situation. That is there in advance, it exists in general [...] The subject of the book lies in [the people's] behaviour; there are no gradual processes of change and development to be watched in their minds, it is their action that is significant. [...] their motives; [...] are betrayed by visible and audible signs. The story proceeds in the open, point by point; from one scene to another it shows its curve and resolves the situation. (CF 192/3)

Und wie in der figuralen Erzählperspektive die Perspektive der Reflektorfigur nach Lubbock zum Objekt des Er-Erzählers wird, wird in der neutralen Erzählperspektive die szenische Erzählhandlung zum Objekt des Lesers.

> Maupassant's idea of a story (and not peculiarly Maupassant's, of course, but his name is convenient) would suggest an object that you fashioned and abandoned to the reader, turning away and leaving him alone with it [...] (CF 112)

Perspektiv-Metaphern

Lubbock illustriert die Erzählperspektiven immer wieder mit Metaphern, wobei er manchmal dieselbe Metapher für die Illustrierung verschiedener Erzählperspektiven verwendet. Die häufigsten Metaphern, die Lubbock verwendet, sind 1) die Gipfel-Metapher, 2) die Fenster-Metapher, 3) die Spiegel-Metapher, 4) die Stereoskop-Metapher und 5) die Bühnen-Metapher.

Die Gipfel-Metapher

Die Gipfel-Metapher verwendet Lubbock, um die auktoriale Erzählperspektive zu illustrieren. Die Gipfel-Metapher drückt nach Lubbock die räumlich distanzierte Position des Autor-Erzählers aus, von der aus er die Erzählhandlung überblickt, berichtet, beschreibt und erläutert.

> We [are] surveying [the character's] lives from a height (CF 66)
>
> [...] the story is [...] overlooked from a height [...] (CF 72)
>
> From his height [the author] looks forth [...] (CF 99)
>
> [The author] is ranging over his story at a height [...] (CF 114)
>
> [...] survey of the scene from a height [...] (CF 190)
>
> [...] commanding height [...] (CF 239)
>
> [...] glance upon the story from a height [...] (CF 253)

Die Fenster-Metapher

Die Fenster-Metapher verwendet Lubbock, um einerseits die retrospektive Ich-Erzählperspektive zu illustrieren. Hier drückt die Fenster-Metapher nach Lubbock die zeitlich distanzierte Position des erzählenden Ich aus, von der aus er die Erzählhandlung überblickt, berichtet, beschreibt und erläutert;

> it is as though [David Copperfield] leant from a window, surveying the world, his figure outlined against the lighted square, his features not very distinctly discerned by the reader within. (CF 136)

andererseits verwendet Lubbock die Fenster-Metapher, um die figurale Erzählperspektive (und implizit auch die dramatisierte Ich-Erzählperspektive) zu illustrieren. Hier drückt die

Fenster-Metapher nach Lubbock die emotionale und psychologische Nähe des Lesers zum erlebenden Ich und der Reflektorfigur aus, von der aus er die Vorgänge im Bewusstsein der Figur miterlebt.

> No longer a figure that leans and looks out of a window, scanning a stretch of memory - that is not the image suggested by Henry James's book [*Die Gesandten*]. It is rather as though the reader himself were at the window, and as though the window opened straight into the depths of Strether's conscious existence. (CF 146)

Die Spiegel-Metapher

Die Spiegel-Metapher verwendet Lubbock analog zur Fenster-Metapher. Die Spiegel-Metapher verwendet Lubbock, um einerseits die retrospektive Ich-Erzählperspektive zu illustrieren. Hier drückt die Spiegel-Metapher nach Lubbock das Bewusstsein des erzählenden Ich aus, in dem die gesamte vergangene Erzählhandlung synchron überblickt wird, aber diachron (sukzessiv) berichtet, beschreibt und erläutert wird (vgl. den „reinen" Spiegel bei Friedemann 1910: 51);

> [David Copperfield] himself, in later years, becoming merely the mirror of his experience (CF 134)

> [...] if [the narrator] speaks in the first person [...] [the] description will represent the face that the facts in their sequence turned towards him; the field of vision is defined with perfect distinctness [...] The reader, then, may be said to watch a reflection of the facts in a mirror of which the edge is nowhere in doubt; it is rounded by the bounds of the narrator's own personal experience. (CF 257)

andererseits verwendet Lubbock die Spiegel-Metapher, um die figurale Erzählperspektive (und implizit auch die dramatisierte Ich-Erzählperspektive) zu illustrieren. Hier drückt die Spiegel-Metapher nach Lubbock das Bewusstsein der Reflektorfigur (und implizit des erlebenden Ich) aus, in dem der Leser die psychischen Vorgänge und das emotionale Erleben miterlebt (z. B. in den Romanen *Madame Bovary*, *Die Gesandten* und *Die Flügel der Taube*) (vgl. den „getrübten" Spiegel bei Friedemann 1910: 51).

> [...] the reflection of events in the mirror of somebody's receptive consciousness. (CF 69)

> [Strether's] mind is the mirror of the scene beyond it (CF 146)

> Densher, Kate, Milly, Susan Stringham, each in turn [...] give the mirror for the visible scene about them, Alpine heights, London streets, Venetian palaces. (184)

Die Stereoskop-Metapher

Die Stereoskop-Metapher verwendet Lubbock analog zur Fenster-Metapher und Spiegel-Metapher, um die figurale Erzählperspektive zu illustrieren. Die Stereoskop-Metapher drückt nach Lubbock den dreidimensionalen Effekt in der Darstellung des Bewusstseins einer Figur aus, der nicht durch die Emphase der Empfindungen, sondern durch die plötzliche Enthüllung eines emotionalen Aufruhrs hinter der Oberfläche der Alltagswahrnehmung.

> What is needed is some method which will enable an onlooker to see round the object, to left and right, as far as possible, just as with two eyes, stereoscopically, we shape and solidify the flat impression of a sphere. (CF 178)

Die Bühnen-Metapher

Die Bühnen-Metapher verwendet Lubbock einerseits analog zur Gipfel-Metapher und zur Fenster-Metapher, um einerseits die auktoriale Erzählperspektive und die retrospektive Ich-Erzählperspektive zu illustrieren. Hier drückt die Bühnen-Metapher die Position des

Autor-Erzählers und des zentralen erzählenden Ich zur Erzählhandlung aus, der in Analogie zu einem Regisseur ein künstlerisches Konzept umsetzt;

> In that case the narrator, standing in front of the story, is in a position to make the most of it, all that can be made; and so he represents the great principle of economy, and is a value in himself, and does contribute to the effect. Many a story, from the large panoramic chronicle to the small and single impression, postulates the story-teller, the picture-maker, and by that method gives its best. (CF 185)

> [...] the reflective mind – would be immediately in front of the reader [...] (CF 125)

andererseits verwendet Lubbock die Bühnen-Metapher vor allem, um die neutrale Erzählperspektive zu illustrieren. Hier drückt die Bühnen-Metapher die Position des Lesers zur szenisch dargestellten Erzählhandlung aus, der in Analogie zu einem Zuschauer die Aufführung eines Bühnenwerks verfolgt (vgl. die Gegenüber-Metapher bei Friedemann 1910: 61).

> [...] the reader has only to see and hear [...] the author places him [...] in front of the visible and audible facts of the case [...] (CF 71)

> [...] a scene [...] pass[es] directly in front of us. (CF 101)

> It is drama unmixed when the reader is squarely in front of the scene [...] (CF 142)

Hier ein tabellarischer Überblick über die 5 Metaphern, die Lubbock zur Illustrierung der Erzählperspektiven verwendet.

Metapher	Erzählperspektive
Gipfel	Auktoriale Erzählperspektive
Fenster und Spiegel	Retrospektive Ich-Erzählperspektive
	Figurale Erzählperspektive (und dramatisierte Ich-Erzählperspektive)
Stereoskop	Figurale Erzählperspektive
Bühne	Auktoriale Erzählperspektive
	Retrospektive Ich-Erzählperspektive
	Neutrale Erzählperspektive

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Lubbock

Hier ein (etwas spekulativer) tabellarischer Überblick über die Erzähltexttypen nach Lubbock. Die zweifache Erzählperspektive wird von vielen Erzähltheoretikern in die figurale Erzählperspektive integriert. Bei der paradoxen Erzählperspektive handelt es sich eher um einen perspektivischen Effekt, der zwischen figuraler Erzählperspektive und wirkungsästhetischer Leserperspektive schwankt, weshalb ich diesen Typ nicht in die Klassifikation aufnehme.

Erzähltexttypen nach Lubbock (1921)		
Erzählform	Perspektive	
Er	Extrem auktorial (Visionary)	
	Auktorial (Author)	
Ich	Retrospektives Ich (Spokesman)	Zentral (Hero Himself)

		Peripher (Phantasmagoria)
	Dramatisiertes Ich (Series of Letters, Running Diary)	
Er	Auktorial-figural (Double)	
	Figural (Character)	
	Neutral (Drama)	

Eine (weitere etwas spekulative) alternative Klassifikation der Erzähltexttypen nach Lubbock besteht aus der Kombination aus den 2 Erzählformen (Er und Ich), 4 Erzählperspektiven (auktorial, Ich, figural, neutral) und 2 Erzählmodi (narrativ und dramatisch). Diese alternative Klassifikation beruht auf Lubbocks Relativierung der Erzählperspektive und seinem Theorem der Allgegenwart eines narrativen oder dramatischen Erzählmodus.

> The point of view gives only a general indication, deciding the look that the story is to wear as a whole [...] (CF 265)
>
> [...] whether the voice is that of the author or of his creature, there is a pictorial manner of treating the matter in hand and there is also a dramatic. (CF 69)

Erzähltexttypen nach Lubbock (1921)			
Erzählform	Perspektive	Erzählmodus	
Er	Auktorial	Narrativ (extrem auktorial)	
		Dramatisch (mit Erzählereinmischungen)	
Ich	Ich	Narrativ (retrospektives Ich)	Zentral
			Peripher
		Dramatisch (dramatisiertes Ich)	
Er	Figural	Narrativ (auktorial-figural)	
		Dramatisch	
	Neutral	Narrativ (ohne Erzählereinmischungen)	
		Dramatisch	

Glenn Clark (1922)

Ein Jahr nach *The Craft of Fiction* von Lubbock erscheint der Ratgeber zur Produktion von Kurzgeschichten von Clark mit dem Titel *A Manual of the Short Story Art*. Im 11. Kapitel im 2. Paragraph „What shall be my Point of View?“ weist Clark auf den Seiten 89 bis 95 kurz auf einige Erzählperspektiven hin, die seiner Meinung nach für die Kurzgeschichte geeignet sind.

Erzählperspektive (Viewpoint)

Für Clark gibt es 4 Erzählperspektiven, die sich für die Kurzgeschichte eignen: 1) die neutrale Erzählperspektive (The External Viewpoint), 2) die Ich-Erzählperspektive (The Viewpoint of an Actor in the Story), 3) die figurale Erzählperspektive (Over-the-Shoulder Viewpoint) und 4) die auktorial-figurale Erzählperspektive (The Shadow Viewpoint). Clark

steht einerseits in der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie jener Erzähltheoretiker, die die Erzählperspektiven primär nach Erzählformen und sekundär nach Erzählmodi bzw. Perspektiven unterscheiden (z. B. Whitcomb 1905, Albright 1907, Hamilton 1908: 118, Esenwein [1909] 1918: 124, Grabo 1913), eine Mehrheitstraditionslinie, gegen die sich Pitkin (1912: 186/7) strikt und Williams (1917: 124/5) teilweise distanzieren und damit die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie begründen. Andererseits fügt Clark am Schluss seiner Darstellung der Erzählperspektiven hinzu, dass die Erzählperspektive für die literarische Qualität einer Kurzgeschichte nicht wichtig ist, womit Clark (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker einer Minderheitstraditionslinie ist, die die ästhetische Bedeutsamkeit der Erzählperspektive relativieren (z. B. Uzzell & Uzzell 1934: 410, Forster 1927: 121, Booth [1961] 1967, Chatman 1978, Cohen 1995: 94).

> [...] viewpoint like all the other rules of short story writing is a *means* to an *end* and is not the most important thing in the world in itself. (MSS 95)

Die neutrale Erzählperspektive (The External Viewpoint)

Die beiden zentralen Merkmale der neutralen Erzählperspektive sind für Clark erstens der Verzicht auf die Innensicht (Introspektion).

> It depends entirely upon visualization, and for that reason [...] allows practically no opportunity for showing the emotions or feelings of the characters, excepting by inference [...] (MSS 90)

Zur Illustrierung des Verzichts auf die Innensicht macht Clark folgendes Beispiel.

> [The writer/narrator] can say that [a character] looked at [another character] with wide open eyes, but we can only let the reader draw inferences as to what [the character] was thinking. (MSS 90)

Das zweite zentrale Merkmal der neutralen Erzählperspektive ist für Clark der Verzicht auf die „gnorative" bzw. zuverlässige Erzählung der Figurenwahrnehmung; eine „putative" bzw. relativierte Erzählung der Figurenwahrnehmung ist nach Clark in der neutralen Erzählperspektive hingegen möglich, d. h. in der neutralen Erzählperspektive verzichtet der Erzähler auf Verben der sensorischen Wahrnehmung (z. B. er/sie sah, hörte, roch, schmeckte, fühlte etc.), außer sie werden in ihrem Wahrheitsgehalt von „Verfremdungswörtern" (z. B. „schien ...", „offenbar", „offensichtlich", „augenscheinlich", „anscheinend", „als ob") eingeschränkt (vgl. Uspenskij 1975: 98 und 100).

> [The writer/narrator] can say that the [character A] turned with a frown, but [the writer/narrator] cannot state with authority that [the character B] saw it. (MSS 90)

Zur Illustrierung des Verzichts auf die zuverlässige Erzählung der sensorischen Figurenwahrnehmung macht Clark folgendes Beispiel.

> [The writer/narrator] can say that [a character] turned with a frown, but we cannot state with authority that [the other character] saw it. (MSS 90)

Neutrale Erzählperspektive	Keine Innensicht (Introspektion)
	Keine zuverlässige sensorische Figurenwahrnehmung

Die Ich-Erzählperspektive (The Viewpoint of an Actor in the Story)

Die Ich-Erzählperspektive definiert Clark nicht. Er nennt nur die Vorteile und Nachteile dieser Erzählperspektive für die Produktion von Kurzgeschichten und er empfiehlt diese Erzählperspektive für gewisse Arten bzw. Typen der Kurzgeschichte (vgl. MSS 91).

Die figurale Erzählperspektive (Over-the-Shoulder Viewpoint)

Für Clark besteht die figurale Erzählperspektive einfach darin, dass die Ich-Erzählperspektive in der Er-Form erzählt wird.

> In this viewpoint the writer looks over the shoulder of one of the characters. Such a method may be obtained by taking the first-person viewpoint and changing nothing but the pronouns. (MSS 91)

Die figurale Erzählperspektive ist nach Clark demnach strikt an die sensorische und psychologische Wahrnehmung (Außen- und Innenwahrnehmung) der Reflektorfigur gebunden.

> Care should be taken not to witness anything that the viewpoint character does not see; nor to enter into the thoughts of any other character. (MSS 92)

Die figural-neutrale Erzählperspektive (The Shadow Viewpoint)

Die figural-neutrale Erzählperspektive ist für Clark die Verbindung der figuralen und der neutralen Erzählperspektive.

> This viewpoint [...] is midway between the over-the-shoulder viewpoint and the external viewpoint [...] (MSS 92)

Die figural-neutrale Erzählperspektive kombiniert die sensorische und psychologische Figurenperspektive mit der Außenperspektive eines Beobachters auf die Reflektorfigur.

> [This viewpoint] gives [the writer/narrator] the privilege of telling not only what the characters saw and thought, but also how they looked. (MSS 93)

Zur Illustrierung der Kombination von interner Figurenperspektive auf die eigene Außen- und Innenwelt der Figur und externer Beobachterperspektive auf die Reflektorfigur macht Clark folgendes Beispiel.

Tomboy Turner sighed profoundly and dropped to the ground. How lazy her mother was getting! She pulled up her stockings and started slowly around the chicken coop, limping on a sore toe. It was getting hot and her head ached and her arms felt as if they were going to fall out. That skinned place on her knee must be pretty bad the way it burned. When she reached the house she leaned wearily against the door jamb.	eingestreute erlebte Rede („How lazy her mother was getting!“) Sensorische Wahrnehmung der Reflektorfigur („It was getting hot“) psychologische Wahrnehmung der Reflektorfigur („her head ached“)
As she stood there silhouetted against the dark green of the orchard, her hair rumpled, with two or three stray leaves still loosely clinging in it, she made a pretty picture.	Beschreibung der Reflektorfigur in der Außenperspektive („she made a pretty picture“)

Den externen, außenperspektivischen Beobachter in der figural-neutralen Erzählperspektive, der sich im räumlichen Radius der Reflektorfigur bewegt, die Reflektorfigur in der

Außensicht ansehen und einige Sachen der Außenwelt wahrnehmen kann, die der Wahrnehmung der Reflektorfigur entgehen, nennt Clark den „Schatten“ der Reflektorfigur.

> This method permits [the writer/narrator] to tell what [a character] thought, how [the character] looked and to include mention of some things within the range of the "shadow" viewpoint of which [the character] had no knowledge whatever. (MSS 94)

Die Bezeichnung „Schatten“ übernimmt Clark vom Psychiater Dr. David R. Hawkins und seinem Konzept des „schattenhaften Doppel-Selbst“; ich gehe nicht weiter auf das Konzept von Hawkins ein, da sich in seinem Konzept spirituelle und narrative Kategorien vermischen und somit klar über erzähltextanalytische Parameter hinausgehen.

Die variable Erzählperspektive (The Shifting Viewpoint)

Das primäre Merkmal der variablen Erzählperspektive in einer Kurzgeschichte besteht nach Clark in der relativen räumlichen Allgegenwart bzw. in der an Parallel-Handlungen gebundene Ubiquität des Erzählers, wobei Clark offenlässt, ob an diese „überschaubare“ Ubiquität des Erzählers die Kompetenz der Innensicht miteinbegriffen ist oder nicht. Aber diese variable Erzählperspektive hält Clark nicht für Kurzgeschichten geeignet (vgl. MSS 94/5).

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Clark

Erzähltexttypen nach Clark (1922)	
Erzählform	Perspektive
Er-Erzählform	Neutrale (externe) Erzählperspektive
	Figurale (interne) Erzählperspektive
	Figural-neutrale (intern-externe) Erzählperspektive
	Variable Erzählperspektive
Ich-Erzählform	Ich-Erzählperspektive

Elizabeth A. Drew (1926)

Drew veröffentlicht 1926 ein literaturkritisches Buch mit dem Titel *The Modern Novel; Some Aspects of Contemporary Fiction*. Drews Zugang ist teils essayistisch zu ideengeschichtlichen Einflüssen auf den Roman der klassischen Moderne (z. B. Freuds Psychoanalyse, Darstellung von Sexualität, Merkmale von Frauenliteratur), teils monographisch zu einigen Romanschriftstellern der klassischen Moderne (John Galsworthy, H. G. Wells, Arnold Bennett und Joseph Conrad).

Ebene der Ideologie (Point of View)

Drew versteht unter Point of View nicht wie die meisten Erzähltheoretiker vor ihr die Erzählperspektive (oder die Perspektive), sondern (textextern) den ideologischen Standpunkt von realen Personen und (textintern) die ideologische Ebene der Erzählperspektive.

> [...] each age emphasizes a certain point of view [...] (MN 244)

Drew betrachtet auch die Ebene der Ideologie als Bestandteil der Erzähltechnik; sie kann als eine der frühen Erzähltheoretiker/-innen gesehen werden, die sich – bewusst oder unbewusst – in der (vielleicht von Whitcomb eingeleiteten) Tradition befindet, welche die Erzählperspektive als mehrschichtiges Konzept verstehen.

> It is just such a choice or accident which gives quality to every [...] artist: life becomes subdued to an attitude and presents itself under an especial aspect; it has a changed hierarchy of values. (MN 245)

Erzählperspektive (Method of Presenting)

Drew streift im letzten Kapitel „A Note on Technique" (MN 243-262) ihres Buches auch die Erzählperspektiven. Drew bezeichnet die Erzählperspektive nicht als Point of View, sondern als Methode der Darstellung.

> Every writer views life and selects from that gigantic spectacle something which he wishes to communicate to the reader. The selection he makes shows us the man; his method of presenting it, the artist [...] (MN 244)

Die auktoriale Erzählperspektive

Die beiden primären Merkmale der auktorialen Erzählperspektive sind für Drew der Erzählerbericht von Figurenhandlungen bzw. die „äußere" Handlung („adventures of a story occuring in the world of human action", MN 249) und der Kommentar (im weiten Sinn) des persönlichen Er-Erzählers.

> In the older novels direct narrative, with a running interpretation or comment by the author, and autobiography, were the only methods of telling a story. The first method may be used with greater or with less impersonality, from the continual jogging of the reader's elbow which Thackeray allows himself, to the delicate elusiveness of Jane Austen – but it is all the same method. (MN 246)

Während Howells die Erzählperspektive in den Romanen von Jane Austen als eine figurale einschätzt, betrachtet Drew die Erzählperspektive in den Romanen von Jane Austen als auktorial.

Die figurale Erzählperspektive

Das eine primäre Merkmal der figuralen Erzählperspektive ist für Drew die Erzählung einer „inneren" Handlung („inner drama of the character", MN 250) in Er-Form.

> It is noticeable, for example, that all the finest works of the most minute psychologist who has written in English – Henry James – is in the form of indirect narrative. His heroes do not tell their own stories, nor does the author, in his own person, tell their stories: we simply see each character's mind in the making. (MN 249)

Das zweite primäre Merkmal der figuralen Erzählperspektive ist für Drew die Darstellung der Innenwelt einer Figur durch die Darstellungsformen der Beschreibung („description", MN 252) und der Szene („dialogue", MN 252).

> [...] the impression of character left on the reader's mind are almost entirely composed by a series of pictures and passages of drama [...] without any direct analysis by the autor [...] (MN 250)

Für Drew löst sich die figurale Erzählperspektive, z. B. in den Romanen von Virginia Woolf, durch die übertriebene Verwendung eines pointillistischen, kubistischen, abstrakten Bewusstseinsstroms in – metaphorisch gesprochen –Substanzlosigkeit auf (vgl. MN 262).

Überblick über die 2 Erzähltexttypen nach Drew

Erzähltexttypen nach Drew (1926)	
Erzählform	Perspektive
Er	Auktorial
	Figural

Edward Morgan Forster (1927)

Forster veröffentlicht 1927 ein bekanntes erzähltheoretisches Buch mit dem Titel *Aspects of the Novel*. Forsters Ansatz ist tendenziell wirkungsästhetisch und leserpsychologisch. Forster modelliert keine Typologie und keine Klassifikation der Erzählperspektiven.

Erzählperspektive (Point of View)

Am Beginn seiner kritischen Reflexion der Erzählperspektive zitiert Forster die Definition von Lubbock der Erzählperspektive.

> [...] the point of view from which the story may be told.
>
> To some critics this is the fundamental device of novel-writing. "The whole intricate question of method, in the craft of fiction," says Mr. Percy Lubbock, "I take to be governed by the question of the *point of view* – the question of the relation in which the narrator stands to the story." (AN 118/9)

Forster orientiert sich auch vage an der Klassifikation der Erzählperspektiven nach Lubbock, wobei Forster die 7 Erzählperspektiventypen nach Lubbock – 1) extrem auktorial, 2) auktorial, 3) retrospektive Ich-Erzählperspektive, 4) auktorial-figural gemischte, 5) figurale, 6) dramatisierte Ich-Erzählperspektive, 7) neutrale Erzählperspektive – zu 3 Grundtypen zusammenfasst, das Dramatisierungskonzept in der Klassifikation der Erzählperspektiven nicht rezipiert und die 3 Grundtypen eigenständig und nicht immer mit Lubbock konform definiert, wobei Forster tendenziell das Analogie-Konzept zwischen monofiguraler und Ich-Erzählperspektive von Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5) und Clark (1922: 91) zu rezipieren scheint: 1) die neutrale, 2) die auktoriale und 3) die monofigurale und die Ich-Erzählperspektive. Die Aufzählungszeichen im Zitat aus Forster (1927) sind der Übersicht halber von mir.

> And [Lubbocks] book *The Craft of Fiction* examines various points of view with genius and insight. The novelist, he says, can
>
> - either describe the characters from outside, as an impartial or partial onlooker;
> - or he can assume omniscience and describe them from within;
> - or he can place himself in the position of one of them and affect to be in the dark as to the motives of the rest;
> - or there are certain intermediate attitudes. (AN 119)

Deemphatisierung der normativen Erzählperspektiventheorie

Obwohl Forster einerseits das Modell der Erzählperspektiven nach Lubbock als mögliches Fundament einer Ästhetik des Romans bzw. Poetik der Erzähltexte würdigt, ist Forster doch der Meinung, dass die Funktion der Erzählperspektive für eine Beurteilung der Qualität eines Erzähltextes überschätzt wird und dass andere Aspekte des Romans (wie z. B. die Konzeption von „runden" Figuren, die innere Logik des Plots bzw. der

Erzählhandlung, die rhythmische und weitläufige Strukturierung des Erzähltextes durch Leitmotive, die Verarbeitung von phantastischen Elementen, die Entfaltung eines visionären, prophetischen Tons des Erzähltextes und die universelle humanistische Textbotschaft des Erzähltext) über die Qualität eines Erzähltexts entscheiden.

> Those who follow [Lubbock] will lay a sure foundation for the aesthetics of fiction [...] for me the "whole intricate question of method" resolves itself not into formulae but into the power of the writer to bounce the reader into accepting what he says – a power which Mr. Lubbock admits and admires, but locates at the edge of the problem instead of at the centre. (AN 119)

> [...] since the problem of point of view certainly is peculiar to the novel [critics] have rather overstressed it. I do not myself think it is so important as a proper mixture of characters [...] And the novelist must bounce us; that is imperative. (AN 120)

Als Beleg für die Zweitrangigkeit einer homogenen Erzählperspektive für die Qualität eines Erzähltextes führt Forster die Romane *Bleak House* (1853) von Charles Dickens und *Krieg und Frieden* (1867) von Leo Tolstoi an, in denen die Erzählperspektive mehrmals wechselt und die demnach perspektivisch heterogen sind, aber den Leser trotzdem fesseln (was aber nach Forster nicht den Umkehrschluss zulässt, dass perspektivisch heterogene Erzähltexte *per se* fesselnd sind: z. B. der zerebrale, aber seelenlose Roman *Die Falschmünzer* (1925) von André Gide, vgl. AN 121/2).

> Look how Dickens bounces us in *Bleak House*. Chapter I of *Bleak House* is omniscient. [...] In Chapter II [the narrator] is partially omniscient. [...] In Chapter III [the narrator] is even more reprehensible: he goes straight across into the dramatic method [...] and inhabits a young lady, Esther Summerson. [...] Logically, *Bleak House* is all to pieces, but Dickens bounces us, so that we do not mind the shiftings of the view point. (AN 119/0)

> [In *War and Peace*] the result is vital: we are bounced up and down Russia – omniscient, semi-omniscient, dramatized here or there as the moment dictates – and at the end we have accepted it all. (AN 122)

Forster glaubt, dass Lubbock am Roman *Krieg und Frieden* die Inkohärenz der Erzählperspektive kritisiert,

> Mr. Lubbock [accepted not all in *War and Peace*], it is true: great as he finds the book, he would find it greater if it had a view point [...] (AN 122)

was Lubbock aber nicht tut, sondern Lubbock kritisiert am Roman *Krieg und Frieden*, dass Tolstoi seinem Grundthema („Youth and age, the flow and the ebb of the recurrent tide – this is the theme of Tolstoy's book." CF 31) ein Expansionsthema aufpfropft („the impact of East and West in the Napoleonic clash." CF 32), ohne dass es Tolstoi nach Lubbocks Wahrnehmung gelingt, die beiden antinomischen Themen zu einer explikativen Einheit zu verschmelzen (vgl. CF 28-42).

> [Tolstoy] proposed, let us say, to set the unchanging story of life against the momentary tumult, which makes such a stir in the history-books, but which passes, leaving the other story still unrolling forever. Perhaps he did; but I am looking only at his book, and I can see no hint of it in the length and breadth of the novel as it stands; I can discover no angle at which the two stories will appear to unite and merge in a single impression. Neither is subordinate to the other, and there is nothing above them (what more *could* there be?) to which they are both related. Nor are they placed together to illustrate a contrast; nothing *results* from their juxtaposition. (CF 33)

Valorisierung des Wechsels der Erzählperspektiven

Forster plädiert für eine Relativierung der formalistischen Normen in der literaturkritischen Bewertung von Erzähltexten.

> I feel that the rules of the game of writing are not like this. A novelist can shift his view point if it comes off, and it came off with Dickens and Tolstoy. (AN 122)

In Folge der Relativierung des perspektivischen Purismus rehabilitiert Forster die im modernistischen Roman diskreditierten Wechsel der Erzählperspektiven in einem Erzähltext. Forster geht sogar so weit, die erzähltheoretische These aufzustellen, dass ein Wechsel der Erzählperspektive im Erzähltext den Realismus der menschlichen Wahrnehmung und des individuellen Wissens besser illustriert als eine konsistente figurale Erzählperspektive.

> Indeed this power to expand and contract perception (of which the shifting view point is a symptom), this right to intermittent knowledge: - I find it one of the great advantages of the novel-form, and it has a parallel in our perception life. We are stupider at some times than others; we can enter into people's minds occasionally but not always, because our own minds get tired; and this intermittence lends in the long run variety and colour to the experiences we receive. (AN 123)

Sympathielenkung und (ideologischer) Standpunkt des Erzählers

Forster erteilt den expliziten sympathielenkenden Bewertungen der Figuren durch den auktorialen Erzähler (z. B. in den Romanen von Fielding und Thackeray) eine Absage, während er den weltanschaulichen Kommentaren des auktorialen Erzählers sein Einverständnis erteilt (vgl. AN 123-125).

> To take your reader into your confidence about the universe is a different thing. It is not dangerous for a novelist to draw back from his characters, as Hardy and Conrad do, and to generalize about the conditions under which he thinks life is carried on. (AN 124)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Forster

Erzähltexttypen nach Forster (1927)	
Erzählform	Perspektive
Er	Neutral
	Auktorial
Er und Ich	Monofigural oder Ich
Gemischte Erzähltexttypen	

Van Meter Ames (1928)

Ames veröffentlicht 1928 ein Buch mit dem Titel *Aesthetics of the Novel*. Er betrachtet einen Erzähltext vor allem als Zusammenspiel von inhalts- und strukturorientierten Bestandteilen: Geschichte („story"), Figuren, Kausalität („plot"), Fantasie, Vorausdeutung, Motivstruktur („pattern") und Erzählrhythmus. Ames widmet das Kapitel „The Technique of the Novel" auf den Seiten 177 bis 193 erzähltechnischen Aspekten eines Erzähltextes, wobei er sich explizit und ausschließlich auf Lubbocks Parameter des Modus und der Erzählperspektive bezieht.

Modus (Form)

In Hinblick auf den Modus benutzt Ames die Kategorie Form. Ames unterscheidet in Anlehnung an Lubbock 2 Erzählformen: die dramatische und die narrative Form. Lubbock hingegen spricht bei diesen 2 Parametern selten von „Form“, sondern meistens von Erzählmethode („method“) oder Erzählweise („manner“).

> In *The Craft of Fiction*, by Percy Lubbock, two novel-forms are distinguished: the scenic or dramatic, in which the story acts itself out before the reader much as a play does; and the pictorial or panoramic, in which the author tells the reader about the story as he goes along. (AEN 178/9)

Dramatischer Modus (Scenic or Dramatic Form)

Der dramatische Modus ist anschaulich, in Zeit und Raum begrenzt und eignet sich für die Darstellung wichtiger Handlungsfunktionen wie Höhe- und Wendepunkte.

> The [scenic/dramatic form] is vivid, but limited in time and space [...] Scene is best used to punctuate important points, especially the climax. (AEN 179)

Narrativer Modus (Pictorial or Panoramic Form)

Der narrative Modus ist abstrahierend, frei in Zeit und Raum und eignet sich für die Darstellung einleitender, überleitender und abschließender Handlungsfunktionen, zur Vergabe von Hintergrundinformationen oder zur Einfügung von Erzählerkommentaren im weiten Sinn.

> [...] the [pictorial/panoramic form] is less vivid, but more free. [...] The undramatic form of picture is best used for preparation, for information, and generalization. (AEN 179)

Dramatisierung des narrativen Modus

Ames ist der Meinung, dass Lubbock eine prinzipielle Dramatisierung aller narrativen Teile in einem Erzähltext fordert.

> There is bound to be more or less of [the pictorial/panoramic form] in the novel and it is likely to be the dull part. The technique of the novel is therefore directed toward making this part, the pictorial, dramatic. (AEN 179)

In Hinblick auf Lubbock habe ich den Eindruck gewonnen, dass er zwar eine Dramatisierung der Erzählperspektive, vor allem die Figurenperspektive und die Leserperspektive, als ästhetisch höherwertig betrachtet als die auktoriale und die autobiographische Erzählperspektive, dass er aber nicht prinzipiell eine Dramatisierung der narrativen Teile eines Erzähltextes fordert.

> A scene that is not really wanted, and that does nothing in particular — a scene that for lack of preparation fails to make its effect — is a weakness in a story that one would suppose a novelist to be always guarding against. (CF 72/3)

Ames selbst scheint – (vielleicht) in Anlehnung an Horne (1908: 254) – den narrativen Modus und die auktoriale Erzählperspektive zu valorisieren.

> [...] there is no reason why the novelist should deprive himself of the discursive value of panorama and picture, especially now that he knows how to dramatize these parts. (AEN 184)

> A novel in the true sense could hardly dispense with pictorial and panoramic passages. (AEN 185)

Erzählperspektive (Method)

In Hinblick auf die Erzählperspektive (Point of View) benutzt Ames eine andere Kategorie als Lubbock, und zwar die Kategorie Methode („method“).

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Author)

Das distinktive Merkmal der auktorialen Erzählperspektive besteht für Ames darin, dass der Leser die Erzählinformationen von einem Erzähler erhält.

> The ordinary method has been that of the omniscient author who constantly intrudes upon the story to tell the reader what he needs to know. (AEN 179)

Zur Informationsvergabe durch den Erzähler in der auktorialen Erzählperspektive rechnet Ames auch die wechselnde Innensicht auf mehrere Figuren bzw. die multifigurale Erzählperspektive, z. B. im Roman *Almayers Wahn* (1895) von Joseph Conrad.

> But when the point of view is needlessly shifted to the thoughts of Almayer's Malay wife and other characters, the unified effect is lost, the illusion of reality is impaired. The reader begins to wonder if all these people had told Conrad their secrets. (AEN 179)

Die Ich-Erzählperspektive (Personal Narrator)

Die Ich-Erzählperspektive definiert Ames in Anlehnung an Lubbock als Dramatisierung der auktorialen Erzählperspektive. Als Beispiel führt Ames den Roman *Der Nigger von der Narzissus* (1897) von Joseph Conrad an.

> [...] the first device for rendering the pictorial form dramatic: [Joseph Conrad] abandoned the method of the omniscient author for that of the personal narrator. (AEN 180)

Die Ich-Erzählperspektive hält Ames geeignet für den Liebesroman (z. B. *Harry Richmonds Abenteuer* von George Meredith) und für die Autobiographie mit peripherem Ich-Erzähler (z. B. *David Copperfield* von Charles Dickens).

> But one of the characters may not narrate the story when the subject is in himself, there being too many things he cannot tell about himself, unless the story be romantic, in which case the first person adds to the romance, as in *Harry Richmond*, by George Meredith. If the center of the story is outside the character who relates it, as in *David Copperfield*, the method of the personal narrator is legitimate. (AEN 181)

Die figurale Erzählperspektive

Für Ames ist eine figurale Erzählperspektive – im Unterschied zu Lubbock – erst dann vorhanden, wenn die Innensicht und die Darstellung des Figurenbewusstseins auf *eine einzige* Figur beschränkt ist. Lubbock betrachtet auch eine variable Fokalisierung als figurale bzw. plurifigurale Erzählperspektive (vgl. Lubbocks Analyse des Romans *Die Flügel der Taube* von Henry James, CF 174-184).

> Rather than have the chief character analyze himself it is better to enable the reader to see into his mind. To accomplish this the novelist abandons the first person and goes back to the third, with the difference that he now looks through the character's own eyes, yet without identifying himself with the character. (AEN 181)

Ames definiert die figurale Erzählperspektive als Dramatisierung *eines* Figurenbewusstseins. Als Beispiele nennt Ames den Roman *Schuld und Sühne* (1866) von Dostojewski und den Roman *Die Gesandten* (1903) von Henry James.

> When the interest is centered in the hero himself it is his mind which must be dramatized. Yet all the generalizing power of the pictorial method is retained because the panorama before

> the hero's eyes is seen by the reader at the same time that he is watching the drama of its effect within the hero's head. (AEN 182/3)

Die neutrale Erzählperspektive

Bei der Beschreibung der neutralen Erzählperspektive hält sich Ames an die Vorgaben von Lubbock: Absenz der Innensicht sowie Dominanz des Figurendialogs (mit „Regieanweisungen") und des Berichts der Figurenhandlung. Als Beispiel für die neutrale Erzählperspektive nennt Ames dasselbe Beispiel wie Lubbock, und zwar *Das schreckliche Alter* (1899) von Henry James; Ames fügt als weiteres Beispiel den Roman *Das Privatleben der schönen Helena* (1927) von John Eskrine an.

> In *The Awkward Age*, as Mr. Lubbock points out, [H. James] has foregone all the novelist's privilege of giving information about his characters, limiting himself to bare dialogue and action, with just a few stage directions [...] (AEN 184)

Wie Lubbock betrachtet auch Ames den Dialogroman im engen Sinn der Bezeichnung für eine extreme und seltene Erzählperspektive.

> This novel is a stunt which stands almost alone [...] (AEN 184)

Aber Ames tendiert dazu, den Dialogroman – wenn auch mit Vorbehalten – nicht mehr als Erzähltext, sondern als eine besondere Form des Theatertextes zu betrachten, denn für Ames beruht die Ästhetik des Romans auf der Darstellung einer Figurenentwicklung oder eines Figurenpanoramas im Rahmen einer langen erzählten Zeit.

> It is doubtful, however, whether *The Awkward Age* could be given as a play just as it is, for, after all, the author's occasional comments are more than directions; they are necessary to the reader. (AEN 184)

> *The Private Life of Helen of Troy*, by John Erskine, however, contains almost nothing but dialogue, and the talk is so good that it is sufficient; if descriptions of the palace at dawn or the garden at sunset had been inserted, the reader would certainly have been tempted to skip them. The setting is as simple as that of a Greek drama, so that a suggestion of it is enough, and the associations with Greek tragedy crowd in so thickly that the author is relieved of everything but the talk. [...] But then one may question whether these two books of Henry James [*Das schreckliche Alter*] and John Erskine [*Das Privatleben der schönen Helena*] are not plays rather than novels. A situation is presented, an interplay among well-defined characters; but not the slow unfolding of personality over a long stretch of time which is the essence of the novel. (AEN 184/5)

Ames orientiert sich in erzähltechnischen Aspekten des Romans einzig an Lubbock und insofern einzig am Konzept der Dramatisierung, an den Parametern des Modus und an den unterschiedlichen Erzählperspektiven. Aber Ames hat bezüglich der Analyse erzähltechnischer Aspekte des Romans eine ambivalente Haltung: Einerseits glaubt er, dass das Genie der Analyse entgeht;

> [...] the true romancer, like Dumas, has no technique [...] (AEN 186)

> But, while it is interesting, technique is a trivial matter compared to the native genius of an author [...] (AEN 192)

andererseits hält er die Erzähltextanalyse für aufschlussreich und für den „aufgeklärten" Leser eine Quelle der Genugtuung.

> Admitting, however, that the creative touch of genius evades analysis, the structure and form of a book is nevertheless instructive. To him who is aware of it the joy of reading is doubled, for behind his naive pleasure in the story itself is his satisfaction in the skill with which it is told. (AEN 186/7)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Ames

Die Anordnung bzw. Klassifikation der Erzähltexttypen nach Ames folgt der Dramatisierungslinie nach Lubbock.

Erzähltexttypen nach Ames (1928) auf der Dramatisierungslinie nach Lubbock (1921)	
Erzählform	Perspektive
Er	Auktorial
Ich	Ich
Er	Figural
	Neutral

Carl H. Grabo (1928)

Grabo veröffentlicht 1928 ein analytisches Buch über die Erzähltechnik im Roman mit dem Titel *The Technique of the Novel*. Das Ziel des Buches ist, die narrative Mechanik bzw. Maschinerie bloßzulegen, nach der ein Roman aufgebaut ist und funktioniert. Grabo bezieht sich explizit auf die erzähltheoretischen Schriften von Henry James. Die Methode des Buches von Grabo ist die des Lehrbuches, das anhand von kürzeren oder längeren Beispielanalysen verschiedener Romane die technischen Prinzipien der Erzählkunst illustriert. Adressiert ist das Buch von Grabo an angehende Autoren von Romanen. Grabo erklärt die Erzählperspektiven im 2. Kapitel „Point of View“ auf den Seiten 33 bis 94.

Erzählperspektive (Point of View)

Grabo interessiert sich weniger für die erzähltheoretische Definition der Erzählperspektive und weniger für die erzähltextanalytische Klassifikation der Erzählperspektiven, sondern (fast ausschließlich) für die illusionsbildende Funktion einer konsistenten Erzählperspektive. Damit knüpft Grabo an die illusionsorientierten Theorien der Erzählperspektive von z. B. Whitcomb (1905) und Joseph Warren Beach (1918) an.

> Inasmuch as all methods of telling a story are mere conventions, means whereby the story can be told, why do we ask consistency? Why should a point of view once adopted be maintained if a shift to another seems convenient? There is no moral nor even logical objection. The difficulty is imaginative only and inherent in the nature of storytelling. At the outset the writer may adopt any method he likes, may choose any one of the several points of view which have been invented. The reader, whatever his individual preferences, cannot quarrel with the choice of conventions. […] But the illusion established must be unbroken. (TToTN 42)

Umgekehrt formuliert, hält Grabo die Erzählperspektive insoweit für die wichtigste Kategorie in der Erzähltheorie, als eine konsistente Erzählperspektive illusionsbildend ist.

> The point of view, it is apparent, is the fundamental principle of technique in novel structure. By the adoption of one or another point of view, plot, characterization, tone, description are all to some degree determined. The choice of his point of view is to an author contemplating a story the most vital question of method, the one most fraught with possibilities. (TToTN 81)

Grabo verwendet die Kategorie Erzählperspektive primär in der engen, erzähltextanalytischen Bedeutung des Begriffs als Stimme bzw. Person des Erzählers.

> […] in this discussion [point of view] will be used only in its strict technical sense. It will imply, simply, Who is the teller of the story? By what convention is he possessed of the facts and empowered to narrate them? What may he tell, and what may he not? (TToTN 33)

Grabo schreitet bei der Klassifikation der Erzählperspektiven nicht streng systematisch voran.

> […] there are several points of view open to the writer, each with its advantages and limitations. (TToTN 33)

Im Wesentlichen unterscheidet Grabo in Anlehnung an die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie primär zwischen den Ich-Erzählperspektiven und den Er-Erzählperspektiven.

> The author may tell his story as a participant or he may assume godlike omniscience. (TToTN 42)

Die Ich-Erzählperspektiven

Bei der Ich-Erzählperspektiven unterscheidet Grabo die zentrale, die periphere und die komposite Ich-Erzählperspektive.

Die zentrale Ich-Erzählperspektive (Chief Participant)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive definiert Grabo nicht so sehr als die Erzählperspektive des handlungszentralen erzählten Ich, sondern als Erzählperspektive der Integrationsfigur, d. h. jenes erzählten Ich, das bei allen erzählten Ereignissen anwesend war und die Ereignisse aus erster Hand erzählt. Grabo illustriert die zentrale Ich-Erzählperspektive anhand des Romans *Robinson Crusoe* (1719) von Daniel Defoe.

> In *Robinson Crusoe* the story is told by the chief participant. […] little of importance happens in which Robinson does not personally share, witness with his own eyes […] (TToTN 33/4)

Neben *Robinson Crusoe* führt Grabo folgende Romane mit einer gelungenen, konsistenten Verwendung einer zentralen Ich-Erzählperspektive an.

> *Lavengro*, *Romany Rye*, *Kidnapped*, *Moby Dick*, *The Purple Land*, *Green Mansions*. (TToTN 40)

Als Erzähltexte mit einer nicht gelungenen, inkonsistenten Verwendung einer zentralen Ich-Erzählperspektive führt Grabo folgende Romane an.

> The more elaborate stories employing [the chief character's] point of view inevitably share in greater or less degree the difficulties and failures of *The Vicar of Wakefield*. Illustrations could be cited from *Jane Eyre* or *The Newcomes*; […] from *David Copperfield* […] (TToTN 40)

Die periphere Ich-Erzählperspektive (Minor Participant)

Die periphere Ich-Erzählperspektive behandelt Grabo marginal.

> But in stories of more complicated action, in which the narrator is not a participant in all the important episodes, the difficulties which arise are often insurmountable. (TToTN 34)

Ein markantes Beispiel für eine periphere Ich-Erzählperspektive, die sich aufgrund ihrer Wissenslimitierung als einengend herausstellt und deshalb in eine auktoriale Erzählperspektive transformiert werden muss, findet sich nach Grabo im Roman *Spiel des Zufalls* von Joseph Conrad.

> The point of view for the remainder of Book I [des Romans *Spiel des Zufalls*] is that of Marlow, who is sometimes an onlooker, a minor participant in the action, or again author omniscient. (TToTN 70)

Die komposite Ich-Erzählperspektive (Composite Point of View)

Unter zusammengesetzter, gemischter oder kompositer Erzählperspektive versteht Grabo eine Kombination aus mehreren Ich-Erzählern (auf derselben oder auf verschiedenen Erzählebenen) und eine Kombination aus einer auktorialen Erzählperspektive mit einer oder mehreren Ich-Erzählperspektiven auf der zweiten Erzählebene. Grabo führt folgende und noch einige weitere Beispiele an.

> Occasional novels have employed a composite point of view, instances being *The Moonstone* of Wilkie Collins, and *The Master of Ballantrae* and *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* of Stevenson. (TToTN 40/1)

Die Er-Erzählperspektiven

Im Buch von 1928 ersetzt Grabo sein dualistisches Modell der Er-Erzählperspektiven (1913: 28) (vielleicht) in Anlehnung an Hamilton (1908: 125-129) und Horne (1908: 253-255) durch ein triadisches Modell der Er-Erzählperspektiven (wobei das triadische Modell in Ansätzen auf Whitcomb 1905: 66 zurückreicht). Unter der allwissenden Erzählperspektive versteht Grabo alle Er-Erzählperspektiven, die von einem unbegrenzten bis sehr begrenzten Wissen des Autors bzw. Erzählers reichen. Grabo verwendet den seit langem in der Erzähltheorie instaurierten Parameter allwissend vielleicht aus konventionellen Gründen. Aber bei Grabo ist der Parameter allwissend etwas irreführend. Er darf nicht wörtlich, sondern muss arbiträr verstanden werden. Für Grabo schließt die allwissende Erzählperspektive die gegenwärtig üblichen 3 Erzählperspektiven in der Er-Form in sich ein: die auktoriale, die figurale und die neutrale Erzählperspektive. Grabo zieht keine scharfen Trennlinien zwischen den 3 Erzählperspektiven in der Er-Form, sondern betrachtet die allwissende Erzählperspektive als oszillierende, fluktuierende Kategorie. Die einfachste Übersetzung der allwissenden Erzählperspektive – wie Grabo sie versteht – ins Deutsche scheint mir Er-Erzählperspektive zu sein und den Parameter Allwissenheit kann ich für die auktoriale Erzählperspektive verwenden. Bei den Er-Erzählperspektiven unterscheidet Grabo die allwissende (auktoriale), die limitierte (figurale) und die objektive (neutrale) Erzählperspektive.

Die auktoriale Erzählperspektive (The Omniscient and the Intrusive Author)

Grabo unterscheidet vor allem 2 Arten der Allwissenheit bzw. Auktorialität: einerseits die allwissende Innensicht (Omniscience) und andererseits die auktoriale Erzähleinmischung (Intrusive Author). Für die allwissende Innensicht interessiert sich Grabo wenig.

> It is Fielding who first in realistic fiction assumes the point of view of the omniscient author without apology or explanation, relying upon his reader for the imaginative power necessary to its acceptance. In *Tom Jones* lie most of the seeds of the novel as it develops later into a serious art form. With the history of that fruitage I have not further to do. (TToTN 44)

Als Beispiele für die auktoriale Erzählereinmischung führt Grabo die Romane *Jahrmarkt der Eitelkeit* (1848) von Thackeray und *Tom Jones* (1749) von Fielding sowie die Romane von George Eliot und John Galsworthy an. Grabo nennt einige Arten der Erzähleinmischung: Metafiktion bzw. Autoreferentialität, Entwertung der Handlungsebene, Auffälligkeit der Vermittlung („gossip about puppets“, „asides“, „confidences“ TToTN 59), Erzählerkommentar („comments about characters and life“ TToTN 59), Komik („cynic“ TToTN 60) und Tendenzliteratur („abstact thesis“ TToTN 62/3, „moral lessons“ TToTN 63). Vergleiche dazu die Illusionsdurchbrechung bei Lobsien (1975) und Wolf (1993).

Die figurale Erzählperspektive (Limited Omniscience)

Bei der figuralen Erzählperspektive unterscheidet Grabo zwischen den tendenziell plurifiguralen Erzählperspektiven mit eingestreuter auktorialer Erzählperspektive (wir können diese Erzählperspektiven mit dem auktorial-figuralen Kontinuum nach Stanzel vergleichen) und der konsistenten monofiguralen Erzählperspektive. Als ein typisches Beispiel der monofiguralen Erzählperspektive führt Grabo den Roman *Stolz und Vorurteil* (1813) von Jane Austen an, in dem die auktoriale Perspektive sporadisch eingesetzt wird, die Innensicht fast ausschließlich auf die Zentralfigur fokussiert wird, die Erzählhandlung fast gänzlich im dramatischen Modus (Dramatic Manner, TToTN 55) erzählt wird und die Ereignisstruktur auf einen Erzählstrang begrenzt wird.

> [In *Sense and Sensibility*] there is not [...] that deft subordination of one story to another which in *Pride and Prejudice* is secured by restricting omniscience to Elizabeth and portraying Jane through Elizabeth's eyes. Darcy, too, we see as Elizabeth sees him until he divides with her the centre of interest. (TToTN 57)

Die konsistent monofigurale Erzählperspektive (bzw. interne fixe Fokalisierung) schätzt Grabo erzähltechnisch höherwertig ein als die singulative Ich-Erzählperspektive (z. B. *Jane Eyre*, vgl. TToTN 80), als die komposite Ich-Erzählperspektive (z. B. *Sturmhöhe*, vgl. TToTN 80) und als die plurifigurale Erzählperspektive (z. B. *Die Mühle am Floss* und *Silas Marner*, beide Romane von George Eliot, vgl. TToTN 81). Diese Valorisierung der monofiguralen Erzählperspektive ist auf Grabos primäre Differenzierung der Erzählform (Erzählstimme) und sekundäre Differenzierung der Perspektive (Fokalisierung) zurückzuführen.

> In the intense and restricted identification of the reader with the participant narrator [Ich-Erzähler] lies one virtue; in omniscience another. The novel omniscient of one character and observant of others combines a very large degree the merits of both methods. (TToTN 79/0)

Als Idealbeispiel für die erzähltechnische Höherwertigkeit der konsequent monofiguralen Erzählperspektive führt Grabo in Wertschätzung von H. James als Literaturtheoretiker (vgl. TToTN 82) und (vielleicht) in Anlehnung an Lubbocks Urteil den Roman *Die Gesandten* an (vgl. Illusionsbildung bei Lobsien 1975 und Wolf 1993).

> [...] the point of view, wilfully restricted, narrowed in its omniscience to the present and formulated thoughts of a single character, gives a deeper impression of reality, creates in this instance more completely the story illusion than any other which James could command. In the perfection of that illusion and in the artistic pleasure of difficulties overcome resides the story's charm [gemeint ist der Roman *Die Gesandten*]. (TToTN 84/5)

Eine außergewöhnliche Variante der monofiguralen Erzählperspektive mit erzählontologischer Trennung zwischen Erzähler und Figur ist nach Grabo die monofigurale Erzählperspektive mit erzählontologischer Identität zwischen Erzähler und Figur. In solch einer monofiguralen Erzählperspektive mit erzählontologischer Identität von Erzähler und Figur erzählt ein Ich-Erzähler seine fiktive Autobiographie in Er-Form, d. h. das erzählende Ich behandelt das erlebende Ich nicht als erzähltes Ich, sondern als erzählten Er.

> The point of view in *Henry Esmond* is almost unique in fiction. I can recall no other novel which employs it, though *The Education of Henry Adams* adapts the same device to autobiography. The chief character tells his story in the third person. [...] Structurally the same effect could be attained by the author omniscient of but one of his characters and observant of the others, as in Bennett's *Clayhanger*. But the tone in such a case would be different. (TToTN 57)

Die neutrale Erzählperspektive (Objective Point of View)

Eine traditionelle Beschreibung der neutralen Erzählperspektive als „Selbsterzählung“ durch die Anwendung des dramatischen Modus übernimmt auch Grabo, z. B. bei der Analyse der Erzählperspektive im Roman *Stolz und Vorurteil*.

> The scene is set, the characters are identified, and the story may now tell itself. (TToTN 55)

Eine besondere Art der neutralen Erzählperspektive analysiert Grabo im Roman *Der scharlachrote Buchstabe*. Grabo führt diesen Roman zwar als Beispiel für die allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive an, weshalb dieser Absatz oben unter der „auktorialen Erzählperspektive“ angeführt werden müsste, aber Grabo entdeckt in diesem Roman ein häufiges Hin und Herschwanken der Erzählperspektive zwischen allwissend-auktorialer und objektiv-neutraler Erzählperspektive. Deshalb befindet sich dieser Absatz hier unter der „neutralen Erzählperspektive“. Die auktoriale Erzählperspektive beschreibt Grabo in *Der scharlachrote Buchstabe* als „allwissend und intimistisch-enthüllend“ (TToTN 46, 47, 48, 50). Die neutrale Erzählperspektive beschreibt Grabo als „generalisierend, spekulativ, beobachtend“ (TToTN 51, 53) und immer wieder als „objektiv“ (TToTN 47, 48, 49, 50, 51),

> The charm of the book lies very greatly in its mystery, in its massing of light and shade; in its occasional high lights, but more in its dim shadows suggesting so much but explicitly outlining so little. […] The technical means to their creation in *The Scarlet Letter* is very largely the management of the point of view, which, as it bestows or withholds light, creates exactly the emphasis the author desires. No better instance could be asked of the all importance of technique. Only through his mastery of his tools is Hawthorne able to suggest to his reader that vision of life and of the nature of the human soul which is his. (TToTN 52)

Einmal beschreibt Grabo die neutrale Erzählperspektive sogar als „enigmatisch“ (TToTN 49), ebenso beschreibt Genette ([1972] 2010: 122) die externe Fokalisierung in enigmatischen Erzählanfängen.

> With the child, Pearl, Hawthorne’s method is almost wholly objective, for though he describes her in part through Hester’s eyes she is to Hester, as to us, enigmatic […] (TToTN 49)

Grabo weist außerdem auf eine besondere Form der neutralen Erzählperspektive bzw. auf die externe Fokalisierung im engen Sinn der Bedeutung hin, die später in der Filmnarratologie als „externe Okularisierung“ bezeichnet wird (Jost 1987: Kuhn 2011): Eine Kameraeinstellung zeigt dem Zuschauer eine Filmfigur, die etwas sieht oder anderweitig wahrnimmt, was eine vorhergehende oder folgende Kameraeinstellung dem Zuschauer aber nicht zeigt. Der Film zeigt weniger, als die Filmfigur weiß, bzw. der Zuschauer weiß weniger als die Filmfigur. In der Narratologie besteht die externe Okularisierung darin, dass der Erzähler sagt, dass eine Figur etwas sieht, aber nicht sagt, was sie sieht.

> When Roger has uncovered the breast of the sleeping minister, Hawthorne does not tell us what was revealed, but only that Roger turned away with „a wild look of wonder, joy, and horror.“ (TToTN 51)

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Grabo

Die getrennte Linie zwischen der auktorialen, der auktorial-figuralen und der monofiguralen Erzählperspektive weist darauf hin, dass sie nach Grabo in Erzähltexten sehr selten rein vorkommen.

Erzähltexttypen nach Grabo (1928)	
Erzählform	Perspektive

Ich	Zentral
	Peripher
	Komposit
Er	Auktorial
	Auktorial-plurifigural
	Monofigural
	Neutral

Edwin Muir (1928)

Edwin Muir veröffentlicht 1928 ein Buch über die inhalts- bzw. themenorientierten Bauformen bzw. Typen des Romans mit dem Titel *The Structure of the Novel*. Der Ansatz von Muir ist z. T. literaturgeschichtlich (Muir behandelt den Roman von Scott bis Joyce und Woolf), z. T. literaturtheoretisch: Muir klassifiziert in seinem Buch (vielleicht) in Anlehnung an die „Romantypen“ von Wharton (Novel of Manners, Novel of Character (or Psychology), Novel of Situation, Novel of Adventure, Farcical Novel of Manners, Romance, Philosophical Romance, Classifiable Hybrids, Unclassifiable Hybrids; vgl. 1924 67/8, 126/7, 136/7) die bekannten 6 „Erzählstrukturen“ des Romans: Novel of Action, Novel of Character, Dramatic Novel, Chronicle, Period Novel, Later Developments) bis zu den „existenzialistischen“ Romanen (Muirs Reflexionen über Zeit und Raum).

Erzählperspektive (Point of View)

Muir wertet das Buch *Craft of Fiction* von Lubbock für einen wichtigen Beitrag zur Analyse der Erzähltechnik, er betrachtet aber die Erzählperspektive nicht als die „Form“ oder die „Struktur“ eines Romans (vgl. dazu die gegenwärtig übliche Trennung von Erzählperspektive und Romanform z. B. bei Kayser 1954, Lämmert 1955, Eisele 1984, Petersen 1991, Midgley 1993, Schärf 2001, Schneider 2003). Muir missversteht ein wenig das Konzept Form bei Lubbock, da er die Form *nur* mit der Fokussierung auf ein zentrales Thema anhand der figuralen Erzählperspektive identifiziert (ein Missverständnis, das noch bei Gerard Genette nachwirkt), während meiner Einschätzung nach Lubbock unter Form die thematische Fokussierung anhand aller 3 Erzählperspektiven (auktorial, figuralen, neutral) versteht.

> *The Craft of Fiction*, by Mr Percy Lubbock, is concerned chiefly with “form”; but though the author says many good things, he does not quite divulge what form is: it is clear, however, that he means by it something different from what is meant here by structure. Form, as he conceives it, is evidently dependent on what he calls “the point of view,” and consists in the writer’s maintaining a severely limited, narrow, and undeviating attitude to his theme, as Henry James does for example. Mr Lubbock deals with a specific type of structure, then, rather than with structure in general. (SN 8)

Muir schätzt am Buch von Lubbock die monographische Kohärenz, betrachtet aber den analytischen Ansatz von Lubbock als zu eng gewählt.

> [Mr. Lubbock] keeps his eye most vigilantly on the object […]. He is narrow, it is true […] But he has the rare merit of being concerned with the novel as a specific form of art […] he appreciates the fact that there is a difference between [life] and the pattern of a novel. […] In short, in a work on the novel he remembers the novel. (SN 9/10)

Muir lehnt letztlich die Analyse der Erzählperspektive als geziert und affektiert ab; er verwechselt dabei „Point of View“ und „Subject“ bei Lubbock.

> Mr Lubbock [...] quite fails to find his “point of view” in Tolstoy, and is somewhat dismayed. There is something a little precious in writing about the novel in this way. (SN 15)

Als Begründer der inadäquaten erzähltextanalytischen Terminologie von Percy Lubbock, E. M. Forster und John Carruthers betrachtet Muir den Schriftsteller Henry James.

> James is the father of most of those question-begging terms; he was an incurable impressionist; and he has infected criticism with his vocabulary of hints and nods. Applied to works of the first rank, that vocabulary is ridiculously inadequate. (SN 15)

Mary Burchard Orvis (1928)

Orvis veröffentlicht 1928 einen Ratgeber für die Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *Short Story Writing*. Orvis führt die Linie jener Erzähltheoretiker/-innen fort, die die Erzählperspektive nicht primär innerhalb der Erzählform, Erzähl(er)stimme bzw. Erzähl(er)person differenzieren, sondern die versuchen eine Klassifikation primär anhand des Blickwinkels bzw. der Perspektive (Angle of Vision, Angle of Narration) vorzunehmen. Orvis beruft sich in ihrer Einteilung der Perspektiven vor allem auf das Handbuch zur Produktion von Kurzgeschichten *Short Story Writing* (EA 1912) von Walter B. Pitkin und den Leitfaden zur Entwicklung von Kurzgeschichten und Romanen *The Writing of Fiction* (EA 1924) von Edith Wharton.

Perspektive (Angle of Narration)

In Anlehnung an Pitkin (1912: 176) unterscheidet Orvis nicht verschiedene Points of View, sondern verschiedene Angles of Narration. Um eine Klassifikation der Perspektiven zu entwickeln, stellt Orvis drei Fragen.

> Who is to tell your story? Through whose eyes have the events been observed? What part, if any, does the narrator have in the tale? (SSW 111/2)

Orvis unterscheidet in Anlehnung an Pitkin ganz klar zwischen Erzählform und Perspektive. Damit scheint sie mit die erste Erzähltheoretikerin zu sein, die die Unterscheidung von Genette zwischen „Wer spricht“ („Stimme“ bzw. „Person“) und „Wer nimmt wahr“ („Modus“ bzw. „Fokalisierung“) vorwegnimmt. Aber Orvis führt die Unterscheidung der Perspektiven (Angles of Narration) nicht so konsequent durch wie Pitkin, da sie (anscheinend) die auktoriale Perspektive an die Er-Erzählform bindet. Andererseits stellt Orvis (vielleicht) als Erste die Hypothese auf, dass es so viele Perspektiven gibt wie es Erzähler und Reflektorfiguren gibt, ausgenommen ein Hinweis zur Multiplizität der Erzählperspektiven bei Hamilton (1908: 118).

> Several angles are possible in any story: indeed, there are as many angles as there are characters, or possible witnesses, in addition to the angle of an objective all-seeing eye. (SSW 112)

Die neutrale Erzählperspektive (Impersonal or Objective Angle)

Im Perspektivenmodell von Orvis muss die neutrale Erzählperspektive als einzige nichtfigurale Perspektive verstanden werden, was bedeutet, dass die neutrale Erzählperspektive nur in der Er-Erzählform in Erscheinung treten kann. Orvis scheint mir nach Grabos (1913: 33) Unterscheidung zwischen der unpersönlich-neutralen (nicht

kommentierenden) und persönlich-neutralen (kommentierenden) Erzählperspektive die erste Erzähltheoretikerin zu sein, die innerhalb der neutralen Erzählperspektive 2 Varianten unterscheidet: 1) die dramatisch-neutrale und 2) die psychologisch-neutrale Erzählperspektive.

> There are two varieties of [the objective] angle, not always distinguished by technical writers. (SSW 112)

Die dramatisch-neutrale Erzählperspektive (Dramatic-Objective Angle)

Die anscheinend neutrale Erzählperspektive ist eine strikt neutrale Erzählperspektive ohne Innensicht des Erzählers in die Figur(en). Der Erzähler der neutralen Erzählperspektive ist ein „fotografisches, allsehendes" Auge („photographed as seen by an all-seeing eye", SSW 120). Orvis nennt sie die dramatisch-objektive Erzählperspektive (dramatisch im Sinne von szenisch).

> The story may be told simply as a record of action, without any insight into mental processes. This is the *"dramatic-objective" angle*. [...] This angle is possible in a story involving essentially dramatic material or scenes. [...] The omniscient observer tells what happens as an onlooker at a play would tell about each scene. (SSW 112)

Die psychologisch-neutrale Erzählperspektive (Psychological-Objective Angle)

Die scheinbar neutrale Erzählperspektive ist eine neutral erscheinende Erzählperspektive mit unscheinbaren Innensichten des Erzählers in die Figur(en). Orvis nennt sie die psychologisch-objektive Erzählperspektive.

> The most objective of writers find themselves slipping into the minds of their characters at times, in order to make actions clear. One of the commonest angles is that which starts out objectively and then at times seems to look into a character's mind. [...] It is true that [the narrator] seems to tell it rather from the point of view of one still looking *in* at the mind, rather than that of the *mind itself*. [...] It might be called the *psychological-objective angle*. (SSW 113)

Neutrale Erzählperspektive	Dramatisch-Neutral
	Psychologisch-Neutral

Die persönliche oder subjektive Perspektive

Bei der persönlichen oder subjektiven Perspektive unterscheidet Orvis 3 Grade der Handlungsfunktion bzw. 3 Stufen der Rangordnung des Ich-Erzählers oder der Reflektorfigur: der Ich-Erzähler oder die Reflektorfigur kann 1) ein Augenzeuge oder Zuhörer, 2) ein peripher in die Erzählhandlung involvierter Ich-Erzähler bzw. Reflektorfigur oder 3) ein zentral in die Erzählhandlung involvierter Ich-Erzähler bzw. Reflektorfigur sein.

> "I" may be an inactive witness [...] or he may be a subordinate participant, or he may be the main character. (SSW 120)

Die Perspektive des Augenzeugen oder des Zuhörers (Angle of the Eye-Witness)

Im Fall der Perspektive des Zuhörers handelt es sich aber um eine Kompositionsform von (mindestens zwei) Perspektiven. Die Kompositionsformen von Perspektiven beziehe ich in die vorliegende Darstellung der Erzählperspektive nur am Rande mit ein.

> Sometimes a story is told from the angle of a sort of eye-witness. The eye-witness takes no part in the story except that he sees things happening, acts as detective or reporter, or listens to a story that someone else tells him. (SSW 114)

In einer Rahmenerzählung ist die dominante Perspektive nicht selbstredend jene des Zuhörers. Orvis selbst erkennt die Problematik dieses Perspektiventyps.

> Telling a story through the use of a first person, "I," does not mean that the angle is set by the "I." (SSW 120)

Die Perspektive des peripheren Ich-Erzählers oder der peripheren Reflektorfigur (Angle of Subordinate Character)

Die Hauptfunktion der Perspektive des peripheren Ich-Erzählers oder der peripheren Reflektorfigur scheint die emotionale Vermittlung der Erzählhandlung durch den Filter der Außen- und/oder Innenwahrnehmung eines peripheren Ich-Erzählers oder einer Nebenfigur zu sein, die mehr oder weniger aktiv in die Erzählhandlung verstrickt werden (vgl. SSW 116).

Orvis führt als illustrierende Bespiele für diese Perspektive(n) die Horrorgeschichten *Der Untergang des Hauses Usher* von E. A. Poe, *Der Fall Pikestaff* von Algernon Blackwood und *Das Zeichen der Bestie* von Rudyard Kipling an.

Die Perspektive des zentralen Ich-Erzählers oder der zentralen Reflektorfigur (Angle of the Leading Character)

Diese Perspektive eines zentralen Ich-Erzählers oder einer zentralen Reflektorfigur entsteht nach Orvis durch die Dominanz der „psychologischen" bzw. introspektiven Methode („the psychological or introspective method", SSW 117) in der Darstellung einer inneren Handlung („the story depends much upon the portrayal of mental processes", SSW 117).

Orvis scheint mir auch eine der ersten Erzähltheoretiker/-innen zu sein, die (am Beispiel der Kurzgeschichte *I'm a Fool* von Sherwood Anderson) auf den phraseologischen Parameter der figuralen Perspektive in der Ich-Form hinweist.

> And no one but that boy himself could tell it in such absolutely characteristic language. Half the reality in the story lies in his fervid comments, his „Gee whiz, craps amighty," and his „Gosh darn his eyes. He's a big fool – that's what he is." (SSW 117/8)

Die plurifigurale Perspektive (Shifting the Angle)

Die Wechsel der Innensicht von einer Reflektorfigur zu einer anderen Reflektorfigur (oder die Wechsel der Perspektive von einem Ich-Erzähler zu einem anderen Ich-Erzähler) in der plurifiguralen Perspektive sollten nach Orvis – wie die Wechsel von der Außensicht in die Innensicht der Figur(en) in der psychologisch-objektiven Perspektive – für den Leser unauffällig bzw. unmerklich erfolgen.

> Sometimes it is best to shift the angle from character to character. […] an angle can be shifted unobtrusively. The reader is never conscious of any bump, or break in the narrative. (SSW 119)

Erzählform und Perspektive

Orvis weist nach der Beschreibung der Perspektiven explizit darauf hin, dass auch für sie – wie für Pitkin – die Erzählform (Stimme bzw. Person des Erzählers) nicht mit der Perspektive (Modus bzw. Fokalisierung der Erzählung) verwechselt werden darf.

> The angle from which a story is told must not be confused with the personal pronoun used. (SSW 121)

Insofern ist für Orvis – wie für Pitkin – die Erzählform in der Modellbildung der Perspektiven nebensächlich.

> The reader has probably noted that the angle of narration is not necessarily a matter of the use of a pronoun. […] The angle may be the same, whether a story is told in the first person or in the third. (SSW 120)

Orvis weist darauf hin, dass z. B. in den Kurzgeschichten *False Dawn* von Rudyard Kipling sowie *Der Untergang des Hauses Usher* und *Die Grube und das Pendel* von E. A. Poe ein Wechsel der ersten in die dritte Person oder umgekehrt keine Veränderung in der Perspektive bewirkt (vgl. SSW 117-119). Aber an einer Stelle unterstreicht Orvis, dass eine bestimmte Erzählform für die Wirkung einer bestimmten Kurzgeschichte notwendig ist, und zwar die erste Person in der Kurzgeschichte *I'm a Fool* von Sherwood Anderson.

> And no one but that boy himself could tell it in such absolutely characteristic language. (SSW 117)

Überblick über die 10 Erzähltexttypen nach Orvis

Werden die Varianten der neutralen Erzählperspektive nicht in der Klassifikation der Erzähltexttypen berücksichtigt, ergeben sich 9 Erzähltexttypen nach Orvis; werden die Varianten der neutralen Erzählperspektive hingegen in der Klassifikation berücksichtigt, ergeben sich 10 Erzähltexttypen nach Orvis. Orvis führt einen theoretischen Ansatz der Klassifikation der Erzähltexttypen fort, der – vielleicht – mit Pitkin (1912: 176) und nach ihm mit Williams (1917: 134) beginnt und – nach einigen Umwegen – in die Klassifikation der 6 Erzähltexttypen bei Genette ([1983] 2010: 250-252) mündet.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach Orvis (1928)</th></tr>
<tr><th colspan="2">Perspektive</th><th>Erzählform</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Neutral</td><td>Dramatisch</td><td rowspan="2">Er-Form</td></tr>
<tr><td>Psychologisch</td></tr>
<tr><td colspan="2">Zuhörer, Augenzeuge (Listener, Witness)</td><td rowspan="4">Ich- oder Er-Form</td></tr>
<tr><td colspan="2">Nebenfigur (Subordinate Participant)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Zentralfigur (Main Character)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Plurifigural (Shift of the Angle)</td></tr>
</table>

Hier der vereinfachte tabellarische Überblick über die Erzähltexttypen nach Orvis.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach Orvis (1928)</th></tr>
<tr><th colspan="2">Perspektive</th><th>Erzählform</th></tr>
<tr><td>Neutral</td><td>Dramatisch</td><td>Er-Form</td></tr>
</table>

	Psychologisch	
Figural	Monofigural (Zuhörer, Zeuge, peripher, zentral)	Ich- oder Er-Form
	Plurifigural	

Hier ein extrem vereinfachter tabellarischer Überblick über die Erzähltexttypen nach Orvis.

Erzähltexttypen nach Orvis (1928)	
Perspektive	Erzählform
Neutral	Er-Form
Figural (Mono- oder plurifigural)	Ich- oder Er-Form

Grant Martin Overton (1928)

Overtons Buch *The Philosophy of Fiction* erscheint 1928. Overton bevorzugt eine literaturgeschichtlich-morphologische und literaturkritische Herangehensweise an die erzählende Prosaliteratur (vgl. PF Vorwort). Die Analyse der Erzähltexte verbindet Overton mit einem vorsichtig didaktischen Anliegen.

> The object in this work has been to trace principles, not to offer rules; to venture generalizations with care; and to give as much help as is safe [...] (PF viii)

Obwohl Overton tendenziell der Ansicht ist, dass die Analyse von Kategorien und Parametern in Erzähltexten letztlich nutzlos ist (vgl. PF 132), beschäftigt er sich trotzdem im Kapitel „Material of Fiction“ auf den Seiten 131 bis 135 mit dem Erzählmodus und der Erzählperspektive.

Modus

Overton unterscheidet 2 Arten und Weisen („fashion“, PF 131) bzw. Methoden („method“, PF 132) der Darstellung: die dramatische Methode und die narrative Methode.

> [...] narrative is a telling about, [scene] [...] is a putting before [...] (PF 132)

Dramatischer Modus

Eine Szene besteht für Overton aus der äußeren oder inneren Figurenrede („conversation“, PF 132) und/oder aus der tendenziell zeitdeckenden Darstellung einer Figurenhandlung („action“, PF 132), wobei der Schauplatz der Szene entweder nur angedeutet oder ausführlich beschrieben sein kann.

> A scene is a piece of writing in which one or more characters act before the reader in a given setting. [...] The setting may be fully described or merely indicated. The actors may be holding a conversation or one may be murdering the other. If only one actor is present, his thoughts will constitute the scene. (PF 131)

> Realism of the „stream of consciousness“ type [...] is all a scene or scenes in somebody's head. (PF 132)

Narrativer Modus

Der Erzählbericht besteht für Overton aus einer expositorischen Einführung in die Bestandteile einer Handlung oder aus einem zeitraffenden Bericht der Hintergrundhandlung.

> [...] narrative is [...] a device for covering necessary ground or imparting requisite information with rapidity and clearness [...] (PF 132)

Overton unterscheidet einen narrativen Modus im engen Sinn und einen narrativen Modus um weiten Sinn.

> Pure narrative is so infrequent that it is customary to speak of narrative in a looser way. (PF 132)

Overton hält die analytische Unterscheidung von narrativem und dramatischem Modus für wenig produktiv.

> The two [methods] frequently fuse; and to parse a given passage for the narrative and scenic elements is an exercise of not much value. (PF 132/3)

Obwohl Overton sich bei der Unterscheidung von narrativem und dramatischem Modus („division of Narration and Scene", PF 132) nicht auf Lubbock bezieht, ist der Einfluss von Lubbocks Unterscheidung von „Szene" und „Drama" auf Overton spürbar, z. B. in folgenden Formulierungen von Overton:

> The essence of the scenic method is that the writer *shows* the reader [...] puts the occurence before the reader's eye. (PF 132)

> The business of the writer is incessantly to ask himself: „Am I putting before the reader, or am I telling him about?" (PF 133)

Kompositionsstrukturen des dramatischen und narrativen Modus

Overton ist der Meinung, dass der narrative und der dramatische Modus vom Prinzip her den gleichen ästhetischen Wert besitzen, wenn sie angemessen verwendet werden (vgl. PF 133). Darin distanziert er sich nicht von Lubbocks Position.

> And so with the devices that I distinguish as scenic and panoramic – one watches continually to see how this alternation is managed, how the story is now overlooked from a height and now brought immediately to the level of the reader. Here again the need of the story may sometimes seem to pull decisively in one direction or the other; and we get a book that is mainly a broad and general survey, or mainly a concatenation of particular scenes. But on the whole we expect to find that the scene presently yields to some kind of chronicle or summary, and that this in turn prepares the way and leads into the occasion that fulfils it. The placing of this occasion, at the point where everything is ready for it, where it will thoroughly illuminate a new face of the subject and advance the action by a definite stage, is among the chief cares of the author, I take it, in planning his book. (CF 72)

Overton unterscheidet 4 mögliche Kompositionsstrukturen des dramatischen und narrativen Modus: 1) die Dominanz des dramatischen Modus, 2) die Dominanz des narrativen Modus, 3) die wiederholte Alternanz zwischen dem dramatischen und dem narrativen Modus und 4) die blockhafte Komposition der Modi, deren typische Struktur darin besteht, dass auf einen narrativen Block ein szenischer Block folgt (vgl. PF 132/3). Auch in dieser Klassifikation der Kompositionsstrukturen der Modi entfernt sich Overton nicht von Lubbock.

Kompositionsstrukturen der Modi	Dominanz des dramatischen Modus

	Dominanz des narrativen Modus
	Alternanz der Modi
	Blockhafte Struktur der Modi

Erzählperspektive (Point of View)

Overton glaubt, dass Lubbock in einem Erzähltext die Verwendung *einer einzigen* Erzählperspektive fordert. Ich habe eher den Eindruck gewonnen, dass Lubbock der Ansicht ist, dass jeder Erzähltext mindestens *eine* dominante Erzählperspektive aufweist, auch wenn diese These von Lubbock selbst anhand der Analyse von multifokalen Effekten in Erzähltexten mit auktorialer Erzählperspektive, mit zweifacher Erzählperspektive, mit plurifiguraler Erzählperspektive und mit paradoxer Perspektive (= Transformation der Figurenperspektive in die Leserperspektive) relativiert.

> The serious argument for [the question of the point of view], that there should be *a* point of view, may be found in Percy Lubbock's *The Craft of Fiction*. (PF 134)

Overton ist der Ansicht, dass Forster eine praktisch-pragmatisch Gegenposition zu Lubbock einnimmt.

> A spirited rejoinder is offered by E. M. Forster in his *Aspects of the Novel*. Mr. Forster thinks [...] [the author/narrator] may shift the point of view at will. (PF 134/5)

Overton stellt sich auf die Seite von Forster und hält die Frage nach der Erzählperspektive sowohl für den Autor und den Leser als auch für den Literaturkritiker für unwichtig (vgl. PF 134/5).

> The author must in every instance determine the point of view from which, predominantly, his fiction will take its departures. He may then stick to this throughout, or lapse from it when he pleases, provided he has considered well what he is doing and does it with reasonable effect. The mind of the reader is not exigent in the matter, and there is no reason why the critic should find heavy fault on technical grounds. (PF 135)

Stewart Beach (1929)

Stewart Beach, nicht zu verwechseln mit Joseph Warren Beach, veröffentlicht 1929 einen Leitfaden zur Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *Short-Story Technique*. Beach unternimmt eine Klassifikation der Erzählperspektiven unter der Kategorie Erzähltexttypen im IX. Kapitel „Types of Narration" auf den Seiten 136 bis 158. Die Kategorie Point of View verwendet Beach nur sporadisch, und dann in vieldeutiger Weise für die Bezeichnung des ideologischen Standpunkts realer Personen (vgl. SST vii, 4), für die Interpretation des zentralen Themas eines Erzähltextes durch den Leser (vgl. SST 9), für die ideologische Figurenperspektive (SST 13, 123/4, 185), für die pragmatische Herangehensweise eines Autors an die Produktion von Kurzgeschichten (SST 50), für die Wahl eines zentralen Themas durch den Autor (SST 7) oder für die Färbung der Bestandteile des Inhalts einer Kurzgeschichte durch den ideologischen Standpunkt des Autors (SST 152/3, 155).

Erzähltexttypen (Types of Narration)

Beach verwendet den Terminus Perspektive (Point of View) in der Bedeutung der ideologischen Perspektive eines Autors oder der psychologischen Perspektive einer Figur in seinem Buch sehr sparsam (SST 13, 50, 123, 152, 153, 155). Für das Konzept

Erzählperspektive, für das die meisten Erzähltheoretiker vor Beach den Terminus Point of View verwendet haben, weicht Beach auf den – modern anmutenden – Terminus Erzähltexttyp aus. Beach unterscheidet also anstelle von 4 Erzählperspektiven 4 Erzähltexttypen: 2 Ich-Erzähltexttypen und 2 Er-Erzähltexttypen. Beach steht demnach in der erzählformgebundenen Mehrheitstradition jener Erzähltheoretiker/-innen, die die Erzählperspektive primär nach der Person und sekundär nach der Perspektive unterscheiden (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger).

> Types of Narration
> First- and third-person narration – Two types of first-person narration [...] Third-person narration – Two types: personal and impersonal [...] (SST xiii)

Die Ich-Erzähltexttypen

Beach unterscheidet bei den 2 Ich-Erzähltexttypen die zentrale und die periphere Ich-Erzählung. Die Terminologie von Beach zur Beschreibung der 2 Ich-Erzähltexttypen ist etwas eigenwillig: Den Ich-Erzähler sowohl im zentralen als auch im peripheren Ich-Erzähltexttyp bezeichnet Beach als Hauptfigur (Chief Actor). Das handlungsperiphere erzählte Ich bezeichnet Beach als Beobachter-Ich (Observer) und das handlungszentrale Ich bezeichnet Beach als Protagonisten (Real Protagonist).

> A SHORT story may be written either in the first or in the third person. In the first case, it is told by a person who plays the role of chief actor, either as an observer or as the real protagonist – an 'I' [...] (SST 136)

Der zentrale Ich-Erzähltexttyp

Nach Beach weist der zentrale Ich-Erzähltexttyp 2 wesentliche Merkmale auf: ein erzähltechnisches Merkmal und ein inhaltlich-stilistisches Merkmal. Das wesentliche erzähltechnische Merkmal des zentralen Ich-Erzähltexttyps ist nach Beach die Wahrnehmungs- und Wissenslimitierung auf die Perspektive des zentralen Ich-Erzählers.

> In the first [type of first-person narration], the chief actor-narrator – the "I" – plays an active part in the episodes of the story [...] Naturally, in this case the story must report only those things which "I" can know [...] Everything is seen through his eyes and heard through his ears. (SST 136/7)

Das wesentliche inhaltliche Merkmal des zentralen Ich-Erzähltexttyps ist nach Beach die individuelle Persönlichkeit des Ich-Erzählers, der mit dem handlungszentralen erzählten Ich identisch ist, und das wesentliche stilistische Merkmal des zentralen Ich-Erzähltexttyps ist nach Beach der mit dieser individuellen Persönlichkeit des zentralen Ich-Erzählers verbundene Idiolekt bzw. die individuelle Sprachvariante bzw. charakteristische Ausdrucksweise eines einzelnen Menschen.

> The primary requirement of the chief actor in a first-person story is that he shall have an interesting personality and an interesting, even racy, manner of speaking. (SST 137/8)

Neben dem Idiolekt findet sich im zentralen Ich-Erzähltexttyp nach Beach häufig der Slang bzw. die informelle, saloppe Umgangssprache.

> Most of the stories in which slang plays a large part use this method because it gives an opportunity to maintain the same idiom, not only in dialogue, but in the narrative passages as well. (SST 138)

Ein sekundäres Merkmal des zentralen Ich-Erzähltexttyps ist nach Beach die relativ ausführliche Darstellung der situativen Umstände des Erzählvorgangs.

> In [this] type [...] the chief actor places himself in his own setting [...] (SST 139)

Der periphere Ich-Erzähltexttyp

Auch der periphere Ich-Erzähltexttyp weist nach Beach 2 wesentliche Merkmale auf: ein erzähltechnisches Merkmal und ein inhaltliches Merkmal. Das wesentliche erzähltechnische Merkmal des peripheren Ich-Erzähltexttyps ist nach Beach die Wahrnehmungs- und Wissenslimitierung auf die Perspektive des peripheren Ich-Erzählers.

> The second type of first-person story makes its chief actor an observer rather than an active participant. [...] The illusion of this second firstperson story is of a delightful raconteur, seated in his comfortable library, unfolding to the reader an interesting sequence of events which he once had the good fortune to observe. The unity of focus is maintained through this raconteur – the "I" of the story – who is the chief actor. [...] The chief actor, who tells the story, has only *observed* the events which make up his story or, at most, played a minor part in them. [...] The stream of action always flows through the chief actor-raconteur. (SST 138/9)

Das wesentliche inhaltliche Merkmal des peripheren Ich-Erzähltexttyps ist nach Beach die Einführung einer zentralen Handlungsfigur mit individueller Persönlichkeit, die nicht mit dem Ich-Erzähler identisch ist. Diese erzählte Haupt- oder Zentralfigur im peripheren Ich-Erzähltexttyp bezeichnet Beach als führende Figur (Leading Actor). Die handlungsorientierte Rolle bzw. Funktion der führenden Figur in einer peripheren Ich-Erzählung entspricht der handlungsorientierten Rolle bzw. Funktion der führenden Figur in einer Er-Erzählung oder in einer zentralen Ich-Erzählung. Während in der peripheren Ich-Erzählung der Ich-Erzähler in aktioneller Hinsicht marginal ist, kann der Ich-Erzähler nach Beach in der peripheren Ich-Erzählung in perspektivischer Hinsicht zentral sein. Damit kann Beach (vielleicht) als entfernter Vorläufer der Hills-Regel, nach der der handlungsfunktional periphere Ich-Erzähler die perspektivisch und interpretatorisch zentrale Figur eines Erzähltextes sein kann, angesehen werden (siehe unter Hills 1977).

> Besides the chief actor and minor actors, this type of story must have a *leading actor*. [...] [The raconteur] introduces the leading actor who is to usurp the part which the chief actor would normally play in third-person narration or in the first type of first-person narration. [...] The leading actor was the protagonist throughout. Therefore, the problem is given to the leading actor, as is the basic characteristic, and the story which the raconteur tells is the leading actor's solution of his problem. The focus of the story, however, is never directed through the leading actor's consciousness. (SST 138/9)

Hier ein tabellarischer Überblick über die Terminologie von Beach zu den 2 Ich-Erzähltexttypen

Ich (Chief Actor)	Zentral (Real Participant = Leading Actor)
	Peripher (Observer ≠ Leading Actor)

Die Ausweitung der 2 Parameter der Handlungsrolle des Ich-Erzählers (zentral und peripher) auf die Analyse der perspektivischen Funktion des Ich-Erzählers durch Beach ergibt in ihrer theoretisch möglichen Kombination 4 Typen des Ich-Erzählers: 1) der handlungsfunktional und perspektivisch zentrale Ich-Erzähler (entspricht der traditionellen zentralen Ich-Erzählperspektive), 2) der handlungsfunktional zentrale und perspektivisch periphere Ich-Erzähler, 3) der handlungsfunktional periphere und perspektivisch zentrale Ich-Erzähler, 4) der handlungsfunktional periphere und perspektivisch periphere Ich-Erzähler (entspricht der traditionellen peripheren bis Bericht erstattenden Ich-Erzählperspektive). Vgl. dazu das Mannigfaltigkeitskonzept der Ich-Erzählertypen bzw. Ich-Erzähltexttypen z. B. bei Esenwein ([1909] 1918: 115-121), Friedemann (1910: 34-46), Orvis (1928: 114-120).

Hier ein tabellarischer Überblick über eine erweiterte Klassifikation der Ich-Erzählertypen nach Beach.

	Handlungsrolle	Perspektivische Funktion
Ich-Erzählertyp 1	Zentral	Zentral
Ich-Erzählertyp 2	Zentral	Peripher
Ich-Erzählertyp 3	Peripher	Zentral
Ich-Erzählertyp 4	Peripher	Peripher

Ein sekundäres Merkmal des peripheren Ich-Erzähltexttyps ist nach Beach die relativ ungenaue Darstellung der situativen Umstände des Erzählvorgangs.

> The story differs from the first type in that the raconteur rarely reveals himself in the particular setting chosen for telling the story. [...] in the second type of first-person story, the scene of the narration is usually indefinite. (SST 139)

Ein weiteres sekundäres Merkmal des peripheren Ich-Erzähltexttyps ist nach Beach die indirekte Charakterisierung des peripheren Ich-Erzählers durch seine eigentümliche Sprachverwendung.

> Although he apparently characterizes himself but little, a definite impression of him should arise from his way of speaking and the comments he chooses to make. (SST 140)

Die Er-Erzähltexttypen

Beach unterscheidet (vielleicht) in Anlehnung an Albright (1907: 69/0) und in Vereinfachung der Klassifikation der Er-Erzählperspektiven bei Esenwein ([1909] 1918: 111), Hamilton (1908: 130), Grabo 1913 (33/4) den persönlichen und den unpersönlichen Er-Erzähltexttyp.

> There are two main types of third-person narration: personal and impersonal. (SST 143)

Der unpersönliche Er-Erzähltexttyp (neutrale Erzählperspektive)

Das wesentliche Merkmal des unpersönlichen Er-Erzähltexttyps ist für Beach die tendenziell völlige Absenz der Persönlichkeit bzw. Subjektivität des Er-Erzählers. Beach verwendet für den unpersönlichen Er-Erzähltexttyp die Filmprojektor- bzw. die Kinoprojektor-Metapher.

> To dramatize the rather cold word, "impersonal," one might call it "motion-picture operator" narration since in employing it the author acts as little more than the operator of the projecting machine in a motion-picture theater – throwing the action upon a screen without comment or explanation. He is not a raconteur whose skill at narration would make even the slightest plot dramatic. He does not appear to be a raconteur at all. He simply throws the image of a chief actor against a certain setting on the screen and seems to let him shift for himself through the various episodes of the story. (SST 151)

Neben der Projektor-Metapher verwendet Beach zur Beschreibung des unpersönlichen Er-Erzähltexttyps auch die Metapher der Selbsterzählung des Erzähltextes mit neutraler Erzählperspektive.

> The reader gains no impression of an author telling the story – the story tells itself. It is acted before the reader upon a stage or screen. The style is unobtrusive. In fact, with impersonal narration, the reader should gain no impression of style at all. (SST 154)

Der persönliche Er-Erzähltexttyp (auktoriale Erzählperspektive)

Das wesentliche Merkmal des persönlichen Er-Erzähltexttyps ist für Beach die Präsenz der Persönlichkeit bzw. Subjektivität des Er-Erzählers in der Form von Erzählerkommentaren bzw. eines „ideologischen" Standpunktes des Er-Erzählers.

> [...] the original situation is explained somewhat more than *shown* and *explained* in such a way as to color it in accordance with the author's definite point of view. In other words, there is an interpretation of the facts. One feels, upon analysis, that the author may be reporting things *as he sees them* – not as they actually happened. (SST 153/4)

Ein weiteres Merkmal des persönlichen Er-Erzähltexttyps ist für Beach die (häufig humoristische, wohlwollend ironische) Stilfärbung des Erzähldiskurses.

> In personal narration [...] the reader is distinctly conscious of the author and of his style. (SST 154)

Unpersönlich-neutraler contra persönlich-auktorialer Erzähltexttyp

Beach tendiert dazu, den unpersönlichen bzw. neutralen Erzähltexttyp gegenüber dem persönlichen bzw. auktorialen Erzähltexttyp für ästhetisch wirkungsvoller zu betrachten, auch wenn diese Bevorzugung durch die Themengebundenheit der beiden Erzähltexttypen etwas relativiert wird und beide Erzähltexttypen ästhetische Begrenzungen aufweisen (vgl. SST 156-158).

> Yet the majority of short stories require no shading by the author's temperament in order to reach their highest effectiveness and, in fact, are likely to lose dramatic interest through being *narrated* rather than having their action simply shown to the reader upon a stage or screen. (SST 156)

Beach analysiert auch die Rahmenerzählung („story-within-a-story"), die hier nicht erläutert wird, da es sich um eine Kompositionsform der Erzählperspektive handelt (vgl. SST 144-151).

Die figurale Erzählperspektive

Obgleich Beach den figuralen Erzähltexttyp nicht gesondert in seine Klassifikation der Erzähltexttypen aufnimmt, sondern teils in den persönlichen (auktorialen) Erzähltexttyp impliziert, beschäftigt er sich mit den erzähltechnischen Aspekten dieses Erzähltexttyps im I. Kapitel „Introducing the X-Ray Method" auf den Seiten 1 bis 13.

Die Röntgen-Methode (The X-Ray Method)

Unter Röntgen-Methode versteht Beach die Fokussierung der modernen Kurzgeschichte auf eine einzelne Zentralfigur.

> [...] the modern short-story writer has put to use this interest in men and women in a fairly consistent manner by what — in order to impress the process — might be termed "the X-ray method." (SST 4)

Bei der Röntgen-Methode fokussiert die moderne Kurzgeschichte das Zusammenspiel der inneren mit der äußeren Handlung einer einzelnen zentralen Handlungsfigur oder einer einzelnen Reflektorfigur in Bezug auf eine klimatisch-peripetische Problemlösung, die diese Zentralfigur unternimmt.

> Instead of telling a story about a group of characters or about something which happened to someone, the author places one character under the X-ray and allows his readers to see his thoughts as well as his actions. [...] There have been ramifications to the action, there have been complications, but all of these the reader has seen through the consciousness of the

> chief actor. There have been minor actors too, but the reader has watched their exits and entrances through the eyes of the chief actor. He has been interested in them, but his interest has been colored by the light in which the chief actor regards them. (SST 5)

Die auf eine zentrale Handlungsfigur oder auf eine zentrale Reflektorfigur fokussierte Röntgen-Methode dient der Herstellung einer kohärenten Figurenperspektive.

> And the plan of the X-ray method is that the reader shall follow the progress of the story only through the chief actor's consciousness. He shall receive no new information which does not come simultaneously to the chief actor; and, conversely, perhaps, he shall be given the advantage of all the information relevant to the plot which the chief actor possesses. (SST 12)

Eine kohärente Figurenperspektive erzeugt die Illusion einer Identifikation des Lesers mit der Handlungsfigur bzw. Reflektorfigur.

> This, then, is the significance of the X-ray method. Under analysis, it appears to make each reader play in his mind the role of chief actor. For he is told everything which the chief actor knows in so far as it has a bearing upon the story; he learns nothing which the chief actor may not know, he sees nothing which the chief actor may not see. (SST 12)

Er-Erzähltexttyp contra Ich-Erzähltexttyp

Beach verweist einerseits – wie Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120) vor ihm – auf die inhaltlichen Konvergenzen zwischen dem zentralen Ich-Erzähltexttyp und dem Er-Erzähltexttyp mit Zentralfigur;

> In the first, the chief actor-narrator – the "I" – plays an active part in the episodes of the story just as does the chief actor in a third-person story, and the method differs little from that pursued in third-person narration. The chief actor must be characterized as fully, given a basic characteristic, a problem, and carried through to the solution of it. (SST 136)

andererseits emphatisiert Beach (vielleicht) in Anlehnung an Orvis (1928: 117) die sprachlich-stilistischen Unterschiede zwischen dem zentralen Ich-Erzähltexttyp und dem Er-Erzähltexttyp mit Zentralfigur.

> But there is one important difference between this type of story and third-person narration. In the latter form, however vividly the chief actor is before the reader at all times, it is the author who performs the narration. The chief actor speaks only when dialogue is introduced. The paragraphs of narration which carry the story are not cast in his individual speech. In the first-person narrative, however, all of the story is told by the chief actor. (SST 137)

Beach emphatisiert auch (vielleicht) in Anlehnung an Grabo (1913: 32 und 1928: 79/0) den wirkungsästhetischen Unterschied zwischen dem peripheren Ich-Erzähltexttyp und dem unpersönlichen Er-Erzähltexttyp.

> [The] second type of first-person short story is best adapted to stories of unusual or bizarre plot – stories which might be difficult to tell in straight, impersonal third-person narration, but which, when illuminated by the skillful touch of a personal narrator in the chief actor's role, acquire heightened interest. (SST 142)

Beach hält den Er-Erzähltexttyp in leserpsychologischer Hinsicht für wirkungsvoller als den Ich-Erzähltexttyp.

> It should be stated here, however, that in the great majority of cases, third-person narration is more effective than first. (SST 143)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Stewart Beach

Erzähltexttypen nach Stewart Beach (1929)	
Erzählform	Perspektive

Ich	Handlungsfunktional und perspektivisch zentral
	Handlungsfunktional peripher, aber perspektivisch zentral
Er	Auktorial (Personal)
	Neutral (Impersonal)

John Gallishaw (1929)

Gallishaw veröffentlicht 1929 eine Sammlung von Vorlesungen zum Thema von erzähltechnischen Problematiken bei der Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *Twenty Problems of the Fiction Writer*. Das Buch ist ursprünglich für das Selbststudium gedacht. Im 6. Kapitel „Point of View" behandelt Gallishaw auf den Seiten 158 bis 167 das Problem der Erzählperspektive.

Erzählform (Angle of Narration)

Die Erzählform, Erzähl(er)stimme bzw. Erzähl(er)person nennt Gallishaw nicht Point of View, sondern Angle of Narration.

> *Choosing a Narrator is not the same as choosing the Point of View:* Many writers fail to distinguish between the Angle of Narration and choosing the Point of View. In selecting an angle of narration, you select a person to tell your story. (TPFW 106)

Perspektive (Point of View)

Die Reflektorfigur und deren Figurenperspektive nennt Gallishaw Point of View.

> *Choosing a Narrator is not the same as choosing the Point of View:* Many writers fail to distinguish between the Angle of Narration and choosing the Point of View. […] In selecting a point of view you select an *actor* […] (TPFW 106)

Erzählperspektive

Um eine Klassifikation der Erzählperspektiven bzw. der Erzähltexttypen zu entwickeln, stellt Gallishaw (vielleicht) in Anlehnung an Orvis (1928: 111/2) dieselben 2 Fragen, die auch Genette ([1972] 2010: 119 und [1983] 2010: 213) stellt, um Stimme/narrative Instanz/Person und Modus/Perspektive/Fokalisierung zu unterscheiden.

> In choosing a narrator you say to yourself "who is to tell this story to the reader?" In choosing a point of view you say "through whose consciousness is this story to be rendered?" (TPFW 158)

> […] die meisten theoretischen Arbeiten zu diesem Thema [der Erzählperspektive] (die im Wesentlichen Klassifikationen bieten) [leiden] meines Erachtens erheblich darunter, dass sie das, was ich hier *Modus* und *Stimme* nenne, miteinander vermengen, d. h. die Frage *Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?* Wird mit der ganz anderen *Wer ist der Erzähler?* vermengt – oder, kurz gesagt, die Frage *Wer sieht?* mit der Frage *Wer spricht?* (E 119)

> […] man muss also die Frage *wer sieht?* durch die allgemeinere Frage *wer nimmt wahr?* ersetzen. […] Vielleicht wäre es daher besser, sich auf neutralere Weise zu fragen, *wo liegt das Zentrum, der Fokus der Wahrnehmung?* […] (E 213)

Obwohl Gallishaw die Erzählform von der Perspektive abtrennt, differenziert er in Anlehnung an die Mehrheitsposition zum Problem der Erzählperspektive (Esenwein [1909]

1918: 124 und seine Nachfolger) die Erzählperspektiven abhängig von der Erzählform. Trotz eines perspektivenorientierten Ansatzes führt Gallishaw die Mehrheitstraditionslinie der erzählformgebundenen Einteilungen der Erzählperspektive fort.

Gallishaw unterscheidet die Ich-Erzählung und die Er-Erzählung.

> [The author] may tell in the first person [...] or he may tell the story in the third person. (TPFW x)

In der Ich-Erzählung fallen nach Gallishaw Erzählform und Perspektive zusammen.

> Sometimes the point-of-view of a story coincides with the choice of a narrator [...] (TPFW 166)

In der Er-Erzählung fallen nach Gallishaw Erzählform und Perspektive auseinander.

> In the third-person story, the point-of-view is not that of the narrator, but the point-of-view of one of the actors. (TPFW 166)

Anhand der Konvergenz von Erzählform und Erzählperspektive könnte man – von Gallishaw ausgehend – auch die Hypothese einer generischen Erzählerperspektive sowohl in der Ich- als auch in der Er-Erzählform und anhand der Divergenz von Erzählform und Erzählperspektive könnte man auch die Hypothese einer generischen Figurenperspektive sowohl in der Er- als auch in der Ich-Erzählform aufstellen.

Analytisch contra subjektiv

Gallishaw setzt sich dafür ein, in der Analyse der Darstellungsformen den Parameter subjektiv zu vermeiden, da dieser Parameter außerhalb der Erzähltextanalyse die Bedeutung eines emotiven Inhalts und eines informellen, umgangssprachlichen Schreibstils in privaten Textsorten wie dem Tagebuch oder einer meinungsbildenden Botschaft in journalistischen Textsorten wie dem Kommentar, der Kolumne und der Glosse besitzt.

> You will notice that I made a differentiation between the objective rendering by the third person and the analytical rendering. The usual distinction made is between objective and subjective. “Subjective” writing is undesirable. (TPFW 160)

Die Ich-Erzählperspektiven

Gallishaw unterscheidet bei den Ich-Erzählperspektiven die zentrale Ich-Erzählperspektive und die periphere Ich-Erzählperspektive.

> [The author] may tell in the first person about events of which he was the center and the moving force, or he may tell in the first person about events of which somebody else was the center and the moving force, (TPFW x)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive

Bei der zentralen Ich-Erzählperspektive fällt nach Gallishaw der Ich-Erzähler sowohl mit der zentralen Ich-Handlungsfigur als auch mit der Reflektorfigur zusammen.

> In the hero-narrator story the Angle of Narration and the Point of View coincide. The teller of the tale is both author and main character. He can analyze his own thoughts — and does. (TPFW 106)

> When you have a hero-narrator the answer to both these questions is the same. You say, “the hero-narrator tells the story and it is his point of view.” It is his thoughts that are analyzed. (TPFW 158)

Die periphere Ich-Erzählperspektive

Bei der peripheren Ich-Erzählperspektive fällt nach Gallishaw (vielleicht) in Anlehnung an Beachs Unterscheidung zwischen Chief Actor und Leading Actor in der Ich-Erzählung (1929: 138/9) – vielleicht lehnt sich umgekehrt Beach auch an Gallishaw an – der Ich-Erzähler nicht mit der zentralen Handlungsfigur, aber mit der Reflektorfigur zusammen.

> [...] the story told by the first-person-narrator who is not the hero. (TPFW 166)

> When you choose an actor-narrator who is not the chief actor, the answer to the two questions still remains the same – it is this actor-narrator who tells the story and it is this actor-narrator whose thoughts are analyzed by himself, as in the case of the hero-narrator. (TPFW 158)

Die Er-Erzählperspektiven

Gallishaw unterscheidet bei den Er-Erzählperspektiven die objektive bzw. neutrale Erzählperspektive, die analytische bzw. figurale Erzählperspektive und die allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive.

> Telling it in the third person, [the author] may present the happenings objectively without any comment more than is necessary for the visual rendering of the actions of the actors, or he may analyze the thoughts of an actor. (TPFW x)

Die neutrale Erzählperspektive

Das wesentliche Merkmal der neutralen Erzählperspektive ist für Gallishaw der Verzicht des Er-Erzählers auf die Innensicht (Introspektion) in die Figur(en).

> Such an author may be purely objective – he may never for a moment go into the consciousness of any of his actors. (TPFW 158/9)

Die figurale Erzählperspektive

Das wesentliche Merkmal der figuralen Erzählperspektive ist für Gallishaw die Innensicht (Introspektion) in die Figur(en).

> On the other hand, [the author] may choose to analyze the thoughts of one actor. (TPFW 159)

Der Er-Erzähler kann den Fokus seiner Innensicht in die Figur(en) auf die zentrale Handlungsfigur, auf den Opponenten der zentralen Handlungsfigur oder auf eine Nebenfigur legen.

> The author may select as the actor whose analyzed thoughts determine the point-of-view:
> (a) the chief actor
> (b) the chief opponent
> (c) a minor actor. (TPFW 167)

Nach Gallishaws Einschätzung legt der Er-Erzähler den Fokus seiner Innensicht in der Regel in die zentrale Handlungsfigur.

> Ordinarily, this will be the [chief/main] actor who is the person who faces the main narrative problem of the story. (TPFW 159)

Wenn der Er-Erzähler den Fokus auf die Innensicht in *eine einzige* Figur bzw. auf die Perspektive *einer einzigen* Figur legt, kann die Einheit der Handlung nach Gallishaw stärker eingehalten werden.

> If the happenings of your story can all be presented to your reader through the eyes and consciousness of a single actor, you achieve a unity which you must otherwise sacrifice. (TPFW 159)

Der Er-Erzähler kann das Bewusstsein von Nebenfiguren in der Außensicht durch die äußere Rede und die Figurenhandlungen bzw. durch die szenische Charakterisierung darstellen.

> It is never necessary to analyze the thoughts or feelings of a minor actor to know what he is thinking or feeling. That thought or feeling can be expressed by his appearance, by his words, or by his actions. (TPFW 164)

Die auktoriale Erzählperspektive

Das wesentliche Merkmal der auktorialen Erzählperspektive ist für Gallishaw die Innensicht in mehr als eine einzige Figur bzw. der Wechsel in den Figurenperspektiven. Als Beispiel nennt Gallishaw die kontrastierenden Figurenperspektiven auf dieselbe Außenwelt (vgl. die kontrastierenden Perspektiven bei J. W. Beach 1932, die multiple Fokalisierung bei Genette 1972 und die offene Perspektivenstruktur bei Nünning & Nünning 2000).

> The third person narrator may choose to be omniscient, or all-seeing. He may determine to present to you two points of view regarding the same happening. By making such a choice the author limits at once the unity of his story. (TPFW 159)

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Gallishaw

Die Klassifikation von 5 Erzähltexttypen anhand der Erzählform, des Modus und der Perspektive nach Gallishaw weist eine große Ähnlichkeit mit der Klassifikation von 5 Erzähltexttypen der Erzählform, des Modus und der Perspektive nach Grabo (1913) auf.

Erzähltexttypen nach Gallishaw (1929)		
Erzählform	Modus	Perspektive
Ich	Analytisch (Analytic)	Zentral (Chief Actor = Chief Narrator)
		Peripher (Minor Actor = Chief Narrator)
Er		Auktorial (Omniscient)
		Figural (Chief or Minor Actor or Opponent)
	Objektiv (Objective)	Neutral (Objective)

Edith Mirrielees (1929)

Mirrielees veröffentlicht 1929 ein Lehrbuch zur Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *Writing the Short Story*. Im 5. Kapitel „Point of View“ behandelt Mirrielees auf den Seiten 81 bis 121 die Erzählperspektiven.

Erzählperspektive (Point of View)

Mirrielees kennt sowohl die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektive (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124) als auch die perspektivenorientierte Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektive (z. B. Pitkin 1912: 186/7). Mirrielees unterscheidet die Erzählperspektiven primär nach der Erzählform und sekundär nach der Perspektive. Sie kann somit der Traditionslinie von Esenwein ([1909] 1918: 124) und seinen vielen Nachfolgern zugerechnet werden, auch wenn sie ansatzweise die perspektivenorientierte Traditionslinie in ihre Klassifikation der Erzählperspektiven integriert.

Die Erzählperspektive ist für Mirrielees der Blickpunkt des Erzählers auf die Erzählung.

> Point of view in a story is that point from which, as regards his characters, the author presents his material. (WTSS 81)

Der Blickpunkt des Erzählers auf die Erzählung kann nach Mirrielees grundsätzlich entweder ein figurengebundener oder ein raumgebundener Blickpunkt sein. Damit scheint Mirrielees eine der ersten Erzähltheoretiker/-innen zu sein, die im Ansatz die grundsätzliche Unterscheidung von nur 2 Perspektiven vorwegnimmt: eine "Außenperspektive“ und eine „Innenperspektive“ (nicht zu verwechseln mit der Außensicht und der Innensicht) bzw. eine interne und externe Perspektive/Fokalisierung bzw. eine figurale und eine narratoriale Perspektive (z. B. Uzzell 1949, Uspenskij 1970, Stanzel 1976, Bal 1980, Schmid 2005).

> The “point of view” in a story is that point, whether in the mind of one of his characters or in space overlooking all his characters, where the writer decides to locate himself [...] (WTSS 6)

Im Weiteren unterscheidet Mirrielees aber in traditioneller Weise 3 Haupttypen der Erzählperspektive: die Ich-, die neutrale und die auktorial-figurale Erzählperspektive.

> Is the teller to be one of the characters and tell only what, as that character, he sees and hears? Is he to stand outside and let the persons of the story explain themselves? Or is he to show the inside as well as the outside of those persons and deal with what they think and feel? (WTSS 13)

Obwohl Mirrielees mit einem perspektivenorientierten Minderheitsansatz der Erzählperspektiventheorie (vielleicht) in der Nachwirkung von Pitkin (1912: 186/7) beginnt, springt sie letztlich auf einen erzählformgebundenen Mehrheitsansatz (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) zur Typologie und Klassifikation der Erzählperspektiven über.

> Among possible points of view, the first main division is, of course, that between first person and third. (WTSS 82)

Die Er-Erzählperspektiven

Mirrielees unterscheidet vier mögliche Erzählperspektiven in der dritten Person: 1) die neutrale (objektive) Erzählperspektive, 2) die figurale Erzählperspektive, 3) der Bewusstseinsstrom (Stream of Consciousness) und 4) die auktoriale (allwissende) Erzählperspektive, von denen die neutrale und die auktoriale Erzählperspektive nach der Terminologie von Mirrielees raumgebundene Erzählperspektiven und die figurale Erzählperspektive und der Bewusstseinsstrom figurengebundene Erzählperspektiven sind.

> [...] four principal forms of third-person treatment— objective treatment, treatment through location in the mind of a character, treatment through observation of the character’s stream of consciousness, treatment through omniscient observation of characters. (WTSS 82)

Die neutrale Erzählperspektive (Objective Treatment)

Die neutrale Erzählperspektive ist eine objektive Erzählperspektive in der Außensicht ohne Innensicht (Introspektion).

> [The narrator] is a seeing eye, a hearing ear, and no more. (WTSS 83)

Die figurale Erzählperspektive (Treatment through Location in the Mind of a Character)

Für Mirrielees ist die Figurenperspektive in der figuralen Erzählperspektive an *eine einzige* Reflektorfigur gebunden.

> The point of view chosen at the beginning is kept throughout, the writer taking no advantage not offered by it, seeing only what his character can see, hearing only what his character can

> hear, drawing only those deductions possible to that character's incomplete knowledge. In a story of this kind, the teller accepts the limitations of first-person telling while denying himself the extra authenticity which accompanies the use of "I." (WTSS 88)

Mirrielees unterscheidet eine zentral-figurale und eine peripher-figurale Erzählperspektive.

> [...] location in the mind of the main character. [...] location [...] in the mind of a minor character [...] (WTSS 89/90)

Die Funktion einer zentral-figuralen Erzählperspektive besteht nach Mirrielees in der Darstellung einer inneren Handlung (und nicht einer äußeren Handlung).

> In the first place, location in the mind of the main character tends to center interest on that character and to make the story one of mental struggle rather than one of external event. (WTSS 88)

Die zentral-figurale Erzählperspektive sollte nach Mirrielees 4 Merkmale aufweisen: 1) (in Anlehnung an Forster 1927) eine „runde" Figurenkonzeption, 2) die Handlungszentralität der Reflektorfigur, 3) die Handlungsverstrickung der Reflektorfigur und 4) die dynamische Figurenkonzeption einer „negativen" Reflektorfigur oder die statische Figurenkonzeption einer „positiven" Reflektorfigur.

> The main character must be an interesting one; he must be the center of events, or he ceases to be the main character; he must be puzzled by events along the way, even though he finally elucidate them; and he must either change under the pressure of events or must remain spectacularly stationary where change would be expected. (WTSS 97)

Mirrielees unterscheidet (vielleicht) in Anlehnung an Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120) die figurale Erzählperspektive in der dritten Person in perspektivischer Hinsicht nicht von der Ich-Erzählung.

> The story from which the excerpt is taken is, in effect, a first-person story, except that "she" is used instead of "I." (WTSS 88)

Obwohl die Perspektiven für Mirrielees in einer figuralen Erzählung und in einer Ich-Erzählung die gleichen sind, sind die Darstellungsmöglichkeiten nach Mirrielees in beiden Erzählformen unterschiedlich – wie bei Grabo (1913: 32), Grabo (1928: 79/80), Orvis (1928: 117), Beach (1929: 137) aus jeweils etwas abweichenden Gründen vor ihr. In einer figuralen Erzählperspektive kann der Autor nach Mirrielees' Meinung der Darstellung der Figurenhandlung und des Bewusstseins einer Reflektorfigur mehr Raum geben als in einer Ich-Erzählperspektive.

> [...] the enlarged field of action and emotion [can be] made possible by use of the third person. (WTSS 89)

Dieser inhaltliche Unterschied zwischen der figuralen Erzählperspektive und der Ich-Erzählperspektive bei perspektivischer Gleichheit der beiden Erzählperspektiven ist nach Mirrielees im Vergleich mit einer Ich-Erzählperspektive in einer zentral-figuralen Erzählperspektive stärker ausgeprägt als in einer peripher-figuralen Erzählperspektive.

> [...] the difference between calling that minor character "he'' and calling him "I" is far slighter [...] (WTSS 90)

Der Bewusstseinsstrom (Treatment through Observation of the Character's Stream of Consciousness)

Mirrielees rechnet den Bewusstseinsstrom nicht zu den Ich-, sondern zu den Er-Erzählperspektiven, weil nach Mirrielees im Bewusstseinsstrom nach Mirrielees der Erzähler und die Reflektorfigur erzählontologisch getrennte Entitäten sind.

> In the stream-of-consciousness story the author is indeed inside the mind of his main character, but he is not identified with that mind. (WTSS 90)

Das zweite Merkmal des Bewusstseinsstroms ist für Mirrielees die Reduktion der Darstellung aller inhaltlichen Bestandteile der Erzählung auf die subjektive Wahrnehmung der Reflektorfigur.

> [...] no record is a fact record. No event, whether minute or large, is recorded at all until after it has not only entered the observed mind, but has taken on the color of that mind. [...] Shut inside the one mind, the writer observes the world [in the character's] fashion, no event visible to him at all until it is reflected, for good or evil, in the mirror of one character's consciousness. (WTSS 91)

Ein drittes Merkmal des Bewusstseinsstroms ist nach Mirrielees (vielleicht) in Anlehnung an Drew (1926: 262) die Reduktion der Bewusstseinsdarstellung auf die mikroskopische Innenwahrnehmung der Reflektorfigur.

> Another point of peculiarity in the stream-of-consciousness story is that the author's examination of his character is always microscopic [...] The examination shows only a little, one mood, one trait, but it shows that little enormously magnified, every particle of it made visible. What happens to the individual in relation to his external circumstances is pushed far into the background. What happens to his mood is given prime consideration. (WTSS 91)

Die Funktion des Bewusstseinsstroms besteht nach Mirrielees in der Darstellung eines „Charakterzuges" oder einer „Stimmung" einer Reflektorfigur (vgl. WTSS 98)

> It is the vehicle, and peculiarly the vehicle, for expressing the minor emotions. (WTSS 99)

Die auktoriale Erzählperspektive (Treatment through Omniscient Observation of Characters)

Die Allwissenheit der auktorialen Erzählperspektive besteht für Minnielees in erster Linie darin, dass der Erzähler das Unterbewusstseins der Figur(en) kennt und alle Abwehrmechanismen der Figur(en) *durchblickt* und offenlegt. Darin ist der Einfluss der Psychoanalyse von Freud auf Mirrielees' Auslegung der auktorialen Allwissenheit zu erkennen.

> [The author] knows [...] all that lies in the hero's subconsciousness, things about which only a personal God could have knowledge and which none but an unscrupulous personal God would divulge. In such a story [...] the creator of the character allows himself all the perquisites of his creation. He explains what his character says and does and why that character decides to say and do it; he explains as well the secret and contradictory springs of action, the inhibitions and the unrecognized passions directing the character's decisions. (SSW 93)

In einer prägnanten, stärker konventionellen und traditionsgebundenen Kurzbeschreibung besteht die auktoriale Erzählperspektive nach Mirrielees in zeitlicher und räumlicher, außensichtiger und innensichtiger Allgegenwart des Erzählers, aus der die Allwissenheit des Erzählers resultiert.

> [...] the view of God, unhindered by barriers of time or flesh. (SSW 94)

Die Funktion der auktorialen Erzählperspektive besteht nach Mirrielees in der Raffung der Erzählhandlung und in der Einstreuung von Erzählerprolepsen in die Erzählhandlung.

> [The use of omniscience] is valuable for summary and for the presenting of advance information. (SSW 99)

In rhetorischer, erzählkommunikativer Hinsicht versteht Mirrielees die auktoriale Allwissenheit als (direkte oder indirekte) Darstellung des ideologischen Standpunktes des Autors bzw. Erzählers gegen die Figur(en) (vgl. dazu die erzählethische Theorie von Booth [1961] 1967).

> The omniscience exercised is an omniscience heavily weighted against the character. (SSW 94)

Die Ich-Erzählperspektiven

Bei den Ich-Erzählperspektiven unterscheidet Mirrielees eine zentrale, eine periphere und eine retrospektiv-dissonante Ich-Erzählperspektive.

Die zentrale Ich-Erzählperspektive

Die Funktion der zentralen Ich-Erzählperspektive besteht nach Mirrielees in der indirekten Lenkung der Lesersympathien für das erzählte Ich bzw. in der Abschwächung der Leserantipathien für das erzählte, sich selbst herabwürdigende Ich durch den wirkungsästhetischen Identifikationseffekt oder in der Darstellung des universellen Lebenskampfes eines erzählten, tendenziell entindividualisierten und archetypisierten Ich.

> Stories of struggle against danger where the opposing forces are so ill matched as to reduce the man concerned merely to Man are often [...] told in the person of the struggler. (WTSS 105)

Die periphere Ich-Erzählperspektive

Die Funktionen des peripheren Ich-Erzählers bestehen nach Mirrielees z. B. in der Zuhörerschaft bzw. dem Empfang des Bekenntnisses des sekundären (zentralen) Ich-Erzählers, in der Begleitung des Helden und Dokumentation seiner Geschichte, in der Darbietung einer Identifikationsfolie für den Leser, in der diegetischen Explizierung der Leseremotionen bezüglich der Erzählhandlung, in der Stellvertretung einer diegetischen, die Erzählhandlung erlebenden und kommentierenden Wir-Gemeinschaft, in der diegetischen Explizierung einer sinngebenden Interpretation der Erzählhandlung, in der antikonventionellen oder antikonformistischen figuralen Filterung der Erzählhandlung, in der Korrespondierung oder Kontrastierung zur Zentralfigur und in der Markierung der Dissonanz zwischen erzählendem Ich und erzähltem Ich in der retrospektiven Ich-Erzählung.

> All first-person telling is in a measure reminiscent, but in the story definitely reminiscent – such a story as *Youth* [von Joseph Conrad] – the teller, though telling of himself, is yet not telling his own story. The person he has once been he has ceased from being before the time of the narrative. Looking back, the "I" interprets that earlier person in the light of his later understanding. (WTSS 109)

Die retrospektiv-dissonante Ich-Erzählperspektive

Die Analyse der zwischen erzählendem und erzähltem Ich differenzierenden Funktion der peripheren Ich-Erzählung, in der die Perspektive des erzählten Ich in Dissonanz zur Perspektive des erzählenden Ich dezentralisiert wird, erfolgt zeitgleich bei Beach (1929: 138/9), Gallishaw (1929: 158) und Mirrielees (1929: 109), sodass eventuelle gegenseitige Vorgängerpositionen und Beeinflussungen nicht festgelegt werden können. Jedenfalls hat das Konzept der retrospektiv-dissonanten Variante der peripheren Ich-Erzählperspektive (vielleicht) einen untergründigen Einfluss z. B. auf die Aktanten-Theorie von Greimas

(1971), auf die Hills-Regel (1977) und auf die Unterscheidung von konsonanter und dissonanter Ich-Erzählung nach Dorrit Cohn (1981) ausgeübt.

Überblick über die 8 Erzähltexttypen nach Mirrielees

Die Reihenfolge der Erzählperspektiven in der Klassifikation von Mirrielees scheint nicht konzeptuell motiviert zu sein, weshalb ich die Reihenfolge etwas umstelle, indem ich die die zentrale oder periphere Ich-Erzählperspektive an die figurale (zentrale oder periphere) Erzählperspektive anschließe, da diese beiden Erzählperspektiven nach Mirrielees perspektivisch analog (aber inhaltlich nicht-analog) sind, was durch die durchbrochene Linie zwischen den beiden Erzählperspektiven symbolisiert wird.

Erzähltexttypen nach Mirrielees (1929)	
Erzählform	Perspektive
Er	Neutral (Objective Treatment)
	Bewusstseinsstrom (Stream of Consciousness)
	Auktorial (Omniscient Observation)
	Zentral-figural oder peripher-figural (Location in the Mind of the Main or Minor Character)
Ich	Zentral oder peripher (Location in the Mind of the Main or Minor Character)
	Retrospektiv-dissonant (Definitely Reminiscent)

Die Klassifikation von 8 Erzähltexttypen nach Mirrielees macht auf mich den Eindruck eines fernen Vorläufermodells für die 6 theoretisch möglichen Erzählsituationen (auktorial, neutral, personal, Innerer Monolog, autobiographisches Ich, Zeugen-/Herausgeber-Ich) von Franz K. Stanzel (vgl. *Typische Formen des Romans* 1964), wobei Stanzel einerseits die Erzählsituationen in einen Typenkreis anordnet und 3 von 6 Erzählsituationen nicht konstituiert (neutral, innerer Monolog, Zeugen-/Herausgeber-Ich) und Mirrielees andererseits den Bewusstseinsstrom aus sprachlogischen Erwägungen in die Er-Form bzw. in die Nicht-Identität der Seinsbereiche einordnet, während Stanzel den inneren Monolog aus wirkungsästhetischen Überlegungen in die Ich-Form bzw. in die Identität der Seinsbereiche einordnet.

Hier ein tabellarischer Vergleich der Erzählperspektiven (Points of Observation) bei Mirrielees und den (konstituierten und nicht konstituierten) Erzählsituationen bei Stanzel

Mirrielees	Stanzel	
Simultane Ich-Erzählperspektive	erlebendes Ich	Ich-ES
Retrospektive Ich-Erzählperspektive	erzählendes Ich	
Neutrale (objektive) Erzählperspektive	Neutrale ES (nicht konstituiert)	
Figurale Erzählperspektive	Personale Erzählsituation	
Bewusstseinsstrom	Innerer Monolog (nicht konstituiert)	
Allwissende Erzählperspektive	Auktoriale Erzählsituation	

Douglas Bement (1931)

Bement veröffentlicht 1931 ein eher theoretisches und weniger regelbasiertes Handbuch zur Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *Weaving the Short Story*. Im Paragraphen „Point of View and Angle of Narration“ beschäftigt sich Bement auf den Seiten 169 bis 173 mit der Erzählperspektive.

> The entire book has been constructed upon a theory of writing rather than upon a series of rules. (WESS xv)

Fokus der Erzählung (Point of View) versus Erzählperspektive (Angle of Narration)

Bement unterscheidet (vielleicht) in Anlehnung an die Unterscheidung bei Orvis (1928: 111/2) und bei Gallishaw (1929: 158) von Erzähler (Who is to tell your story?) und Perspektive (Through whose eyes have the events been observed?) zwischen Point of View und Angle of Narration (wobei die Kategorien Point of View und Angle of Narration bei Orvis, Gallishaw und Bement z. T. unterschiedlich definiert und gebraucht werden).

> [...] there is great necessity [...] to distinguish [...] point of view from angle of narration. (WESS 173)

Die Kategorie Point of View hat für Bement die Bedeutung Fokus der Erzählung.

> The problem of point of view raises the question, *Whose story is it?* (WESS 173)

Die Kategorie Angle of Narration hat für Bement einerseits die Bedeutung Erzählform. Damit kann Bement der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) zugerechnet werden;

> The query asked by angle of narration is, *Who is going to tell the story?* (WESS 173)

andererseits hat die Kategorie Angle of Narration für Bement die Bedeutung Perspektive, insofern als für Bement die Kategorien Erzählform und Perspektive nicht trennbar sind und zusammen das Konzept Erzählperspektive ergeben und insofern als für Bement die Kategorie Perspektive ein erzähltechnisches Mittel der thematischen Fokussierung darstellt, ein Konzept, das (vielleicht durch Umwege) eine starke Nachwirkung auf z. B. Brooks und Warren ([1943] 1979: 511, 514), Uzzell ([1949] 1959: 196) und Brooks et al. (1952: 19-23) ausübt.

> Angle of narration is more technical. It can be defined as the method which the author adopts to get his focus, or, in other words, to enforce his point of view. (WESS 170)

Point of View	*Whose story is it?*	Fokus der Erzählung
Angle of Narration	*Who tells the story?*	Erzählform + Perspektive

Erzählperspektive (Angle of Narration)

Bement unterscheidet 3 Erzählperspektiven. Bement weist in einer Fußnote darauf hin, dass er die Bezeichnungen der 3 Erzählperspektiven zum Großteil von Grabo in seinem Buch *The Art of the Short Story* (1913) übernimmt.

> There are, in general, three main angles of narration, which may be classified as follows: 1. The author-observant; 2. The author-participant; 3. The author-omniscient. (WESS 170)

Erzählsicht

Um die Erzählperspektiven zu beschreiben, bedient sich Bement der Parameter „objektiv“ und „subjektiv“. Unter objektiver Darstellungsweise versteht Bement die Außensicht des Erzählers auf die Außenwelt.

> The objective method confines itself solely to the observation and reporting of external things, leaving the reader to gather the implications of what he reads. (WESS 169)

Unter subjektiver Darstellungsweise versteht Bement die Innensicht des Erzählers in die Innenwelt der Figur(en) und die Innensicht in die eigene Innenwelt des Erzählers.

> The subjective method allows the writer to cut into the minds of his characters and expose cross-sections of what he sees. He may even give us a cross-section of his own mind. (WESS 169)

Erzählsicht	Außensicht	Objective Method
	Innensicht	Subjective Method

Die neutrale Erzählperspektive (Author-Observant and Character-Observant Angel of Narration)

Die objektive bzw. neutrale Erzählperspektive besteht nach Bement im Verzicht auf die Innensicht (Introspektion) des Erzählers in die Innenwelt bzw. das Bewusstsein der Figur(en).

> The author-observant angle of narration is purely objective [...] The author [...] tells only what he observes. [...] [the author] has no means of taking the audience into the minds of his characters except as he allows the characters to reveal themselves and each other by their words and actions (WESS 170/1)

Traditionell vergleicht Bement die neutrale Erzählperspektive bzw. den neutralen Erzähltext mit dem Theatertext.

> The method will be seen to be analogous to that of the dramatist [...] (WESS 170)

Bement öffnet die neutrale Erzählperspektive möglichen auktorialen Erläuterungen bzw. Erklärungen zur Handlung und zu den Dialogen.

> The author may obtrude himself, as author, into the story and attempt to interpret the meaning of the actions and speeches [...] (WESS 171)

Die neutrale Erzählperspektive gibt es nach Bement in der Regel in der Er-Form.

> The author-observant angle of narration [...] must be told in the third person. The author stands outside the circle of his story [...] (WESS 170)

Aber die neutrale Erzählperspektive gibt es nach Bement (vielleicht) in Anlehnung an Pitkin (1912: 186/7), Beach (1918: 68-70) nicht nur in der Er-Erzählform, sondern auch in der Ich-Erzählform. Dies ist für Bement der einzige Fall, in dem die 2 unterschiedlichen Erzählformen (Er und Ich) eine gleiche Perspektive aufweisen können (oder umgekehrt eine gleiche Perspektive in beiden Erzählformen vorkommen kann).

> When only the objective method [in the first-person angle of narration] is used, it will be seen that this angle ovelaps the author-observant angle. (WESS 171)

Die Ich-Erzählperspektive (Author-Participant Angle of Narration)

Bement definiert die Ich-Erzählperspektive durch die Ich-Erzählform. Er unterscheidet eine subjektive (innensichtige bzw. introspektive) und eine objektive (außensichtige bzw. nicht-introspektive) Ich-Erzählperspektive, wobei die subjektive die objektive Erzählsicht – wie in der auktorialen Erzählperspektive – in der Regel miteinschließt.

> The author-participant angle postulates [...] the use of the first person, but is treatment may involve the use of either the subjective or objective types of writing. (WESS 171)

Die Innensicht des Ich-Erzählers beschränkt sich nach Bement strikt auf die eigene Innenwelt des Ich-Erzählers.

> [...] in every instance it will be observed that the narrator [in the first person] can be subjective only as to himself [...] (WESS 172)

Wie die meisten erzählformgebundenen Klassifikationen der Erzählperspektiven seit Esenwein ([1909] 1918: 115/6), aber auch einzelne perspektivengebundene Klassifikationen der Erzählperspektive (z. B. Williams 1917: 124/5) unterscheidet Bement zwischen einer zentralen und einer peripheren Ich-Erzählperspektive.

> The story may be told in the first person by either the main character or by one of the minor characters. (WESS 171)

Bement zieht auch den Wechsel der Erzählperspektive von zentral zu peripher oder umgekehrt in Betracht. Die Wechsel der Erzählperspektiven und die Kompositionsformen der Erzählperspektiven (auf mehreren Erzählebenen) untersuche ich in der vorliegenden Monographie nicht.

> It often happens, for instance, that a story which is t o be told from X's *point of view* can be narrated best from Y's *angle*. Conrad was especially fond of telling the story of one character from the angle of another, or even of several others. (WESS 173)

Die auktoriale Erzählperspektive (Author-Omniscient Angle of Narration)

Das äußere Merkmal der auktorialen Erzählperspektive ist für Bement die strikte Beschränkung auf die Er-Erzählform.

> The third person is used exclusively [...] (WESS 172)

Die auktoriale Erzählperspektive weist nach Bement einen Wechsel von objektiver und subjektiver Darstellungsweise auf.

> [The author] may shift at will from subjective to objective treatment. (WESS 172)

Bement definiert die auktoriale Erzählperspektive einerseits durch die räumliche und zeitliche Allgegenwart bzw. Ubiquität des Erzählers;

> The author-omniscient angle [...] endows the author with an all-seeing omniscience which enables him, like a god endowed with super-normal faculties, to see all things at all times [...] (WESS 172)

andererseits definiert Bement die auktoriale Erzählperspektive durch die unbegrenzte Innensicht des Er-Erzählers in die Innenwelt der Figur(en).

> [...] [the omniscience] allows [the author] to penetrate into the hearts and minds of any or all his characters. (WESS 172)

Die figurale Erzählperspektive

Bement schließt die figurale Erzählperspektive in die auktoriale Erzählperspektive mit ein bzw. betrachtet die figurale Erzählperspektive als Untertyp oder als Variante der auktorialen Erzählperspektive.

> [...] the author may be omniscient as to only one character and merely observant as to the rest [...] (WESS 172)

Die figurale Erzählperspektive versteht Bement als auktorial-figurale Erzählperspektive, da die auktoriale Erzählstimme (Point of View) den Fokus der Erzählung (Angle of Narration) nicht auf sich selbst, sondern auf eine erzählte Figur ausrichtet.

Überblick über die 5 bzw. 6 Erzähltexttypen nach Bement

Hier ein Überblick über die Erzähltexttypen nach Bement. Die gestrichelte Linie zwischen der auktorialen und figuralen Erzählperspektive zeigt an, dass Bement die figurale Erzählperspektive als Untertyp oder Variante der auktorialen Erzählperspektive betrachtet. Je nachdem man diesen figuralen Untertyp oder figurale Variante der auktorialen Erzählperspektive klassifiziert oder nicht klassifiziert, ergeben sich nach Bement 5 oder 6 Erzähltexttypen.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach Bement (1931)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th>Erzählsicht</th><th>Perspektive</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Er (Author)</td><td>Außensicht (Objective)</td><td>Neutral (Author-Observant)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Innensicht (Subjective) und Außensicht (Objective)</td><td>Auktorial (Author-Omniscient)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ich (Author-Participant)</td><td>Figural (Omniscient to One Character)</td></tr>
<tr><td>Zentral (Main Character)</td></tr>
<tr><td>Peripher (Minor Character)</td></tr>
<tr><td>Außensicht (Objective)</td><td>Neutral (Character-Observant)</td></tr>
</table>

Joseph Warren Beach (1932)

Nach seiner Abhandlung *The Method of Henry James* aus dem Jahr 1917 beschäftigt sich Joseph Warren Beach (nicht zu verwechseln mit Stewart Beach) noch einmal ausgiebig mit der Erzählperspektive, und zwar in dem bedeutenden z. T. literaturgeschichtlichen und z. T. erzähltheoretischen Werk *The Twentieth Century Novel – Studies in Technique* aus dem Jahr 1932. Nach einem Rückblick auf die großen Romane des europäischen Realismus im ersten Teil (Fielding bis Zola und Thomas Mann) vertieft Beach vor allem den englischsprachigen impressionistischen, expressionistischen und neorealistischen Roman in den Jahren von ca. 1900 bis 1930 (H. James bis Dos Passos).

> It is my purpose in this book to trace certain outstanding features of form in the twentieth-century novel in English. [...] It is meant for a study in the evolution of novelistic technique. (TTCN 5)

Im zweiten Teil „The Dramatic Ideal“ seines Buches, im 12. Kapitel „Point of View: James“, im 13. Kapitel „Point of View: James and Others“, im 14 Kapitel „Point of View: James, Stendhal“ und im dritten Teil „The Well-Made Novel“, im 24. Kapitel „Point of View:

Hergesheimer“ beschäftigt sich Beach wie in seiner Abhandlung von 1917 mit der Figurenperspektive bzw. der figuralen Erzählperspektive (Limited Point of View) auf den Seiten 193 bis 230 bzw. 280 bis 306.

Erzählperspektive (Point of View)

Beach beschäftigt sich im Buch von 1932 kaum mit der Erzählperspektive in der Ich-Erzählform. Beach unterscheidet 3 Erzählperspektiven in der Er-Erzählform: 1) die auktoriale Erzählperspektive (Outside Point of View of the Author), 2) die figurale Erzählperspektive (Limited or Restricted Point of View of the Character) und 3) die objektive Kamera (The Camera).

Auktoriale Erzählperspektive (Outside Point of View of the Author)

(Vielleicht) in Anlehnung an die externe und interne Klasse der Erzählperspektiven nach Hamilton (1908) bezeichnet Beach die auktoriale Erzählperspektive äußere (externe) Erzählperspektive und die figurale Erzählperspektive innere (interne) Erzählperspektive.

> [...] the outside point of view of an author explaining the motives of the character to the inside point of view of a character thinking his thoughts in terms natural to his own mentality. (TTCN 44)

Als das typische Merkmal der auktorialen Erzählperspektive scheint Beach die erklärende und kommentierende, philosophische und ironische, essayistische und sentenziöse Erzählereinmischung, die sich manchmal zu Digressionen ausweitet, zu betrachten (vgl. TTCN 15, 45, 176, 182/3, 501, 524)

Die Allwissenheit des Erzählers versteht Beach in traditioneller Weise als zeitliche Ungebundenheit, als Allgegenwart (Ubiquität, z. B. TTCN 351) und als unbegrenzte, aber oberflächliche Innensicht des Erzählers in die Innenwelt der Figuren (z. B. TTCN 184).

> It goes without saying that Stendhal feels free to pass, without warning, from the point of view of one character into that of another. He is the omniscient historian, ready at any moment to give any piece of information which seems pertinent to his chronicle. There are no limits to his vision, even temporary, no unlighted places waiting for the due amount of illumination. [...] One reason why Stendhal can pass so cavalierly from one consciousness to another is that he has never penetrated very deep, has never shut himself up very cozily, in any one of them. (TTCN 227)

Besonders die außenperspektivische bzw. die aperspektivische (nicht-figurenperspektivische) Innensicht in die Innenwelt der Figuren ist nach Beach ein markanter Aspekt der auktorialen Erzählperspektive (TTCN 28).

> What bothers us in the Victorian treatment of character is that it is a talking about the characters instead of a presentation of them; or that if they are presented, it is from without instead of from within. The author tells us as much as we need to know of the thoughts or motives of his people in order to understand their conduct; but he does not tell us, he does not make us feel, how the situation presents itself to these people themselves. (TTCN 22)

Die Funktion der auktorialen Erzählperspektive ist nach Beach im traditionellen Roman des 19. Jahrhunderts primär eine moralisierend-didaktische (vgl. TTCN 55).

> In Fielding and Scott, in Thackeray and George Eliot, [in Trollope and Meredith, Victor Hugo and H. G. Wells,] the author is everywhere present in person to see that you are properly informed on all the circumstances of the action, to explain the characters to you and insure your forming the right opinion of them, to scatter nuggets of wisdom and good feeling along the course of the story, and to point out how, from the failures and successes of the characters, you may form a sane and right philosophy of conduct. (TTCN 14)

Hier ein kurzer tabellarischer Überblick über einige handlungsfunktionalen und darstellungsformalen Merkmale der auktorialen Erzählperspektive nach Beach.

Auktoriale Erzählperspektive	Exposition (Exposition)
	Beschreibung (Desciption)
	Figurendarstellung (Characterization)
	Innensicht (Psychology, Psychological Analysis)
	Ideologie (Philosophy)
	Moral (Lesson)

Die figurale Erzählperspektive (Limited or Restricted Point of View of the Character)

Die erzähltechnische Traditionslinie, die Beach in seinem Buch untersucht, ist die Traditionslinie des „dramatischen Ideals“ in der (vor allem englischsprachigen) Erzählliteratur von ca. 1850 bis ca. 1930.

> It is time to remind ourselves of the general intention underlying the movement we have been tracing. More or less consciously, all along, the main writers of the period considered have been aiming to make of the novel a distinct literary form, as different as possible in procedure from the philosophical essay, the historical chronicle, with which in the beginning it was so closely associated. At the same time they have been trying to make of it something more than that miscellaneous vehicle of entertainment which it meant to many of the most gifted Victorians. A single subject, embodied in a dramatic situation, developed logically, without interruption and without interference, to its inevitable conclusion — this was their idea of a novel. (TTCN 307)

Beach knüpft seine erzähltheoretische Analyse des dramatischen Ideals dort an, wo Lubbock (1921) seine Analyse abschließt: bei der Analyse der figuralen Erzählperspektive in den Romanen von H. James.

> The whole of Mr. Lubbock's book is concerned, in the last analysis, with the balance and interplay of what he calls the pictorial (roughly, the expository, descriptive, discursive) and the dramatic (scenical) elements of the novel. And, having set forth the method by which James, in "The Ambassadors," turns pictorial matter into drama by straining it through the consciousness of the leading character, he concludes that here "the art of dramatizing the picture of somebody's experience ... touches its limit. There is indeed no further for it to go." [...] There are, says Mr. Lubbock, unheard-of experiments to be made. ... They have already been made, some of them, by Joseph Conrad, D. H. Lawrence, Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf, John Dos Passos, to name a few of the experimenters. And already criticism is called on to analyze the delicate process. [...] They have taken their start at the point where James left off, and they have carried the process further. At least, they have invented such novel means of picturing the consciousness of the character that it amounts to a further extension of the method. And so it turns out that, in a sense, the method does not "touch its limit" in James. There actually was further for it to go. (TTCN 6/7)

Das dramatische Ideal der Erzählliteratur (Dramatic Ideal)

Beach setzt die figurale Erzählperspektive in einen erzähltechnischen Rahmen, der die Basis für das dramatische Ideal in der Erzählliteratur bildet. Dieser Rahmen besteht aus den 3 dramatischen Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung. Nach Beach wird dieser poetologische Rahmen des dramatischen Ideals in der Erzählliteratur durch die figurale Erzählperspektive gebündelt.

> The fundamental impulsion to dramatic concentration in general is the desire to secure in the novel something equivalent to the dramatic present in the play. The limitation of time tends to produce the effect of the dramatic Now; the limitation of place, the dramatic Here; the "center of interest" concentrates the attention, as in the drama, upon these particular people or this particular person now present here. And, finally, the restriction of the point of view carries to its full logical outcome the esthetic idea of the limited center of interest. (TTCN 193)

Die 4 literaturhistorischen Ursprünge der figuralen Erzählperspektive

Bevor wir genauer die Aspekte der figuralen Erzählperspektive betrachten, schauen wir kurz auf die Entstehung der figuralen Erzählperspektive in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Beach unterscheidet 4 literaturgeschichtliche Ursprünge der figuralen Erzählperspektive. Der erste literaturgeschichtliche Ursprung ist nach Beach die Kurzgeschichte in der Ich-Form.

> One is reminded that the single point of view is one of the commonest features of the short story; that, for example, every one of the more famous of the stories of Poe is strictly limited in this way [...] And the same thing is true for many of the tales of other famous masters, like Maupassant and Kipling.
>
> Note, however, that all the tales of Poe listed above are written in the first person; the author is incapable of interfering with the character's point of view simply because he is identical with the character. (TTCN 205)

Der zweite literaturgeschichtliche Ursprung der figuralen Erzählperspektive ist nach Beach der Abenteuerroman in der Ich-Form.

> So that, so far as this matter of technique is concerned, these stories [in the first person] are on all fours with "Robinson Crusoe," "Kidnapped," and dozens of other romantic novels of adventure. (TTCN 205)

> [...] in novels like "Henry Esmond," "Kidnapped," "Green Mansions," "The Arrow of Gold" the narrative, purporting to be composed by the central character of the story generally in the first person, must necessarily be restricted to the point of view of this central character. He writes as an eye-witness and participant in the action, he is the voucher for its truth and the interpreter of its meaning. If he relates anything that took place when he was not present, he lets us know just how it came to his knowledge, and this very process of coming to know things which he did not witness is incorporated as a part of the whole personal experience which he is engaged in setting forth. (TTCN 193)

Den dritten literaturgeschichtlichen Ursprung der figuralen Erzählperspektive bilden nach Beach die großen Romane *Schuld und Sühne, Der Idiot, Die Dämonen* und *Die Brüder Karamasow* von Dostojewski (vgl. TTCN 157-163).

> No serious novelist has gone so far to meet the conditions of dramatic fiction as Dostoevski. (TTCN 163)

Den vierten literaturgeschichtlichen Ursprung der figuralen Erzählperspektive bilden nach Beach die Erzählungen von James, die im Jahrzehnt von ca. 1890 bis ca. 1900 entstanden sind.

> [...] the single point of view in the later novels of James was a natural outgrowth of his preoccupation, during the ten-year period in question, with what he calls in his letter to Stevenson "short lengths." It was during this period that he turned out, for example, those remarkable tales "The Liar," "The Pupil," "The Private Life," "The Real Thing," "The Altar of the Dead," and "The Turn of the Screw." Some of these are in the third person and some in the first, but all show the most rigorous observance of the single point of view. (TTCN 208)

Das Ergebnis seiner literaturgeschichtlichen Untersuchung des modernistischen Romans besteht nach Beach darin, dass das dramatische Ideal, der „geschlossene“ Romantyp (Well-Made Novel) von H. James, Anne Sedgwick, Edith Wharton und die

begrenzte figurale Erzählperspektive (Limited Point of View) einen zentralen Einfluss auf den modernistischen Roman ausüben.

> The well-made novel, while it has been largely displaced, has continued to influence the later writers in several ways. Even when they proceed on formal principles the most opposite to those of the well-made novel, it has had the effect of making them decidedly form-conscious, and giving a greater finish and precision to whatever they do. It has tended to keep the writers themselves as much as possible out of the picture. It has made them more strongly conscious of the several units of composition, however conceived and arranged in relation to one another. Above all, it has made them aware of the artistic importance of the point of yiew, whether subjective or objective, whether narrowly limited or deliberately shifted for designed effects. This influence is strongly felt in writers as diverse as Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Evelyn Scott, Dos Passos, Wilder, Hemingway, Faulkner. (TTCN 552/3)

Die Ästhetik der figuralen Erzählperspektive

Trotz der erzähltechnischen Identität der Perspektiven des erlebenden Ich in der Ich-Erzählung (z. B. Abenteuerroman) und der Reflektorfigur in der Er-Erzählung interessiert Beach vor allem – wie schon in der Abhandlung von 1917 –die figurale Erzählperspektive (in der Er-Erzählform), und zwar in Hinblick auf die literaturhistorische Entstehung, Entwicklung und Ausprägung des dramatischen Ideals und des geschlossenen Romans.

> [...] when the narrative is given in the third person, if any one character holds the center of the stage for an appreciable length of time we have a strong tendency to identify ourselves with him, as children identify themselves with the hero of a fairy-story. We see things through his eyes, we share his point of view, and it is his point of view to which the story is more or less for the moment restricted. What happens he sees; and most of it in some sense happens to him; at any rate, he is interested in it by hope and fear, by curiosity and suspense; he approves or disapproves; he interprets for us. (TTCN 194)

Die Konsistenz der figuralen Erzählperspektive

Wie bereits oben kurz erklärt, hat es nach Beach die konsistente figurale Erzählperspektive bereits vor H. James gegeben, und zwar in der Ich-Erzählung, in kurzen Er-Erzählungen (Kurzgeschichte, Erzählung, Novelle) und in einzelnen Romanen (z. B. Dostojewski), aber erst in den späten Romanen von H. James wird die konsistente figurale Erzählperspektive zum ersten Mal über lange Erzählabschnitte hinweg durchgehalten.

> The most obvious way in which the concern for point of view shows itself in the later novels is the length of time during which our observation of what is going on is confined to the view of a single person. Such limitation of view over a considerable stretch of time is a means of intensifying the effect analogous to the lengthy development of the events of a single day, the limitation of place, and the continuity of action. And it may be said broadly that this is the great distinctive feature of the novels of Henry James. (TTCN 198)

Die psychologische Dimension der figuralen Erzählperspektive

Beach stellt 2 Aspekte der psychologischen Dimension der figuralen Erzählperspektive bei James fest. Erstens lotet James in seinen Romanen in der Regel nicht die unbewusste Tiefendimension der Figurenperspektive aus, sondern er spiegelt die bewusste und selbstreflexive Oberflächendimension des Figurenbewusstseins wider.

> By the time [H. James] came to write "The Spoils of Poynton" (1897) he had learned that his forte was not for psychological analysis, for the detection of what lies in the background of the human spirit, but rather for the dramatic presentation of mental states as the characters themselves are conscious of them. (TTCN 197)

Zweitens stellt James unter Vermeidung von auktorial-außenperspektivischen Beschreibungen und Erklärungen das Bewusstsein der Reflektorfiguren in artikulierter, dichter und ausgiebiger Weise dar.

> In James it is not the mere strictness with which he limits the point of view that gives the effect of intimacy. It is the depth of penetration, the density of the medium, the degree of saturation of the facts. (TTCN 227)

Von der Widerspiegelung des Figurenbewusstseins zur Spiegel-Metapher (Mirror)

Die kommentarlose Widerspiegelung des Figurenbewusstseins durch die unpersönlichen Erzähler drückt Beach durch die Spiegel-Metapher aus, die auf James (1909) und Lubbock (1921: 69, 146, 184) zurückgeht.

> And his great concern came to be to maintain a beautiful consistency of point of view — not to allow the least scratch or stain of "undramatic" comment on the polished surface of the subjective mirror. (TTCN 197/8)

Die Kompositionsstrukturen der figuralen Erzählperspektive

Beach unterscheidet 3 Kompositionsstrukturen der figuralen Erzählperspektive (in den Romanen von H. James): 1) die singulative figurale Erzählperspektive, die auf einer konsistenten Figurenperspektive beruht, 2) die kontrastierende figurale Erzählperspektive, die auf kontiguen Figurenperspektiven beruht und 3) die sukzessive figurale Erzählperspektive, die auf nicht-kontiguen Figurenperspektiven beruht (dazu die „feste, variable und multiple Variante des internen Fokalisierungstyps bei Genette [1972] 2010: 121).

Die singulative figurale Erzählperspektive (Single Point of View)

Die singulative figurale Erzählperspektive besteht in der ausschließlichen Perspektive einer einzigen Reflektorfigur.

> [...] "The Spoils of Poynton," "What Maisie Knew" (1897), and "The Ambassadors" (1903) on the other. In the three last mentioned a single point of view is maintained virtually without interruption from beginning to end. (TTCN 198)

Die Funktion der singulativen figuralen Erzählperspektive in den späten Romanen von James besteht nach Beach in der Zuspitzung und Auflösung eines ethischen Dilemmas durch eine Reflektorfigur im Rahmen eines Erkennungs-Schemas: z. B. Strethers Einsicht in seine soziale Isolierung aufgrund seines Idealismus der Gefühle im Roman *Die Gesandten*.

> Mystery stories, I call these fictions of James and Conrad. Only, the mysteries are for the most part psychological; the questions to be resolved are not so much matters of fact in the objective world as matters of interpretation, appreciation. Appreciation, [...] by [...] someone (in James) actually within the story, who can be shown in the very process of learning, of coming to understand little by little whatever it is that lies at the heart of the mystery. (TTCN 210)

Neben dem bereits genannten Roman *Die Gesandten* führt Beach noch viele Romane als Beispiele für die singulative figurale Erzählperspektive (in der Er-Erzählform) an: z. B. *The Lake* (1905) von George Moore, *Dusty Answer* (1917) von Rosamund Lehmann, *How Like a God* (1929: in der Du-Form) von Rex Stout, *The Days of Her Life* (1930) von Wallace Irwin, einige Romane von Sherwood Anderson und Joseph Hergesheimer (vgl. TTCN 280-282), *The Little French Girl* (1924) von Anne Douglas Sedgwick und *Ethan Frome* (1911) und *Zeit der Unschuld* (1920) von Edith Wharton (vgl. TTCN 287-314) und die Romanreihe *Pilgrimage* von Dorothy Richardson.

> In "Pilgrimage" either Miss Richardson is giving us plain autobiography or else she has really succeeded in identifying herself completely with Miriam Henderson. Her whole task is to select from the impressions beating in on Miriam's consciousness those which will best represent her temperamental reaction to life. So that we may say that the picture is limited by the range as well as the tone of the heroine's conscious life. Here we have, perhaps for the first time in a third-person narrative, an absolute rendering of the character's point of view. (TTCN 392)

Die multiple figurale Erzählperspektive (Contrasting Points of View)

Die multiple figurale Erzählperspektive besteht im (in der Regel einmaligen) synchron-alternierenden) Wechsel der Figurenperspektive von einer geblockten Figurenperspektive zur nächsten geblockten Figurenperspektive, wobei zwischen den Reflektorfiguren enge raumzeitliche und aktionelle bzw. kontigue Beziehungen in der Figurenkonstellation bestehen.

> In "The Golden Bowl" [1904] and "The Wings of the Dove" [1902] the story is built up of large blocks of narrative, each told from the point of view of a single character, but with these characters taken in alternation. In each of these books there are five different persons whose view is followed at one time or another. (TTCN 198)

Die Funktion der multiplen figuralen Erzählperspektive in den späten Romanen von James besteht nach Beach in der Zuspitzung unterschiedlicher ideologischer figuraler Perspektiven und in der Auflösung eines ethischen Problems durch einen oder wenige Reflektorfiguren: z. B. Merton Denshers Abkehr von Kate Croys Opportunismus und sein Verzicht auf das Erbe von Milly Theale im Roman *Die Flügel der Taube* und Adam Ververs Entsagung auf seine Tochter und Charlotte Stants Entsagung auf ihren Liebhaber in *Die goldene Schale*.

> The reason for this is clear enough. The very point of these stories largely lies in a contrast of views. It does not have its existence absolutely and without reference to the various minds that mirror it. Its peculiarity is its chameleon-like character, as one color after another plays upon it and shows it in a different light; the succession of these colors is its spectrum. (TTCN 198/9)

Die variable figurale Erzählperspektive (Successive Points of View)

Die variable figurale Erzählperspektive besteht nach Beach im (in der Regel einmaligen) diachron-sukzessiven Wechsel von einer geblockten Figurenperspektive zur nächsten geblockten Figurenperspektive, wobei zwischen den Reflektorfiguren keine engen raumzeitlichen und aktionellen, sondern lockere kontigue und thematische Beziehungen in der Figurenkonstellation bestehen.

> In "The Three Black Pennys" (1917) [the technique of alternating and limited points of view] is, more strictly, not alternating but successive points of view that are offered. (TTCN 282)

Die Funktion der variablen figuralen Erzählperspektive besteht nach Beach in der tendenziell legendenhaften Darstellung einer Familiensaga (oder des Verfalls einer Familie) oder in der kaleidoskopartigen Darstellung der technischen, wirtschaftlichen und sozialen Umbrüche z. B. einer Stadt während einer bestimmten historischen Phase.

> [...] "Java Head," a story of the town and seaport of Salem in the eighteen-forties [...] The book is divided into ten chapters, and each one of these chapters is confined to the point of view of a different person, except that two of them are given from that of Gerrit, the most important character. [...]
>
> These persons are not all of the first importance in the story, but each one gives his special quality to the part of which he is the witness. They are of many different sorts, in age, character, and experience. [...]

> It is a picturesque [...] story that Hergesheimer tells through these so various recorders [...] What they do is to lend each one the color of his temperament to the chapter over which he presides, so that the whole is like some beautiful fan of manycolored leaves. (TTCN 284/5)

Neben den bereits genannten Romanen *The Three Black Pennys* (1917) und *Java Head* (1918) von Joseph Hergesheimer führt Beach noch die Romane *The Limestone Tree* (1931) von Hergesheimer und *House of Vanished Splendor* (1932) von William McNally als Beispiele für die variable figurale Erzählperspektive an (Vgl TTCN 282-286).

Die neutrale Erzählperspektive (Point of View of the Observer)

Beach analysiert die neutrale Erzählperspektive eher am Rande, z. B. in Bezug auf den Roman des Naturalismus und auf den neorealistischen Roman. Kurze Hinweise zum objektiven (erklärenden, zusammenfassenden, beschreibenden) Erzählmodus finden sich z. B. in TTCN 292, 392, 522, zum szenisch-dramatischen Erzählmodus in TTCN 178, 180, 269, 290, zur objektiven Perspektive eines fiktiven Beobachters in TTCN 324/5 oder eines imaginären Beobachters (Imaginary Observer) in TTCN 260, 350 (vgl. dazu die kontrafaktische hypothetische Fokalisierung nach Herman 1994) und zur Technik der objektiven Kamera in TTCN 142, 364.

Die neutral-figurale Erzählperspektive (The Camera Eye)

Zwei Absätze widmet Beach einer Variante der Technik der objektiven Kamera, und zwar der Technik des Kamera-Auges in den Romanen *Der 42. Breitengrad* (1930) und *1919* (1932) von John Dos Passos, die zusammen mit dem späteren Roman *Das große Geld* (1936) die *USA-Trilogie* (1930-1936) bilden. Das „Kamera-Auge“ in den genannten Romanen von Dos Passos besteht nach Beach aus der Verschmelzung der objektiven Kamera des Naturalismus (Thomas Hardy und Joseph Conrad) mit der „objektiven“ Darstellung der Figurenperspektive durch den Bewusstseinsstrom (im Roman *Ulysses* von James Joyce).

> It is in the Camera Eye that one traces the influence of Joyce and the "stream-of-consciousness" system of notation. (TTCN 506)

Die erzähltechnischen Merkmale des Kamera-Auges in Dos Passos bestehen nach Beach in der figurenperzeptiv ungefiltert-chaotischen,

> [...] by the Camera Eye, Mr. Dos Passos wishes to indicate a way of seeing things directly or naively before the process of interpretation and elimination has intervened [...] (TTCN 506/7)

zeitlich zwar linearen, aber sehr sprunghaften,

> It consists of forty-odd short pieces describing moments in the life of a growing boy and then the same boy grown and serving in the Red Cross during the war. [...] In "The 42d Parallel" he is seen traveling abroad, at school in England, on a river steamer in Chesapeake Bay, going to church, at the university ("four years under the ether cone"). In "1919" he is shown in a great many places during his service in France. (TTCN 506)

inhaltlich synkretistisch-disparaten und stilistisch assoziativ-agrammatischen

> [...] these dazzling, bewildering cubist compositions, in which fragments of so many disparate objects are set side by side, often in the same sentence, often with no punctuation of any kind. One has the blood and filth and stupidity of war in the same picture with the loveliest impressions of natural beauty, and with historical associations of the highest dignity. One has reminders of the gross material stakes involved in the war, along with echoes of Milton and Patrick Henry. (TTCN 507)

und handlungslogisch elliptisch-fragmentarischen Erzählweise.

> Child or man, he sees everything and understands nothing; and these pieces are likely to be a jumble of impressions without logical or rhetorical organization. (TTCN 506)

Beach interpretiert das Kamera-Auge in Dos Passos als Schrei einer idealistischen erzählten Figur angesichts einer verrückten militaristischen Gesellschaft nach Weltordnung und Frieden.

> At first all seems disorder and confusion of mind. And then one realizes that what we have, actually, is a cry for order in a world of confusion, and that each one of these pictures is cunningly composed, according to the best principles of balance, contrast, and proportion, so as to render in terms of art the disgust and loathing of a sensitive spirit faced with the actuality of a warcrazed world. (TTCN 507)

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Beach

<table>
<tr><th colspan="4">Erzähltexttypen nach J. W. Beach (1932)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th colspan="3">Perspektive</th></tr>
<tr><td rowspan="5">Er</td><td colspan="3">Auktorial (Point of View of the Author)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Figural
(Limited Point of View)</td><td colspan="2">Singulativ (Single Point of View)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Multipel (Alternating Points of View)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Variabel (Successive Points of View)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Neutral (Objective)</td><td colspan="2">Beobachter (Point of View of the Observer)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Kamera-Auge (Camera-Eye)</td></tr>
<tr><td>Ich</td><td colspan="3">Ich-Perspektive</td></tr>
</table>

Hier eine vereinfachte Typologie der Erzähltexttypen in einer weiteren Terminologie nach Beach.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach J. W. Beach (1932)</th></tr>
<tr><th>Erzählsicht</th><th>Perspektive</th><th>Erzählform</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Subjektiv (Subjective)</td><td>Auktorial (Author)</td><td rowspan="2">Er</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Figural (Limited)</td></tr>
<tr><td>Ich</td></tr>
<tr><td>Objektiv (Objective)</td><td>Neutral (Observer, Camera)</td><td>Er</td></tr>
</table>

John T. Frederick (1932)

Frederick veröffentlicht 1932 eine überarbeitete Ausgabe seiner praktischen Anleitung für Anfänger in der künstlerisch motivierten Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *A Handbook of Short Story Writing*. Im 4. Kapitel „Planning the Story“ streift Frederick sehr kurz die Erzählperspektive auf den Seiten 34 bis 35.

Erzählperspektive (Point of View, Angle of Narration)

Frederick verwendet die Kategorie Erzählperspektive (Point of View) und die Kategorie Erzählwinkel (Angle of Narration) synonym.

> Rather early in the work of planning a story of his own a student may become aware of the problem of point of view, or angle of narration. (HSSW 34)

Frederick definiert die Erzählperspektive als Relation des Autors zum Erzähltext.

> Relation to [the sequence of] events [...] assumed by the writer in presenting them to the reader. (HSSW 34)

Frederick unterscheidet 4 hauptsächliche Erzählperspektiven: 1) die zentrale und 2) die periphere Ich-Erzählperspektive, 3) die figurale Erzählperspektive und 4) die allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive. Damit ordnet sich Frederick der Mehrheitsposition der erzählformgebundenen Klassifikation der Erzählperspektiven zu.

Die Ich-Erzählperspektiven (First-Person-Narration)

Frederick unterscheidet bei den Ich-Erzählperspektiven die zentrale und die beobachtend-periphere Ich-Erzählperspektive.

> The events may be narrated in the first person, either by one of the characters of the story or by an observer. (HSSW 34)

Die figurale Erzählperspektive (Third-Person-Method)

Die figurale Erzählperspektive beschränkt sich nach Frederick auf die Perspektive einer einzigen Figur.

> [...] in [the third-person-method] the events are presented through the consciousness of one of the characters of the story and we are told what he experiences, sees and does and feels, not as though he himself were speaking but with the same degree of intimacy and completeness. (HSSW 34)

Die figurale Erzählperspektive bewirkt nach Frederick eine Identifikation des Lesers mit der Figurenperspektive.

> This method may result in very full participation on the reader's part in the experience of the chosen character. (HSSW 34)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Point of View)

Die auktoriale Erzählperspektive umfasst nach Frederick vielfältige modale und strukturelle Techniken: mehrere Protagonisten, lange erzählte Zeit, willkürliche Wechsel in der Innensicht in die Figuren, Parallelhandlungen, Zeitraffungen, Erzählerkommentar, Erklärung der Figurenhandlungen.

> A story which includes several characters of approximately equal importance, or one which covers a long period of time, may call for the *omniscient* point of view, in which the author passes at will form the thoughts of one character to those of another, an narrates events which are occurring in different places at the same time, or compresses many events into brief general statements, or comments on and interprets the actions or attitudes of the character. (HSSW 34/5)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Frederick

Frederick ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker nach Drew (1926), der die objektive bzw. neutrale Erzählperspektive nicht in seine Klassifikation der Erzähltexttypen aufnimmt.

Erzähltexttypen nach Frederick (1932)

Erzählform	Perspektive
Ich	Zentral (Character)
	Beobachter (Observer)
Er	Figural (Third-Person Method)
	Auktorial (Omniscient)

Thomas H. Uzzell und Camelia Waite Uzzell ([1923] rev. 1934)

Thomas H. Uzzell veröffentlicht unter Mitarbeit von Camelia Waite Uzzell im Jahr 1923 und in 3., erweiterter Ausgabe im Jahr 1934 das z. T. analytisch-systematische, z. T. lehrhaft-didaktische Handbuch zum Thema der Kurzgeschichte mit dem Titel *Narrative Technique: A Practical Handbook in Literary Psychology*. Uzzell und Uzzell erörtern die Erzählperspektiven (erst) in der dritten Ausgabe des Jahres 1934 im 10. Kapitel „Point of View in Narration“ auf den Seiten 410 bis 437, wobei ich meine Darstellung des Erzählperspektivenmodells von Uzzell und Uzzell auf die Seiten 410 bis 418 konzentriere.

> The wholly new additions to the text in this edition are [...] a chapter on point of view [...] (NTPHLP Preface to third edition v)

Perspektive (Viewpoint, Angle, Literary Perspective)

Uzzell und Uzzell verwenden für die Bezeichnung Perspektive die Wendungen Point of View, Viewpoint, Angle (of Narration) und Literary Perspective synonym.

> In the terminology used in this chapter [...] angle and viewpoint are one and the same. (NTPHLP 411)

In Analogie zur Perspektive in der Malerei und der Kameraperspektiven im Film definieren Uzzell und Uzzell die Erzählperspektive als Methode zur Darstellung des Erzählinhalts durch die Wahl eines mehr oder weniger breiten „Blickfeldes“

> Point of view [...] concerns the controlling vision a writer has of his material, it expresses the relation of his story to himself, it is, in a word, literary perspective. (NTPHLP 411)

bzw. als Methode zur Emphatisierung eines bestimmten Erzählinhalts.

> Point of view expresses an arrangement of story material to make conspicuous some quality of the latter which the artist desires to emphasize. (NTPHLP 410)

Die vielen möglichen Perspektiven generalisieren Uzzell und Uzzell zu 3 grundlegenden Typen: 1) die auktoriale (Omniscient), 2) die zentral-figurale (Major Character) und 3) die tendenziell neutrale (Minor Character) Perspektive (vgl. NTPHLP 413/4), wobei Uzzell und Uzzell der Meinung sind, dass die Perspektive – vielleicht in Anlehnung an Clark (1922: 95) und Forster (1927: 121) – für den literaturästhetischen Wert eines Erzähltextes nicht von zentraler Bedeutung ist.

> Selecting the right (artistic) point of view for a story or novel is not the most important of literary technical issues – clarity and unity are more important [...] (NTPHLP 410)

Uzzell und Uzzell orientieren sich explizit an der nicht erzählformgebundenen, sondern perspektivengebundenen Minderheitstheorie der Erzählperspektiven von Pitkin (1912:

186/7) und implizit an der Analogie zwischen monofiguraler und Ich-Erzählperspektive von Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88).

> The chief purpose of [the] last section [of this book] is to demonstrate once for all that the basic principles of narrative technique set forth by me eleven years ago in this book, and by Professor Walter B. Pitkin ten years before that, have not been in any sense superseded or invalidated by the modern writer's revolutionary break with the past. (NTPHLP Preface to third edition v)

> [...] there is no significant relation between the perspective of a story and the use of „I" or „he". (NTPHLP 413)

Die auktoriale Erzählperspektive (The Omniscient Viewpoint)

Uzzell und Uzzell bezeichnen die auktoriale Erzählperspektive als Omniscient Viewpoint und als Novelist's Angle. Sie beschreiben die auktoriale Erzählperspektive als allwissende Erzählperspektive mit nicht fokussierter Innensicht und Erzählerkommentar *ad libitum*. Nach Uzzell und Uzzell die auktoriale Erzählperspektive nur in der Er-Erzählform möglich, wobei sich der auktoriale Erzähler in der grammatischen Ich-Form explizieren kann.

> This is the „god-like" angle, the author being outside the story and not committed exclusively to one or more characters. No restrictions are placed upon what he may see, know, feel or comment upon. The third person only is possible with this viewpoint [...] The writer using this angle can enter the minds of his characters and indulge in comment on the action as much as he wishes [...] (NTPHLP 415)

Als Beispiele für die Verwendung der auktorialen Erzählperspektive führen Uzzell und Uzzell die Romane von George Meredith, H. G. Wells, John Galsworthy, D. H. Lawrence, Thomas Mann, Arnold Bennett, Booth Tarkington, Anne Parrish, Sinclair Lewis und Ellen Glasgow und einige Kurzgeschichten an (vgl. NTPHLP 416).

Die zentrale Perspektive (The Major Character Viewpoint)

Uzzell und Uzzell bezeichnen die zentrale Perspektive als Major Character Viewpoint und als Psychological Angle. Sie beschreiben die zentrale Perspektive als die Kongruenz der Autorenperspektive mit der Perspektive des zentralen Ich-Erzählers bzw. der zentralen Handlungsfigur oder Reflektorfigur. Die zentrale Perspektive kann nach Uzzell und Uzzell sowohl in der Ich- als auch in der Er-Erzählform vorkommen.

> The author by the use of this angle is identified with the main character and may use either the first or third person. (NTPHLP 416)

Als Beispiele für die zentrale Perspektive führen Uzzell und Uzzell folgende Romane in der Er-Erzählform: *Der Weg allen Fleisches* (1903) von Samuel Butler, *Dodsworth* (1929) von Sinclair Lewis, und folgende Romane in der Ich-Erzählform an: *In einem anderen Land* (1929) von Ernest Hemingway, *Company K* (1933) von William March und *David Copperfield* (1850) von Charles Dickens, und einige Kurzgeschichten an (vgl. NTPHLP 416/7).

> Three especially interesting examples of psychological analysis using [the major character] viewpoint are [...] "A Little Walk" by Alvah Bessie, "The Departure" by Selma Robinson and "Silent Snow, Secret Snow" by Conrad Aiken, the first of these dealing with a normal, the other two, with morbid characters. (NTPHLP 417)

Die periphere Perspektive (The Minor Character Viewpoint)

Uzzell und Uzzell bezeichnen die periphere Erzählperspektive als Minor Character Viewpoint und als Suspense Angle. Sie beschreiben die periphere Perspektive als die im Wissen relativ stark limitierte Perspektive eines peripheren Ich-Erzählers bzw. einer peripheren Handlungsfigur oder Reflektorfigur. Die periphere Perspektive kann nach Uzzell und Uzzell sowohl in der Ich- als auch in der Er-Erzählform vorkommen.

> By this angle the author tells the story as it is seen by an minor character, it may be used in either the first or third person. (NTPHLP 417)

Als Beispiele für die periphere Perspektive führen Uzzell und Uzzell die Detektiv-Romane von S. S. Van Dine in der Ich-Erzählform, den Ich-Roman *The Door* (1930) von M. R. Rinehart und einige Kurzgeschichten an: z. B. *Der Mann, der König sein wollte* (1888) von R. Kipling und *Spotted Horses (Scheckige Pferde)* (1931) von W. Faulkner (vgl. NTPHLP 418).

Der Bewusstseinsstrom

In der dritten Ausgabe (1934) des Buches von Uzzell und Uzzell findet sich im Anhang das Kapitel D über den Bewusstseinsstrom (NTPHLP 459-470), vgl. dazu die Analysen des Bewusstseinsstroms bei Drew (1926: 262), Mirrielees (1929: 90-99), Beach (1932: 517-529). Wir können den Bewusstseinsstrom als besondere Erzähltechnik der zentralen Perspektive betrachten, wobei man darüber diskutieren kann, ob der Bewusstseinsstrom zur Ich-Erzählform oder zur Er-Erzählform gerechnet werden soll.

Uzzell und Uzzell sehen den Ursprung des Bewusstseinsstroms in der psychoanalytischen Theorie und Praxis von Charcot, Freud, Breuer, Binet, Janet, Jung u. a. (vgl. NTPHLP 461), wobei sie 3 modale Grade in der Anwendung des Bewusstseinsstroms im modernistischen Roman unterscheiden: 1) der psychologische Roman, 2) der psychoanalytische Roman und 3) der surrealistisch-experimentelle Roman (vgl. NTPHLP 463).

Der psychologische Roman zeichnet sich nach Uzzell und Uzzell durch das Vorhandensein einer traditionellen Erzählhandlung aus, wobei das unbewusste Innenleben der Figuren bildhaft beschrieben oder in ausgesuchten Passagen in der Form des im Auktorialstil verfassten Bewusstseinsstroms dargestellt wird.

> The main drama is developed in the external action. The subconscious aspects of the character are suggested in figurative summary (Huxley, Anne Parrish, Virginia Woolf, Scott Fitzgerald) or in modified, highly selective stream-of-consciousness passages (Faulkner and Nancy Hale). (NTPHLP 464)

Der psychoanalytische Roman zeichnet sich nach Uzzell und Uzzell durch die strukturelle Dominanz des Bewusstseinsstroms, durch die Darstellung einer „Neurose“ und durch die Absenz eines Handlungs- und eines Spannungsbogens aus. Als Beispiele führen Uzzell und Uzzell die Romane *Blue Voyage* (1927) und *Great Circle* (1933) von Conrad Aiken und den Großteil von *Ulysses* (1922) von J. Joyce an (vgl. NTPHLP 466).

> [...] the inner revelations definitely transcend overt action in importance [...] Often such books are organized on the plan of a case history [...] The author [...] arranges the narrative not in a progression of incidents toward a climax, but according to any plan that will put into revealing juxtaposition the conscious behavior and the subconscious life that parallels it and motivates much of it. (NTPHLP 466)

Der surrealistisch-experimentelle Roman zeichnet sich nach Uzzell und Uzzell durch die Verwendung loser Sinneseindrücke, unkontrollierter Stimmungen und onirischer Remineszenzen in freier Assoziation im gesamten Produktionsprozess des (Erzähl-)Textes

aus. Der surrealistisch-experimentelle Roman ist nach Uzzell und Uzzell tendenziell hermetisch. Als Beispiel führen Uzzell und Uzzell die dunklen Abschnitte in *Ulysses* (1922) von J. Joyce und die von Eugene Jolas herausgegebene Anthologie von expressionistischen, dadaistischen und surrealistischen Texten mit dem Titel *Transition: An International Workshop of Orphic Creation* (1932) an.

> [...] [the author] abandons all portrayal of character, and tries to summon the scenes, the literary allusions, the words, the sense experiences of sound and color, and so on, which will be most likely to agitate the subconscious of his reader. (NTPHLP 470)

Wissenslimitierung

Uzzells/Uzzells Modell und Klassifikation der (Erzähl)perspektiven kann als eine Reduzierung der bisherigen Klassifikationen der Erzählperspektiven seit Whitcomb (1905) anhand des Konzepts der Wissenslimitierung in der Klasse der Er-Erzählperspektiven bei Hamilton (1908: 125-129) interpretiert werden.

> The perspective furnished the writer by [minor character's angle] is neither that of the god who knows everything [omniscient angle] nor of the person who experiences everything in the story [major character's angle] but rather of the person in the story whose knowledge is limited and who experiences only a part of the story. (NTPHLP 417)

Dementsprechend bewerten Uzzell und Uzzell absichtliche Vorenthaltungen von Erzähler- bzw. Figurenwissen, das den jeweiligen 3 (Erzähl)perspektiven entspricht, um Spannung bis zur finalen Auflösung zu erzeugen oder um den Erzähldiskurs zu mystifizieren, als „falsche Spannung" (vgl. NTPHLP 424-428)

> Knowledge possessed by the investigator must not be withheld [...] and unexplained episodes which are not involved in the final solution must not be included. (NTPHLP 427)

Erzählhaltung

Die Parameter objektiv (unpersönlich) und subjektiv (persönlich) beziehen Uzzell und Uzzell nicht auf die Außen- bzw. Innensicht des Autors bzw. Erzählers, sondern auf die neutrale bzw. nicht neutrale Erzählhaltung des Autors bzw. Erzählers. Die objektiv-unpersönliche bzw. neutrale Erzählhaltung zeichnet sich durch die Absenz des Autor-/Erzählerkommentars bzw. der (explizit-direkten) ideologischen Ebene des Autors/Erzählers in der Erzählperspektive aus. Die subjektiv-persönliche bzw. nicht neutrale Erzählhaltung zeichnet sich durch die Präsenz des Autor-/Erzählerkommentars bzw. der (explizit-direkten) ideologischen Ebene des Autors/Erzählers in der Erzählperspektive aus.

> [...] the words objective and subjective [refer] in the technical dialect [...] only to the writer. [NTPHLP 412)

Als Beispiele für gelungene objektive Erzählhaltungen führen Uzzell und Uzzell die Kurzgeschichten *Der Schmuck* von Guy Maupassant, *Ohne kirchlichen Segen* von Rudyard Kipling, die Kurzgeschichten von Katherine Mansfield und von Stella Benson, die Romane von Theodor Dreiser, Sinclair Lewis, Arnold Bennett, Erskine Caldwell und die Romane *In einem anderen Land* von Ernest Hemingway und *Madame Bovary* von Flaubert an.

Als Beispiele für nicht gelungene objektive Erzählhaltungen führen Uzzell und Uzzell die Kurzgeschichte *Die Killer* von Ernest Hemingway, die Romane *Der Postbote klingelt immer zweimal* von James M. Cain und *Company K* von William March an.

Als ein Beispiel für eine nicht gelungene subjektive Erzählhaltung führen Uzzell und Uzzell den Roman *Kontrapunkt des Lebens* von Aldous Huxley an. (vgl. alle drei Absätze NTPHLP 423-437).

Erzählsicht

Als Parameter für die physische, außensichtige und die psychologische, innensichtige Figurendarstellung verwenden Uzzell und Uzzell die Bezeichnungen extern und intern.

> „Physical realism" accurately describes the external picture of character, and „psychological realism," the internal, or, more briefly, we may refer to the two treatments of character as external or internal. (NTPHLP 412)

Überblick über die Erzähltexttypen nach Uzzell und Uzzell

Werden die 3 Parameter der (Erzähl)perspektive (auktorial, zentral, peripher), die 2 Parameter der Erzählform (Ich, Er), die 2 Parameter der Erzählhaltung (objektiv, subjektiv) und die 2 Parameter der Erzählsicht (Außensicht, Innensicht) kombiniert, ergeben sich nach Uzzell und Uzzell die Erzähltexttypen (vgl. NTPHLP 428-437).

Erzähltexttypen nach Uzzell und Uzzell (1934)			
Perspektive	Erzählform	Erzählhaltung	Erzählsicht
Auktorial	Er	Objektiv	Extern
			Intern
		Subjektiv	Extern
			Intern
Zentral	Ich oder Er	Objektiv	Extern
			Intern
		Subjektiv	Extern
			Intern
Peripher	Ich oder Er	Objektiv	Extern
			Intern
		Subjektiv	Extern
			Intern

James Weber Linn und Houghton Wells Taylor (1935)

Linn und Taylor veröffentlichen 1935 eine wirkungsästhetische Analyse der Literatur mit dem Titel *A Foreword to Fiction*. Das Ziel des Buches ist, die erzähltechnischen Wirkungsmechanismen der literarischen Illusionsbildung zu untersuchen. Im 2. Kapitel „Point of View" beleuchten Linn/Tyler die wirkungsästhetische Funktion der Erzählperspektive auf den Seiten 27 bis 45. (Und im 2. Teil des Buches – 8. bis 12. Kapitel – illustrieren Linn und Taylor ihre Theorie der literarischen Illusionsbildung anhand einiger Romane und einer Kurzgeschichte.)

Erzählperspektive (Point of View)

Für Point of View verwenden Linn und Taylor auch die Kategorien Blickwinkel, Perspektive und (selten) Standpunkt. Linn und Taylor definieren die Erzählperspektive in Analogie mit der Perspektive in der Malerei und als Blickwinkel des Lesers auf die Erzählhandlung.

> In fact, a part of the particular quality of the illusion of any novel depends precisely upon the angle from which the reader is permitted to imagine that he sees the action. (FF 27)

Linn und Taylor verstehen die verschiedenen narrativen Blickwinkel als Wissenslimitierung.

> Similarly, in fiction, we find that the writer, following his inclination and mindful of the limits of his knowledge, lets us see his story in certain ways rather than in others. (FF 27)

Damit führen sie z. B. das Konzept der Wissenslimitierung von Clayton Hamilton (1908: 125-129) fort und weisen auf die Theorie der Wissenslimitierung von Tzvetan Todorov ([1966] 1978) und Gerard Genette (1972) voraus.

> Was wir fürs Erste mit einer Metapher die narrative Perspektive nennen – d. h. jener zweite Modus der Informationsregulierung, der auf der Wahl (oder nicht-Wahl) eines einschränkenden „Blickwinkels" beruht -, stellt unter allen Problemen, die die narrative Technik betreffen, dasjenige dar, das seit dem Ende des 19. Jahrhunderts am häufigsten untersucht worden ist [...] (E 118/9)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscience)

Die allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive ermöglicht nach Linn und Taylor die panoramische Darstellung, die mehrsträngige Erzählhandlung, den zeitraffenden Erzählbericht und die Subjektivierung des Autors durch die metanarrativen Erzählerfunktionen (Ideologie, Regie, Kommunikation).

> The omniscient point of view can give, as no other, the effect of a panorama. The reader is at such a remove from the action that he is able to take in the author's presentation with a sweeping glance. The very intervention of the author between reader and scene gives just this remoteness; and the author's comments and summaries give the reader a sense of seeing the action in a larger perspective instead of close up. There is also the direct contact with the author's mind and personality; and when that mind and personality have enough vigor and interest, they have for the reader a value on their own account. (FF 28)

Die vollständige auktoriale Erzählperspektive ist nach Linn und Taylor die am schwächsten illusionsbildende Erzählperspektive. Erzähltechnische Methoden zur Abschwächung der auktorialen Erzählperspektive und zur entsprechenden Stärkung der illusionsbildenden Wirkung der auktorialen Erzählperspektive sind nach Linn und Taylor einerseits die explizite und implizite Beglaubigungsfunktion des Erzählers;

> Sometimes the reader (who is either fooled or accepts the device as an imaginative game) is assured of the authenticity of the facts related. Traditions, real or fictitious "authorities," bogus manuscripts, and the like, are invoked by the author as a prelude or conclusion to whatever yarn he chooses to relate. (FF 29)

andererseits die Reduzierung der Innensicht des Erzählers auf eine einzige Handlungsfigur (figurale Erzählperspektive).

> Another common trick is to assume omniscience toward the action in general but not actually to make use of it very much. Jane Austen, for example, in *Pride and Prejudice*, employs summary and comment where the action as a whole is concerned; but in presenting the characters, she assumes no knowledge of what they are thinking except in the case of her heroine, Elizabeth. Elizabeth's mind the reader is constantly aware of; the other persons of die story

> are almost entirely objective in presentation, appearing only as would actors on the stage. (FF 29)

Die Ich-Erzählperspektiven (Personal Narrative)

Die Ich-Erzählperspektive wird nach Linn und Taylor definiert durch den Verzicht des Autors auf die Allwissenheit des Erzählers und die Reduzierung des Autorwissens auf den Wissenshorizont des Ich-Erzählers.

> But suppose the author shifts to the first person and gets into character? Suppose, [...] [the author] presents himself as witness to the action, discarding omniscience, and offering us only what a person playing his stated part in the action would probably know? Here would be a new twist in the game. (FF 29)

Linn und Taylor unterscheiden bei der Ich-Erzählperspektive (vielleicht) in Anlehnung an das Multiplizitätskonzept der Ich-Erzählperspektive bei Esenwein ([1909] 1918: 115-121) und Orvis (1928: 114-120) eine zentrale und eine periphere Ich-Erzählperspektive mit je mehreren Untertypen.

> The narrator may be either a minor or a major character. (FF 30)

Die periphere Ich-Erzählperspektive

Linn und Taylor unterscheiden 3 Arten der peripheren Ich-Erzählperspektive: 1) die bezeugend-periphere Ich-Erzählperspektive, 2) die kommentierend-periphere Ich-Erzählperspektive und 3) die pseudo-zentrale Ich-Erzählperspektive.

Die bezeugend-periphere Ich-Erzählperspektive

In der bezeugend-peripheren Ich-Erzählperspektive wird nach Linn und Taylor tendenziell der enge Blickwinkel des Ich-Erzählers zum breiten Blickpunkt des auktorialen Erzählers erweitert. Linn und Taylor sind (vielleicht) die ersten Erzähltheoretiker, die über eine auktoriale Ich-Erzählperspektive spekulieren und damit auf die Berücksichtigung einer möglichen auktorialen Ich-Erzählperspektive bei Scholes und Kellogg (1966: 265), Todorov ([1966, vgl. die qualitative stereoskopische Perspektive des zuverlässigen Ich-Erzählers mit Auflösung des Scheins durch das Sein), Genette ([1983] 2010: 248), Taylor (1981: 78), Cohen (1995: 96/7) vorausweisen.

> When [the first-person narrator] is a minor character, the reader's view of the scene tends to be almost as direct as in omniscient narrative. The narrator cannot of course tell as much as the omniscient author. [...] The value of the first-person narrative under these circumstances is the stimulus to the imagination given by the idea of the eye-witness. (FF 30)

Als Beispiel der bezeugend-peripheren Ich-Erzählperspektive führen Linn und Taylor den Roman *Der Weg allen Fleisches* (1903) von Samuel Butler an.

> (Note in this connection how, in Samuel Butler's *The Way of All Flesh*, the first-person technique breaks down completely because the narrator assumes an all-knowing attitude and a panoramic vision and the story becomes virtually that of the author as omniscient interpreter. (FF 30)

Die kommentierend-periphere Ich-Erzählperspektive

Die kommentierend-periphere Ich-Erzählperspektive verbindet nach Linn und Taylor den Erzählerkommentar des auktorialen Erzählers mit dem begrenzten Blickwinkel des Ich-Erzählers.

> A [more or less oblique minor] first-person narrative [...] shows a scene refracted by a personality. Carried to its logical conclusion, this obliqueness may be worked out as narrative and comment given by the philosophical narrator. (FF 30)

Als Beispiele der kommentierend-peripheren Ich-Erzählperspektive führen Linn und Taylor die Erzählperspektive von Marlow in einigen Romanen von Joseph Conrad an: *Lord Jim, Jugend, Herz der Finsternis, Spiel des Zufalls* (vgl. FF 30).

Die pseudo-zentrale Ich-Erzählperspektive

Die pseudo-zentrale Ich-Erzählperspektive erscheint nach Linn/Tayler zuerst als zentrale Ich-Erzählperspektive, aber im Laufe der Erzählhandlung legt der scheinbar zentrale Ich-Erzähler den Fokus seiner Erzählung auf eine andere zentrale Handlungsfigur. Als Beispiel führen Linn und Taylor den Roman *Green Mansions* (1904) von William Henry Hudson an.

> A convenient borderline case between the subordinate character's and the principal character's narrative is Hudson's *Green Mansions*. The narrator is, in conventional terms, the hero. Yet his personality is not the focus of the character-interest. He becomes, in spite of his important position in the plot, essentially the means by which the romantically mysterious heroine is brought to the reader. It is around her that the reader's interest moves; consequently it is advantageous to have her as an objective reality, something which we can see in perspective as we cannot see the narrator. In this story, then, the really central character is not the narrator, and the technical problem for the novelist is akin to that in which a minor personality does the narrating. (FF 31)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive

Linn und Taylor unterscheiden 3 Arten der zentralen Ich-Erzählperspektive: 1) die simultan-zentrale Ich-Erzählperspektive, 2) die retroskektiv-zentrale Ich-Erzählperspektive und 3) die ironisch-zentrale Ich-Erzählperspektive.

> The writer may choose to let the story be told in the first person by the character in question, in which case the character can tell the reader about himself directly – about his actions, his thoughts, and his own estimates of himself. In conscious self-revelation (especially by the hero or heroine), the main object of the author is so to present a character that one feels confidence in some aspects of the character's self-knowledge [...] (FF 58)

Die simultan-zentrale Ich-Erzählperspektive

Die eingeschoben- und simultan-zentrale Ich-Erzählperspektive zeichnet sich nach Linn und Taylor durch die Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers aus, die durch die Nähe der Zeit des Erzählers zur Zeit der Erzählung entsteht.

> Immediacy may be obtained [...] by telling a first-person narrative in the present tense. (FF 32)

In den Kurzgeschichten von E. A. Poe entsteht die Zuverlässigkeit des simultan-zentralen Ich-Erzählers nach Linn und Taylor durch die selbstanalytische und selbstinterpretatorische Kompetenz des erlebenden Ich. Interessanterweise werden dagegen die zentralen Ich-Erzähler bei Poe seit Wayne C. Booth ([1961] 1967) von vielen Literaturinterpreten als unzuverlässig eingestuft.

> The various gloomy heroes of Poe who tell their own tales inspire this sort of confidence; they appear at once to be just the sensitive, introspective, self-analytical, self-contained personalities that could be expected to observe clearly and judge accurately. (FF 58)

In den Briefromanen von Samuel Richardson entsteht die Zuverlässigkeit des simultan-zentralen Ich-Erzählers nach Linn und Taylor einerseits durch die Nähe der Zeit des Erzählers zur Zeit der Erzählung;

> Immediacy may also be got by the casting of the whole story into letters or a diary. Here the narrator is in the stream of events, and the reader, following him, is close to the action. (FF 32)

andererseits durch den Detailreichtum in der Darstellung der inhaltlichen Bestandteile des Erzähltextes.

> Richardson, also, in *Pamela* and *Clarissa*, produced characters whose accounts of their own feelings and whose judgments of what goes on about them have a positiveness and a disarming plausibility of detail that creates confidence in their reliability as story-tellers even if we do not follow their judgments as to the moral significance of particular events. (FF 58)

Die retrospektiv-zentrale Ich-Erzählperspektive

Nach Linn und Taylor entsteht die Zuverlässigkeit des retrospektiv-zentralen Ich-Erzählers im Roman *Die Schatzinsel* (1883) von R. L. Stevenson durch die Beobachtungsgabe des Protagonisten und in den Romanen *Der Goldene Esel* (zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.) von Apuleius und *Geschichte des Gil Blas von Santillana* (1715) von Alain-René Lesage durch die Reife und Weisheit, die die erzählenden Ich erreicht haben.

> Jim Hawkins, in *Treasure Island*, is a reliable narrator, because, as is said of him, he is a "noticing lad." And in such celebrated yarns of adventure as Apuleius's *The Golden Ass* and Le Sage's *Gil Blas*, the heroes, surveying their earlier careers from the standpoint of mature and tolerant wisdom, inspire the reader with the confidence that they will be discerning and honest in telling about themselves. (FF 59)

Die ironisch-zentrale Ich-Erzählperspektive

In der ironisch-zentralen Ich-Erzählperspektive ist der Ich-Erzähler nach Linn und Taylor zwar unzuverlässig, weil er unbedarft ist, aber eine für den Leser interessante bis beachtenswerte Figur.

> But the narrator-hero may be interesting even when he obviously does not understand himself if the author makes him tell his story so that the true significance of things is ironically revealed in the narrator's misinterpretation. (FF 59)

Als Beispiele für die ironisch-zentrale Ich-Erzählperspektive führen Linn und Taylor zwei Kurzgeschichten und einen Roman von Ring Lardner an: *Some Like Them Cold*, *The Golden Honeymoon*, *You Know Me Al* (vgl. FF 59).

Sowohl die periphere als auch die zentrale Ich-Erzählperspektive sind nach Linn und Taylor stärker illusionsbildend als die auktoriale Erzählperspektive, aber schwächer illusionsbildend als die neutrale Erzählperspektive.

> The presence of the author changes to the presence of the spectator of or participant in the action and is now not a hindrance but a help to illusion. The imaginative probability of the story is increased; the reader's capacity to visualize events is assisted by the thought of this actual human link between him and the action. Hence derives a certain natural effectiveness in telling a story in the first person. The illusion of reality is now not so precarious, even when the narrator becomes a little dull or a trifle discursive. (FF 29/0)

Die neutrale Erzählperspektive (Dramatic Method)

Die dramatische bzw. neutrale Erzählperspektive zeichnet sich nach Linn und Taylor in expliziter Anlehnung an Beach (1932: z. B. 14-16) und Lubbock (1921: z. B. 253/4 und 261) durch das Verschwinden des Autors bzw. des Erzählers im Erzählldiskurs, durch die Unmittelbarkeit der Darstellung im reinen szenisch-dramatischen Modus und durch die modale Übereinstimmung des Erzähltextes mit einem Theatertext aus.

> Suppose, then, that the author were never to appear at all but were to present his whole story in. the form of scenes as if he were a playwright. The piece of fiction would then be to all intents and purposes a drama, and the point of view could be called dramatic. The reader would then be given the sense of immediacy intensely and continuously. (FF 33)

Für Linn und Taylor ist die vollständig neutrale Erzählperspektive die am stärksten illusionsbildende Erzählperspektive.

> [...] it can hardly be denied that in so far as fiction is concerned with the illusion of physical presence [...] it can hardly attain that illusion more effectively and solidly than by approaching the methods of drama. (FF 34)

Die vollständig neutrale Erzählperspektive in einem Erzähltext ist nach Linn und Taylor selten. Während Uzzell und Uzzell (1934: 429/0)die Kurzgeschichte *Die Killer* (1927) von Ernest Hemingway als Beispiel für eine nicht gelungene objektive Erzählhaltung anführen, sind Linn und Taylor (vielleicht) die ersten Erzähltheoretiker, die die nach ihnen vielbemühte Kurzgeschichte *Die Killer* von Hemingway – neben der Kurzgeschichte *Zone of Quiet* von Ring Lardner – als in wirkungsästhetischer Hinsicht positive Beispiele für eine vollständig neutrale Erzählperspektive anführen. Textabschnitte in einer wirksamen neutralen Erzählperspektive finden sich nach Linn und Taylor auch im auktorialen Roman *Jahrmarkt der Eitelkeiten* (1848) von W. M. Thackeray und im Ich-Roman *Fiesta* (1926) von Ernest Hemingway (vgl. FF 36/7).

> Such little scenes, when we are alive to their dramatic implications, remind us that the objective aspect of reality – the sense of the physical existence of the characters – is produced with surer effect by facing the reader directly with action than by the keenest sort of analysis and interpretation delivered omnisciently or by the best given of personal commentaries. For, in respect to objective reality, omniscience gives the feeling of knowledge and intellectual grasp rather than the sharp sense of the physically real. The personal commentary interposes a refracting substance between the reader and the scene, producing [...] through that very personality, a certain distortion and remoteness. (FF 35/6)

Linn und Taylor streifen bei der Beschreibung der Erzählperspektiven auch kurz die strukturelle Multiperspektivität (vgl. Nünning & Nünning 2000).

> [...] the presentation of contrasting philosophies in character is a fictional device which happily combines discursion and the illusion of drama. (FF 45)

Der Bewusstseinsstrom (Stream-of-Consciousness Method)

Linn und Taylor bewerten den Bewusstseinsstrom – (vielleicht) in Anlehnung an Overton (1928: 132) – als introspektive Variante der neutralen Erzählperspektive.

> Drama, however, is not confined to physical action or to talk. There is also a drama of the mind; [...], the novel is precisely suited to [this variety of drama]. The innermost thoughts of a fictional character can be as well described in words as can his actions. (FF 37)

Linn und Taylor definieren den Bewusstseinsstrom einerseits durch die modalen Merkmale der Absenz des Erzählers und der Länge der zitierten inneren Figurenrede;

> Two things are necessary to this psycho-dramatic or stream-of-consciousness method: (1) the author must not offer direct commentary, must not rearrange, analyze, criticize his character's thoughts, or do anything more than simply present them in a time sequence; (2) he must necessarily concentrate on one character for a considerable stretch of time. (FF 37)

andererseits durch das stilistische Merkmal des informellen, agrammatischen Stils.

> [...] formal prose is not what the stream-of-consciousness novelist most needs. For mental processes, after all, are not formal; they are not conventional. When seen as they actually rise

> in the consciousness, they take all sorts of odd shapes and move in all sorts of odd rhythms which ordinary prose can imitate only clumsily. (FF 40)

Für Linn und Taylor ist der Bewusstseinsstrom eine gleich stark illusionsbildende Erzählperspektive wie die vollständig neutrale Erzählperspektive.

> The effect of immediacy is equally obtained, and the illusion of physical presence is often scarcely less intense. (FF 37)

Linn/Talyor unterscheiden (vielleicht) in Anlehnung an die 3 Kompositionsstrukturen des Bewusstseinsstrom nach Beach (1932) den fest-geblockten Bewusstseinsstrom (z. B. im Roman *Java Head* von Hergesheimer) und den variablen Bewusstseinsstrom (z. B. im Roman *Mrs. Dalloway* von Virginia Woolf) (vgl. FF 37).

(Vielleicht) durch die Anregung der Analyse der 4 literaturhistorischen Wurzeln des dramatischen Ideals in der figuralen Erzählperspektive bei Beach (1932) erforschen Linn und Taylor die Wurzeln des Bewusstseinsstrom im empfindsamen Roman des 18. Jahrhunderts: Richardsons *Pamela oder die belohnte Tugend* (1740) und *Harlowe Clarissa Harlowe. Die Geschichte eines vornehmen Frauenzimmers* (1747-48), Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774), Rousseaus *Emile oder über die Erziehung* (1762) und Sternes *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67) und *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien* (1768) (vgl. FF 38). Die späten figuralen Romane von Henry James führen nach Linn und Taylor zu den ersten englischsprachigen Romanen von Dorothy Richardson mit Bewusstseinsstrom und den späteren Romanen von Virginia Woolf mit Bewusstseinsstrom. Für Linn und Taylor bildet der Roman *Ulysses* von James Joyce den Höhepunkt der Technik des Bewusstseinsstroms (Beach rechnet neben Joyce auch Richardson zum Höhepunkt des Bewusstseinsstroms, vgl. 1932: 516).

> Henry James has done more than Samuel Richardson, Dorothy Richardson more than Henry James, and James Joyce, in the famous, or notorious, *Ulysses* (1922), more than either his predecessors or anyone who has succeeded him. [...] *Ulysses* remains the most advanced stream-of-consciousness novel in existence – more advanced, indeed, than any of its "successors." [...] *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *The Waves* (1931). These books, all of which show an intelligence and an imagination of high order, could constitute a sort of primer to *Ulysses*. (FF 43)

Überblick über die 4 bzw. 8 Erzähltexttypen nach Linn und Taylor

Werden nur die Haupttypen der Erzähltexte nach Linn und Taylor klassifiziert, ergeben sich 4 Erzähltexttypen (auktorial, peripheres Ich, zentrales Ich, neutral); werden auch die Subtypen der peripheren und zentralen Ich-Erzählperspektive klassifiziert, ergeben sich 8 Erzähltexttypen. Die Anordnung der Erzähltexttypen von auktorial über Ich zu neutral spiegeln das Dramatisierungskonzept (bzw. ästhetische Dramatisierungsideal der Erzählliteratur) z. B. nach Henry James (1909), Lubbock (1921) und Beach (1932), um nur einige wenige Schriftsteller und Erzähltheoretiker zu nennen, wider.

Die Erzähltexttypen nach Linn und Taylor (1935)		
Erzählform	Haupttypen	Subtypen
Er	Auktorial (Omniscience)	
Ich	Peripher (Minor Character)	Bezeugend
		Kommentierend

		Pseudo-zentral
	Zentral (Major Character)	Simultan und eingeschoben
		Retrospektiv
		Ironisch
Er	Neutral (Dramatic Method)	

Edith Ronald Mirrielees ([1939] rev. 1947)

1937 veröffentlicht Mirrielees nach ihrem Ratgeber zur Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *Writing the Short Story* aus dem Jahr 1928 einen weiteren Ratgeber zur Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *Story Writer*. 1947 erscheint die zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage dieses Ratgebers von 1937 unter dem Titel *Story Writing*. Im 5. Kapitel „Points of Observation" erörtert Mirrielees die Erzählperspektiven auf den Seiten 91 bis 120. Obwohl ich keinen Zugang zum Buch *Story Writer* von 1939 hatte, ordne ich Mirrielees chronologisch an dieser Stelle ein, da sich die Klassifikation der Erzählerperspektiven von 1947 wenig von der aus dem Jahr 1929 unterscheidet, was darauf schließen lässt, dass auch die Klassifikation von 1939 kaum von der aus dem Jahr 1947 abweicht, mit der Ausnahme, dass die Beschreibung der Erzählperspektiven im Buch von [1939] 1947 stärker wirkungsorientiert ist („chances" und „backdraws" der Erzählperspektiven) als im Buch von 1928.

Erzählperspektive (Point of Observation)

In ihrem Buch *Story Writing* ([1939] 1947) bezeichnet Mirrielees die Erzählperspektiven nicht mehr als Angles of Narration wie im Buch von 1928: sondern als Points of Observation (und einzelne Male als „Standpoints", SW 93 und 117). Mirrielees unterscheidet 10 Erzählperspektiven, und zwar 4 verschiedene Ich-Erzählperspektiven (zentral, peripher, simultan, retrospektiv) und 6 verschiedene Er-Erzählperspektiven (monofigural, plurifigural, auktorial, pseudo-auktorial, Bewusstseinsstrom, neutral), womit sie die erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) fortführt.

> In the first person, with one [main] figure[…] serving as „I".
> In the first person, with „I" a neighbor, a relative, an old friend [of the main figure(s)].
> In the first person, with „I" in any of the roles named thus far, but distant in time from the events he is relating and so telling them reminiscently to illustrate some general principle.
> In the third person, with access, on the writer's part, to one or two or […] three of the minds concerned.
> In the third person, with the writer arrogating to himself omniscience […]
> In the third person, again, a neighbor, relative, old friend in the teller's role.
> In the third person, with the events of the story refracted through the stream of consciousness of one of the characters.
> In the third person, by means of external evidence only – such evidence as an invisible watcher, looking and listening, might collect. (SW 95/6)

Die Ich-Erzählperspektiven

Mirrielees unterscheidet – wie bereits aus dem obigen Zitat ersichtlich – 3 Ich-Erzählperspektiven: 1) die simultan-zentrale, 2) die simultan-periphere und 3) die retrospektive Ich-

Erzählperspektive, wobei Mirrielees 2 Untertypen der retrospektiven Ich-Erzählperspektive unterscheidet, und zwar die retrospektiv-zentrale und retrospektiv-periphere Ich-Erzählperspektive. Simultan bedeutet nach Mirrielees nicht im engen Sinn gleichzeitig, sondern zeitnah und umfasst auch die eingeschobene Erzählung.

> The reminiscient story told in the first person may, of course, be told by either major or minor character. (SW 98)

Die simultan-zentrale Ich-Erzählperspektive

Unter der simultan-zentralen Ich-Erzählperspektive scheint Mirrielees die Perspektive des zentralen erzählten Ich und nicht des erzählenden Ich zu verstehen, auch wenn das terminologisch nicht klar zum Ausdruck kommt. Jedenfalls zeichnet sich nach Mirrielees die simultan-zentrale Ich-Erzählperspektive durch die Dominanz einer einzigen Ich-Perspektive aus, und zwar derjenigen des zentralen erzählten Ich.

> There is no question of whether or not to shift the point of observation; once taken, it is taken for the length of that particular narrative. There is thus an enforced elimination of the material which lies outside the range of the teller's [zentrales erzähltes Ich] attention. There is a marked reduction of time difficulties, since the story must follow the movements of one person. (SW 97)

Für die Interpretation der zentralen Ich-Erzählperspektive als Perspektive des zentralen erzählten Ich spricht auch die inhaltlich-thematische Orientierung der zentralen Ich-Erzählperspektive an der inneren Handlung des erzählten Ich (z. B. die Kurzgeschichten *I'm a Fool* von Sherwood Anderson und *Sentimental Rubbish* von Roland Pertwee, vgl. ST 98).

> Disorders of mind, flaws of temper, absurdities, delusions – for these [the first-person narrator with one main figure serving as „I"] can be the chronicler and often is the only one who can. […] Where […] pity or horror, irritation or amusement, is the emotion to be excited, first-person telling is often the most effective. (SW 97/8)

Die retrospektiv-zentrale Ich-Erzählperspektive

Die retrospektiv-zentrale Ich-Erzählung muss nach Mirrielees eine ideologische Dissonanz (vgl. die dissonante Ich-Erzählung bei Dorrit Cohn 1978) zwischen dem erzählten zentralen Ich und dem verwandelten erzählenden Ich aufweisen, damit die Retrospektion zweckmäßig ist. Im Gegensatz zur simultan-zentralen Ich-Erzählperspektive zeichnet sich die retrospektiv-zentrale Ich-Erzählperspektive also durch die Spannung zwischen 2 Ich-Perspektiven aus, derjenigen des zentralen erzählten Ich und derjenigen des erzählenden Ich.

> Told by a major one, the teller is, ordinarily, a character metamorphosed by time, one looking to a point so far behind him that the „I" who speaks, speaks of a being no longer himself, never to be so again […] Looking back across life, it is essential for the teller to have learned something from life's passage. He must possess philosophy as well recollection, and this philosophy must animate his narrative. Without it, there is no reason for his taking charge of the story. (SW 98/9)

Auf den Seiten 99 bis 103 analysiert Mirrielees die Funktionen der Rahmenerzählung in Relation zur sekundären retrospektiven (zentralen oder peripheren) Ich-Erzählung.

Die (simultane und retrospektive) periphere Ich-Erzählperspektive

In Bezug auf die (simultane und retrospektive) periphere Ich-Erzählperspektive führt Mirrielees einige Funktionen dieser Perspektive an: die Bezeugungs- oder Beglaubigungsfunktion der Erzählhandlung durch den peripheren Ich-Erzähler; die Beförderungs- und Vermittlungsfunktion von Erzählinformationen, die von der zentralen erzählten Figur

stammen, durch den peripheren Ich-Erzähler; die emotionale Kommentarfunktion des peripheren Ich-Erzählers zu den Bestandteilen des Inhalts; die ideologische Funktion zur Beurteilung der Geschichte, besonders wenn der periphere Ich-Erzähler die Stellvertreterfunktion für eine Gemeinschaft einnimmt (z. B. in der Kurzgeschichte *By the Rod of His Wrath* von William Allen White, vgl. SW 105) oder wenn der periphere Ich-Erzähler der Interpret der Geschichte eines anderen ist (z. B. in der Kurzgeschichte *The Man Who Kept His Form* von John Galsworthy, vgl. SW 105).

> […] whenever [the use of a minor figure telling a story] is other than mere recording or the drawing out of information, his attitude towards events, his personality, his way of telling, color the narrative. If they do not, he is no more than waste lumber in the story. (SW 105/6)

Die Er-Erzählperspektiven

Mirrielees unterscheidet – wie bereits oben angeführt – 5 Er-Erzählperspektiven, wobei ihre Klassifikation der Er-Erzählperspektiven weder der mehrheitstraditionellen Limitierungslinie nach Hamilton (1908) von auktorial über figural zu neutral noch der minderheitstraditionellen Dramatisierungslinie nach Lubbock (1921) von auktorial über Ich und figural zu neutral folgt, sondern einer Distanzierungslinie von der reinen Außensicht zur extremen Innensicht: 1) die neutrale Erzählperspektive, 2) der Bewusstseinsstrom, 3) die figurale Erzählperspektive und 4) die auktoriale Erzählperspektive.

> There are stories told objectively; stories where events are submerged beneath the stream of consciousness; stories where the writer sees through the eyes, or goes in and out of the conscious mind, of one or more of his characters; stories […] of omniscience. (SW 108)

Die neutrale Erzählperspektive

Die neutrale Erzählperspektive betrachtet Mirrielees als sensorische Außensicht zur Darstellung der phänomenologischen Symptome des psychischen Zusammenbruchs der Figur(en), z. B. in den Kurzgeschichten *Markheim* von R. L. Stevenson, *Miss Hinch* von Henry Sydnor Harrison, *Die Killer* von Hemingway und *At the End of the Passage* von Rudyard Kipling (vgl. SW 109/0).

Der Bewusstseinsstrom

Den Bewusstseinsstrom betrachtet Mirrielees als den Gegenpol zur neutrale Erzählperspektive in der Klassifikation der Er-Erzählperspektiven. Den Bewusstseinsstrom bewertet Mirrielees in Anlehnung an ihre eigene Beurteilung (1929: 99) als Innenperspektive zur Darstellung der Alltagsneurosen antiheldischer Figur(en).

> […] the stream-of-consciousness story has been most frequently used for the presentation of trivial or selfish beings or for recording the reactions of neurotics. (SW 111)

Die auktoriale Erzählperspektive

Die auktoriale Erzählperspektive betrachtet Mirrielees als (tendenziell einmalig geblockte) aperspektivische Erläuterung der wahren Persönlichkeit der Figur(en), einschließlich jener Aspekte, die der/n Figur(en) selbst nur halb oder nicht bewusst sind, durch einen zuverlässigen Erzähler (z. B. in der Kurzgeschichte *One Crowded Hour* von Ben Ames Williams, vgl. SW 112).

> […] the author sees what no favorable placing of eye or ear, no following of his hero's thoughts could give him. About that hero, he relates what only a personal God could know and what none but an unscrupulous God would reveal. (SW 112/3)

Die figurale Erzählperspektive

Die figurale Erzählperspektive betrachtet Mirrielees als (tendenziell mehrmalig gestreute) Innensicht eines zuverlässigen Erzählers in die bewussten mentalen Vorgänge der Figur(en), die von der Erzählhandlung hervorgerufen werden: z. B. in der Kurzgeschichte *Villon* (engl. *A Lodging for the Night*) von R. L. Stevenson (vgl. SW 113).

> [...] the author keeps [...] moving in and out of the minds of his persons but letting the subconscious alone, knowing of those minds only what their possessors also know. (SW 113/4)

Überblick über die 5 bzw. 10 Erzählperspektiven nach Mirrielees

Werden nur die Haupttypen der Erzähltexte nach Mirrielees klassifiziert, ergeben sich 5 Erzähltexttypen (Ich, neutral, Bewusstseinsstrom, auktorial, figural); werden auch die Subtypen der Ich-Erzählperspektive (zentral, peripher, simultan, retrospektiv) und die Subtypen der figuralen Erzählperspektive (zentral, peripher, plurifigural) klassifiziert, ergeben sich 10 Erzähltexttypen. Die Klassifikation der Erzählperspektiven nach Mirrielees ([1939] 1947) deckt sich fast vollständig mit jener im Buch *Writing the Short Story* (1929). Aber im Vergleich mit ihrem Buch *Writing the Short Story* (1929) verzichtet Mirrielees [1939] 1947 auf die perspektivische Analogie zwischen der (peripheren) Ich-Erzählperspektive und der (peripheren) figuralen Erzählperspektive und hebt stärker die retrospektive Ich-Erzählperspektive und die plurifigurale Erzählperspektive hervor.

Erzählperspektiven nach Mirrielees ([1939] 1947)		
Erzählform	Perspektive	
Ich	Zentral oder peripher	
	Simultan oder retrospektiv	
Er	Neutral	
	Bewusstseinsstrom	
	Auktorial	
	Figural	Monofigural: Zentral oder Peripher
		Plurifigural

René Wellek und Austin Warren (1942)

Wellek und Warren (Austin Warren nicht zu verwechseln mit Robert Penn Warren) veröffentlichen 1942 ein etwas unübersichtliches, aber sehr reichhaltiges literaturwissenschaftliches Lehrbuch mit dem Titel *Theory of Literature*. Das erklärte Ziel von Wellek und Warren ist es, in ihrem Buch eine Übersicht über die Grundlagen der Poetik, der Literaturkritik, der Literaturtheorie und der Literaturgeschichte zu liefern (vgl. TL v). Innerhalb des 16. Kapitels „The Nature and Modes of Narrative Fiction“ besprechen Wellek und Warren eher kurz das Problem der Erzählperspektiven auf den Seiten 230 bis 234, wobei der Ansatz von Wellek und Warren weniger erzähltextanalytisch, sondern eher wirkungsästhetisch geprägt ist (vgl. dazu Pitkin 1912: 21, Beach 1918: 57-61, Grabo 1928: 59-63, Ludwig *Romanstudien*, Spielhagen *Romantheorie*, Friedemann 1910).

Erzählperspektive (Point of View, Focus of Narration)

Neben Point of View verwenden Wellek und Warren (vielleicht) in Anlehnung an die Kategorienverknüpfung von Point of View (Stimme), Angle of Narration (Perspektive) und Focus of Narration (Sujet) bei Bement (1931: 70-73) auch die Kategorie Focus of Narration.

> „Sujet“ is plot as mediated through “point of view,” “focus of narration.” (TL 226)

Wellek und Warren definieren die Erzählperspektive traditionell als Beziehung des Autors zum Erzähltext.

> The central problem of narrative method concerns the relation of the author to his work. (TL 231)

Ebenso traditionell unterscheiden Wellek und Warren die Ich- und Er-Erzählperspektive (vgl. TL 230/1).

Die Ich-Erzählperspektiven

Wellek und Warren unterscheiden in traditioneller Weise die periphere und die zentrale Ich-Erzählperspektive; darüber hinaus weisen sie auf eine Sonderform der zentralen Ich-Erzählperspektive hin: die monologische Ich-Erzählperspektive.

> The purpose and effect of narration in the first person vary. (TL 230)

Die periphere Ich-Erzählperspektive

Die periphere Ich-Erzählperspektive ist nach Wellek und Warren einerseits schwach illusionsbildend;

> Sometimes the effect is to make the teller less sharp and "real" than other characters (*David Copperfield*). (TL 230)

andererseits kann die periphere Ich-Erzählperspektive nach Wellek und Warren identifikationsfördernd sein.

> In *The House of Usher*, Poe's first-person narration enables the reader to identify himself with Usher's neutral friend and to withdraw with him at the catastrophic finale [...] (TL 230)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive (Central Character)

Manchmal ist die zentrale Ich-Erzählperspektive nach Wellek und Warren nicht identifikationsfördernd.

> [...] the neurotic or psychotic central character tells his own story in *Ligeia*, *Berenice*, and *The Tell-Tale Heart*: the narrator, with whom we cannot identify, is making a confession, characterizing himself by what he reports and how he reports it. (TL 230/1)

Weitere Beispiele der zentralen Ich-Erzählperspektive sind nach Wellek und Warren:

> Moll Flanders and Huck Finn are central to their own stories. (TL 230)

Die Monolog-Erzählung (Dramatic Monologue)

Nach Wellek und Warren kann eine (zentrale) Ich-Erzählperspektive auch in einer monologischen Ich-Erzählung vorkommen, wobei es schwierig ist, in jedem Fall klar zwischen einer monologischen Ich-Erzählung und einem inneren Monolog zu unterscheiden.

> Poe's first-person narratives are sometimes, ostensibly, dramatic monologues (*Amontillado*), sometimes the written confession of a tormented soul, avowedly unburdening himself (*The*

> *Tell-Tale Heart*). Often the assumption is not clear: in *Ligeia*, are we to think of the narrator as talking to himself, rehearsing his story to refresh his own sense of horror? (TL 231)

Die monologische Ich-Erzählung ist aus erzähltextanalytischer Sicht tendenziell vom inneren Monolog als zitierte Figurenrede im Rahmen einer übergeordneten Er- oder Ich-Erzählung zu unterscheiden; in wirkungsästhetischer Hinsicht verschwimmen jedoch die Grenzen zwischen der monologischen Ich-Erzählung und dem inneren Monolog aufgrund der Illusionsbildung und des Identifikationseffekts des Lesers sowohl mit dem Ich in einer monologischen Ich-Erzählung als auch mit dem Ich eines inneren Monologs.

Die Er-Erzählperspektiven

Innerhalb der Er-Erzählperspektiven unterscheiden Wellek und Warren die auktoriale und die neutrale Erzählperspektive, wobei nach Wellek und Warren die auktoriale Erzählperspektive eine selbstreflexive Variante und die neutrale Erzählperspektive eine figurale Variante aufweist.

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscience)

Die allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive ist nach Wellek und Warren durch die Allwissenheit, den Erzählerkommentar und den Auktorialstil gekennzeichnet.

> [...] the epic poet tells a story as a professional story-teller, including his own comments within the poem, and giving the narration proper (as distinct from dialogue) in his own style. (TL 231)

Die selbstreflexive Erzählperspektive (Romantic-ironic Mode)

Die romantisch-ironische, metafiktionale bzw. selbstreflexive Erzählperspektive thematisiert ihre eigene Künstlichkeit als erzähltechnisches Mittel. Die Wirkung der selbstreflexiven Erzählperspektive ist illusionsstörend bzw. illusionsdurchbrechend.

> [...] the romantic-ironic [mode], deliberately magnifies the role of the narrator, delights in violating any possible illusion that this is "life" and not "art," emphasizes the written literary character of the book. (TL 231)

Wellek und Warren führen als Beispiele für die selbstreflexive Erzählperspektive einige romantische und realistische Romane an.

> The founder of the line is Sterne, especially in *Tristram Shandy*; he is followed by Jean Paul Richter and Tieck in Germany; by Veltman and Gogol in Russia. *Tristram* might be called a novel about novel-writing, as might Gide's *Les Faux-Monnayeurs* and its derivative, *Point Counter-point*. Thackeray's much-censured management of *Vanity Fair* — his constant reminder that these characters are puppets he has manufactured — is doubtless a species of this literary irony: literature reminding itself that it is but literature. (TL 231/2)

Die neutrale Erzählperspektive (Objective Method)

Wellek und Warren betrachten die dramatische oder objektive bzw. neutrale Erzählperspektive als die Opposition der auktorialen Erzählperspektive.

> The opposite goal for the novel is the "objective" or "dramatic" method [...] (TL 232)

Wellek und Warren bevorzugen den Parameter objektiv gegenüber dem Parameter dramatisch.

> "Objective" is the better term to use, since "dramatic" might mean "dialogue" or "action, behavior" (in contrast to the inner world of thought and feeling) [...] (TL 232)

Das zentrale Merkmal der neutralen Erzählperspektive sehen Wellek und Warren im konsequenten Verzicht auf Erzähleranalepsen und Erzählerprolepsen – Figurenanalepsen

(Erinnerungen) und Figurenprolepsen (Erwartungen) sind möglich – und in der Einheit der erzählten Zeit – auch wenn diese Einheit breiter gesehen werden muss als die aristotelische Einheit – mit Verzicht auf kurze Raffungen der erzählten Zeit, auch wenn sie möglich bleiben.

> Integral to the objective method is presentation in time, the reader's living through the process with the characters. To some extent, "picture" and "drama" must always be supplemented by "summary" [...] According to objectivist theory, the author must never anticipate what lies ahead; he must unroll his chart, letting us see only a line at a time. (TL 233)

Die Ursprünge der modernen neutralen Erzählperspektive sehen Wellek und Warren literaturgeschichtlich im dramatischen Erzählmodus von Charles Dickens und theoretisch in den Romantheorien von Otto Ludwig. Dieser Ursprung um die Mitte des 19. Jahrhunderts führt über Flaubert und Maupassant zur figural-neutralen Erzählperspektive von Henry James.

> [...] quite clearly, it was the drama, the theater, which instigated these movements. Otto Ludwig formed his theories on the basis chiefly of Dickens, whose devices of pantomime and characterization by stock phrase were borrowed from the older eighteenth-century comedy and melodrama. Instead of narrating, Dickens' impulse is always to *present*, in dialogue and pantomime; instead of *telling* us about, he *shows* us. Later modes of the novel learn from other and subtler theaters, as James did from that of Ibsen. (TL 232)

Die figurale Erzählperspektive (Erlebte Rede, Interior Monologue, Stream of Consciousness)

Wellek und Warren betrachten (vielleicht) in Anlehnung an Linn und Taylor (1935: 37) die figurale Erzählperspektive und den Bewusstseinsstrom als introspektive Variante der objektiven bzw. neutralen Erzählperspektive.

> A characteristic technical device of the objective novel is what the Germans call "*erlebte Rede*" and the French "*le style indirect libre*" (Thibaudet) and "*le monologue interieur*" (Dujardin); and in English, the phrase, "stream of consciousness," which goes back to William James, is the loose, inclusive correspondent. Dujardin defines "interior monologue" as a device for the "direct introduction of the reader into the interior life of the character, without any interventions in the way of explanation or commentary on the part of the author ..." and as "the expression of the most intimate thoughts, those which lie nearest the unconscious ..." (TL 233)

Wellek und Warren weisen (vielleicht) in Auseinandersetzung mit Linn und Taylor (1935: 38) kurz auf 3 mögliche kulturgeschichtliche Quellen der narrativen Technik des Bewusstseinsstroms hin. Es sind vielleicht noch (mehrere) andere Quellen denkbar.

> The history of these devices, and of their adumbrations in all modern literatures, only begins to be studied: the Shakespearean soliloquy is one ancestor; Sterne, applying Locke on the free association of ideas, is another; the "internal analysis," i.e., the summarizing by the author of a character's movement of thought and feeling, is a third. (TL 234)

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Wellek und Warren

Die Klassifikation der 6 Erzähltexttypen nach Wellek und Warren ergibt sich durch die Berücksichtigung der Subtypen der Ich-Erzählperspektive (Peripher und Zentral) und durch die Berücksichtigung der Varianten der zentralen Ich-Erzählperspektive (Monologische Ich-Erzählung), der auktorialen Erzählperspektive (Selbstreflexiv) und der neutralen Erzählperspektive (Figural). Die durchbrochenen Linien signalisieren die Varianten der primären Erzählperspektiven.

Erzähltexttypen nach Wellek und Warren (1942)

Erzählform	Perspektive
Ich	Peripher
	Zentral (Central Character)
	Monologische Ich-Erzählung (Dramatic Monologue)
Er	Auktorial (Omniscient)
	Selbstreflexiv (Romantic-Ironic Mode)
	Neutral (Objective Method)
	Figural (Erlebte Rede, Interior Monologue, Stream of Consciousness)

Cleanth Brooks und Robert Penn Warren (1943)

Brooks und Warren veröffentlichen 1943 eine Anthologie von Kurzgeschichten – die jeweils analysiert und interpretiert werden – mit dem Titel *Understanding Fiction*. Die zweite Ausgabe erscheint 1959 und die dritte Ausgabe 1979. In der ersten Ausgabe ihres Buches (1943) beschreiben und klassifizieren Brooks und Warren die Erzählperspektiven im Anhang „Technical Problems and Principles in the Composition of Fiction" unter dem Paragraphen „Focus of Narration" 588 bis 594 und im Glossar unter dem Stichwort „Focus of Narration" auf Seite 604.

Erzählperspektive (Focus of Narration, Focus of Character)

Im Unterschied zu den meisten anglo-amerikanischen Erzähltheoretikern schlagen Brooks und Warren vor, die Kategorie Point of View auf den ideologischen Standpunkt eines Autors einzuschränken und für die erzähltechnische Bedeutung der Kategorie Point of View die Kategorie Fokus der Erzählung (Focus of Narration) zu verwenden.

> POINT OF VIEW: In discussions of fiction this term is used in two different connections. First, it is used in connection with the basic attitude or idea of the author, and second, it is used in connection with the method of narration. In the first meaning, one refers, for instance, to the author's ironical point of view or his detached point of view or his sympathetic point of view or the like. […] In the second meaning, one refers to the mind through which the material of the story is presented – first person, first-person observer, author observer, and omniscient author. Confusion will be avoided if the use of the term *point of view* be restricted to the first meaning, and it the term FOCUS OF NARRATION be used for the second meaning. (1.UF 607)

Brooks und Warren unterscheiden (vielleicht) in Anlehnung an der Unterscheidung zwischen Stimme und Perspektive bei Orvis (1928: 111/2), Gallishaw (1929: 158) und Bement (1931: 173) zwischen dem Fokus der Erzählung (Focus of Narration) und dem Fokus der Figur (Focus of Character). Unter Fokus der Erzählung verstehen Brooks und Warren die Stimme (Erzähler) und unter Fokus der Figur verstehen sie die (narrative) Perspektive (Modus, Fokalisierung).

> We have said above that the events of a story are not necessarily seen through the eyes of the main character; and this consideration leads us to the problem of the *focus of narration*. Who sees the story? Or, who tells the story? (1.UF 588)

Brooks und Warren vermengen aber diese Unterscheidung zwischen Stimme und Perspektive (vielleicht) in Anlehnung an Stewart Beach (1929: 138/9) und Gallishaw (1929:

158) mit der Unterscheidung zwischen Stimme/Erzähler und aktioneller Funktion der Figur (Zentralfigur versus periphere Figur).

> FOCUS OF CHARACTER: A piece of fiction is not merely a sequence of events. The events are of special concern to some person, or group of persons, involved in them, and the structure of the narrative depends, in one sense, upon the reference to the person, or persons most fundamentally concerned. (1.UF 604)

Brooks und Warren gehen (vielleicht) in Anlehnung an Hamilton (1908: 118), Orvis (1928: 112) und Uzzell und Uzzell (1934: 410) von einer Multiplizität der Kombinationen zwischen der Stimme und der Perspektive bzw. der Erzählperspektive im Roman aus, beschränken ihre Klassifikation der Erzählperspektiven aus pragmatischen Überlegungen bei der Analyse von Kurzgeschichten jedoch auf 4 Basistypen: 1) die zentrale Ich-Erzählperspektive, 2) die periphere Ich-Erzählperspektive, 3) die neutrale Erzählperspektive und 4) die auktoriale Erzählperspektive (die auch die figurale Erzählperspektive umfasst).

> There are many combinations of focus possible in extended pieces of fiction, such as novels, but for purposes of convenience we can distinguish certain basic types.
>
> First, the main character may tell his own story. In such a case the focus of character and the focus of narration are identical. [...] Second, the story may be told by an observer who is, to a greater or lesser degree, a participant in the action. [...] When the account passes from the first person to the third person, we have a third type of focus, that of the observer-author. [...] Fourth, the story may be told by the omniscient author, or analytic author, the author who does undertake to present the working of the mind of one, or more, or the characters, and who may investigate and interpret motives and feelings. (1.UF 588/9)

Auf Seite 589 fassen Brooks und Warren die 4 Haupttypen der Erzählperspektive in folgender Tabelle zusammen (die farblichen Markierungen sind von mir).

	Internal analysis of events	*Outside observation of events*
Narrator as a character in the story	(1) MAIN CHARACTER TELLS HIS STORY.	(2) MINOR CHARACTER TELLS MAIN CHARACTER'S STORY.
Narrator not a character in the story	(4) ANALYTIC OR OMNISCIENT AUTHOR TELLS STORY.	(3) AUTHOR TELLS STORY AS OBSERVER.

Im Glossar führen Brooks und Warren die 4 Haupttypen der Erzählperspektive ohne Hervorhebung der Perspektive (Focus of Character) an. Obwohl Brooks und Warren ihre Typologie der Erzählperspektiven mit einer Unterscheidung zwischen Erzähler und Perspektive beginnen, schwenken sie – wie Gallishaw (1929 x) und Mirrielees (1929: 82) vor ihnen – ziemlich schnell vom Ansatz einer perspektivengebundenen Typologie der Erzählperspektiven zu einer erzählformgebundenen Typologie der Erzählperspektiven hinüber.

> FOCUS OF NARRATION: This involves the question of who tells the story. We may make four basic distinctions: (1) a character may tell this own story which he has observed; (2) a character may tell, in the first person, a story which he has observed; (3) the author may tell what happens in the purely objective sense – deeds, words, gestures – without going into the minds of the characters and without giving his own comment; (4) the author may tell what happens with full liberty to go into the minds of characters and to give his own comment. These four types of narration may be called: (1) first-person, (2) first-person observer, (3) author-observer, and (4) omniscient author. Combinations of these methods are, of course, possible. (1.UF 604)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive (Main Character Tells His Own Story)

Bei der zentralen Ich-Erzählperspektive fallen nach Brooks und Warren der Fokus der Erzählung (Erzähler) und der Fokus der Figur (Perspektive bzw. Zentralfigur) zusammen, indem Erzähler und erzählte Zentralfigur erzählontologisch identisch sind.

> [...] the main character may tell his own story. In such a case the focus of character and the focus of narration are identical. (1.UF 588)

Als Beispiel für die zentrale Ich-Erzählperspektive führen Brooks und Warren die Kurzgeschichte *I Want to Know Why* an (vgl. 1.UF 588)

Die periphere Ich-Erzählperspektive (Minor Character Tells Main Character's Story)

Bei der peripheren Ich-Erzählperspektive fallen nach Brooks und Warren der Fokus der Erzählung (Erzähler) und der Fokus der Figur (Perspektive bzw. Zentralfigur) auseinander, indem Erzähler und die erzählte(n) Zentralfigur(en) nicht identisch sind. Als Beispiele für die periphere Ich-Erzählperspektive führen Brooks und Warren die Kurzgeschichten *Eine Rose für Emily* (1930) von Faulkner und *Der Untergang des Hauses Usher* (1839) von Poe an (vgl. 1.UF 588).

Die neutrale Erzählperspektive (Observer-Author)

Bei der auktorialen Erzählperspektive fallen nach Brooks und Warren der auf die Außensicht beschränkte Fokus der Erzählung (Erzähler) und der Fokus der Figur(en) zusammen, ohne dass Erzähler und erzählte Figur(en) erzählontologisch identisch sind. Als Beispiel für die neutrale Erzählperspektive führen Brooks und Warren die Kurzgeschichte *Die Killer* (1927) von Hemingway an.

> In this story („The Killers") the author tells us everything that happens in the objective physical sense, and everything that is said, but he does not tell us what passes in the mind of any of the characters. (1.UF 588)

Die auktoriale Erzählperspektive (Analytic or Omniscient Author)

Bei der auktorialen Erzählperspektive fallen nach Brooks und Warren wie bei der zentralen Ich-Erzählperspektive der beschränkte Fokus der Erzählung (Erzähler) und der Fokus der Figur(en) tendenziell zusammen, ohne dass Erzähler und erzählte Figur erzählontologisch identisch sind. Brooks und Warren unterscheiden 2 Varianten der auktorialen Erzählperspektive: 1) die auktoriale Erzählperspektive mit dem Figurenfokus auf 1 Figur in der Kurzgeschichte und 2) die auktoriale Erzählperspektive mit dem Figurenfokus auf mehr als 1 Figur im Roman. Wie können die auktoriale Erzählperspektive mit dem Figurenfokus auf 1 Figur in der Kurzgeschichte der Einfachheit halber figurale Erzählperspektive und die auktoriale Erzählperspektive mit dem Figurenfokus auf mehr als 1 Figur im Roman der Einfachheit halber auktoriale Erzählperspektive nennen.

Die figurale Erzählperspektive

Brooks und Warren illustrieren die figurale Erzählperspektive anhand der Kurzgeschichten *Gram* (1886) von Anton Tschechow und *Old Red* (1933) von Caroline Gordon.

> „The Lament" or „Old Red" presents a simple case of this method [Omniscient or Analytic Author Tells the Story of the Main Character], a case in which the author confines himself to the penetration of one mind, that of the main character, with other persons presented objectively,

> that is, as through the method of the observer-author. This situation is the usual one in story told by the omniscient author, for the scope of the short story can rarely permit the investigation of the consciousness of more than one character. (1.UF 589)

Im Fall einer Überlagerung und Konformität der Erzählstimme (Focus of Narration) und der Figurenperspektive (Focus of Character) fassen Brooks und Warren die auktoriale Erzählperspektive als monofigurale Erzählperspektive auf.

> In such cases [of investigation of the consciousness of more than one character by the analytic author], the focus of narration supports the focus of character, and tends to make for a unified effect. (1.UF 589)

Die auktoriale Erzählperspektive

Hinsichtlich der auktorialen Erzählperspektive lassen Brooks und Warren offen, ob sie zwischen einer auktorialen Erzählperspektive und einer pluri- bzw. multifiguralen Erzählperspektive unterscheiden.

> [...] in some stories, and in many novels, the omniscient author works in terms of more than one character. (1.UF 589)

Die Zuverlässigkeit des Erzählers

(Vielleicht) in Gegenposition zum Plausibilitäts-Konzept des Ich-Erzählers bei Hamilton (1908: 122) und Nachfolge-Konzepten bewerten Brooks und Warren (vielleicht) in Anlehnung an Linn und Taylor (1935: 68) den Ich-Erzähler nicht tendenziell zuverlässiger als den Er-Erzähler,

> It is usually said that first-person narration [...] tends to make for greater credibility in that the mere affirmation, "I saw such-and-such," or "I did such-and-such," or "I felt such-and-such," is more readily acceptable to the reader than a rendering without the support of what pretends to be first-hand testimony. But the reader [...] will certainly know from experience, if he has read much fiction, that the illusion of reality can be achieved in the other methods by sharpness of detail, emotional evocation and suggestion, and penetrating analysis. (1.UF 660)

wobei sie die Kategorie der Zuverlässigkeit des Erzählers deemphatisieren und als erzählliterarische Konvention einstufen.

> [...] [the reader] knows that the mere fact of illusion in fiction is not crucial; the reader, again, is not deceived into taking the fictional illusion for reality, for the illusion is willingly assented to by the reader, and is itself a convention [...] (1.UF 660)

Die perspektivischen Differenzen der Erzählformen

(Vielleicht) in konzeptioneller Gegenposition zu den perspektivengebundenen Typologien der Erzählperspektiven bei Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413) und (vielleicht) in mehr oder weniger gezielter Anlehnung an Grabo (1913: 32 und 1928: 79/80), Beach (1929: 137), Mirrielees (1929: 88/9), Shipley (1953: 440), Eastman (1965, 33) emphatisieren Brooks und Warren sowohl die perspektivische Differenz zwischen der Perspektive des beobachtenden (neutralen) Er-Erzählers und des beobachtenden (neutralen) Ich-Erzählers

> The focus of the observer-author obviously shares one basic limitation with that of the first-person-observer: it does not admit of any direct account of mental process, states of feeling, or motives of persons under observation, except in terms of surmise by the observer. At the same time unlike the focus of the first-person observer, it permits unlimited opportunity for observation. The first-person observer is a *person*, and he can see only what would be possible for a person to see, but the observer-author can follow his character to a desert island or a locked room. But this method must dispense with the advantage which the method of the

> first-person observer may [...] give: the use of the narrator as a kind of interpreter – a kind of refractor for the action, a basis of reference by which the significance of the main action may be indicated. In the method of observer-author, all must depend directly on presentation of background, external action, gesture, and speech. The method tends to reduce the story to a series of objective scenes much after the manner of a play [...] (1.UF 662/3)

als auch die perspektivische Differenz zwischen der (peripheren und zentralen) Ich-Erzählperspektive und der figural-auktorial gemischten (zweifachen) Erzählperspektive (vgl. die Analyse der Kurzgeschichten *Eine Rose für Emily*, 1930 von William Faulkner, *Der Mann, der König sein wollte*, 1888 von Rudyard Kipling, *Old Red*, 1933 von Caroline Gordon, *Ich möchte wissen warum*, 1919 von Sherwood Anderson und *Gram*, 1886 von Anton Tschechow, 1.UF 661/2 und 663/4).

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Brooks und Warren

Erzähltexttypen nach Brooks und Warren (1943)	
Erzählform	Perspektive
Ich	Zentral (Main Character)
	Peripher (Minor Character)
Er	Neutral (Observer-Author)
	Figural bis Auktorial (Analytic or Omniscient Author)

William Foster-Harris (1944)

Foster-Harris veröffentlicht 1944 einen sehr praxisorientierten Leitfaden für Autoren von Kurzgeschichten mit dem Titel *The Basic Formulas of Fiction*. Das Ziel des Buches ist, angehenden Autoren sehr einfache Anwendungsformeln für die Erstellung von Kurzgeschichten an die Hand zu geben. Foster-Harris unternimmt keine theoretische und keine analytische Klassifikation der Erzählperspektiven, sondern beschränkt sich unter dem 2. Kapitel „Viewpoint: Space and Time“ auf den Seiten 31 bis 35 auf die Beschreibung einer einzigen zweckmäßigen Erzählperspektive für die Kurzgeschichte, und zwar auf die figurale Erzählperspektive.

Die figurale Erzählperspektive (Viewpoint)

Foster-Harris mahnt an, in einer Kurzgeschichte mindestens 1 figurale Erzählperspektive anzuwenden.

> There must always be at least one living viewpoint in a story, one character whom you and the reader alike feel vividly to be in the actual first person. (BFF 31)

Foster-Harris stellt sogleich fest, dass die figurale Erzählperspektive nicht von der Erzählform abhängt. Damit reiht sich Foster-Harris in die Minderheitstraditionslinie der perspektivengebundenen Erzählperspektiven – z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413) – ein.

> You may, indeed, write about this viewpoint character in the grammatical third person. That is, you may use “he,” “his,” and even his name to identify him, rather than employ the confession story style, “I,” “me,” “my.” (BFF 32)

Als Beweis für die Identität der figuralen Erzählperspektive in der 1. und 3. Person führt Foster-Harris einige Beispiel-Sätze in der Ich- und Er-Form an, in denen sich die Wahrnehmung nicht ändert.

Figurale Erzählperspektive in der Ich-Form	Figurale Erzählperspektive in der Er-Form
“A swift crimson smoke came whirling across my vision, and I could feel the angry heat in my cheeks as I turned.”	“A swift crimson smoke came whirling across his vision, and he could feel the angry heat in his cheeks as he turned.”
“He flushed angrily, and I could see the swift red flecks in his narrowed eyes.”	“He flushed angrily, and Sam could see the swift red flecks in his narrowed eyes.”

Ein wichtiges Merkmal der figuralen Erzählperspektive ist für Foster-Harris einerseits der Verzicht auf die äußere Beschreibung des erzählten Ich bzw. der Reflektorfigur, andererseits die Emphatisierung der Darstellung der Innenwelt des erzählten Ich bzw. der Reflektorfigur.

> You cannot see the viewpoint character’s face, please note. You're inside! He’s you, for the time being. You can’t see the back of your own head, or the angry gleam in your own eyes, or the delicate flush on your own cheeks. Accordingly, when describing the viewpoint character, do not put such objective aspects in. But you can feel your own emotions, can’t you, even the most private ones? Put these in, all of them! (BFF 32)

Aus einer konsistenten figuralen Erzählperspektive folgt nach Foster-Harris logischerweise die objektive bzw. neutrale Erzählperspektive oder, besser gesagt, die (nicht interpretierende oder interpretierende) Außensicht des erzählten Ich oder der Reflektorfigur auf alle anderen Figuren.

> (2) All other characters in your story, being essentially objects outside the VP character, must be described objectively, that is, just as you ordinarily see somebody else. (BFF 33)

Ein weiteres Merkmal der figuralen Erzählperspektive ist nach Foster-Harris die subjektive Wahrnehmung der Außenwelt bzw. die subjektive Außensicht des erzählten Ich oder der Reflektorfigur.

> “Write subjectively, use VP, color everything.” (BFF 34)

Darüber hinaus ist das an das erzählte Ich oder an die Reflektorfigur gebundene (tendenziell) chronologische Erzählverfahren für Foster-Harris ein wichtiges Merkmal der figuralen Erzählperspektive.

> You write in the past tense, but you must always think in the present, looking to the future. Always, you must think of the VP character as yourself, right this instant. And this means, among other things, that you cannot stop and record matters that have happened in the story past unless the VP character quite naturally and logically is remembering them now. And what you are writing about is the VP remembering them now and not primarily the past events themselves. (BFF 33/4)

Ein letztes wichtiges Merkmal der figuralen Erzählperspektive (vor allem in der Kurzgeschichte) ist nach Foster-Harris die inhaltlich-thematische, grammatisch-lexikalische und logisch-strukturelle Kohärenz des Erzähltextes.

> Each paragraph will “hook” into the next without any real break. What ordinarily would be the first sentence of the next paragraph will be set as the last sentence of the paragraph in hand. Or a question calling for an answer will end the paragraph, with the expected answer, of course, coming up immediately in the next paragraph. (BFF 35)

Foster-Harris unterscheidet die feste und die variable figurale Erzählperspektive, wobei eine variable figurale Erzählperspektive nach Foster-Harris vermutlich nur in der Er-Erzählform auftreten kann. Eine variable figurale Erzählperspektive unterscheidet sich nach Foster-Harris von einer auktorialen Erzählperspektive durch die handlungsorientierte Kontingenz und die diskursive Explizierung des Perspektivenwechsels und durch die auf den Perspektivenwechsel folgende Konsistenz der 2. Figurenperspektive bis zu einem (eventuellen) nächsten Perspektivenwechsel.

> (6) It is permissible to change viewpoints in a story, but only when you change cleanly from one individual viewpoint to another and notify your reader immediately of the change. (BFF 35)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Foster-Harris

Die feste figurale Erzählperspektive kann nach Foster-Harris in der Ich- und in der Er-Erzählform dargestellt werden. Die variable figurale Erzählperspektive und die auktoriale Erzählperspektive können nach Foster-Harris nur in der Er-Erzählform dargestellt werden.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach Foster-Harris (1944)</th></tr>
<tr><th colspan="2">Perspektive</th><th>Erzählform</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Figural (Character)</td><td>fest</td><td>Ich und Er</td></tr>
<tr><td>variabel</td><td rowspan="2">Er</td></tr>
<tr><td colspan="2">Auktorial</td></tr>
</table>

Phyllis Eleanor Bentley (1946)

Bentley veröffentlich 1946 einen literaturtheoretischen Essay mit dem Titel *Some Observations on the Art of Narrative*. In ihrem Essay setzt sich Bentley kritisch mit den Kategorien Erzählbericht (Summary) und Szene (Scene) auseinander.

Kritik an Lubbock

Bentley bemüht sich um eine ästhetische Rehabilitierung des Erzählberichts. Diese ästhetische Rehabilitierung unternimmt Bentley in der kritischen Distanzierung zur Dramatisierungslinie von Lubbock.

> Percy Lubbock alone, in *The Craft of Fiction*, has attempted an analysis of fiction narrative, and that brilliant work, though a classic of fiction criticism, is obstructed in its pursuit of truth, in my view, by a mistaken terminology. Indeed ignorance on the subject of fiction narrative prevails to such an extent that its terminology is as yet quite undetermined [...] Recent attacks on, recent divergences from, the traditional type of fiction narrative, seem to me therefore to have proceeded from false premises though often empirically useful. (SOAN 3)

Bentley stellt die These auf, dass Lubbock den Erzählbericht zu einseitig bzw. zu eng definiert habe.

> When the novelist halts his moving world and tells us what he sees, we term that type of narrative a *description*. When he moves it slowly and tells us single specific actions (including of course those specific actions we call speech and thought), we have learned to term that type of narrative a *scene*. When he rolls his fictitious world by rapidly, so that he gives us, not each specific moment of many battles but the integrated campaign, not the single impressions of a character but the sum of that character, not the minute by minute thoughts of a man but a summarised account of his gradual conversion to a new course of life — what is the term for

> that type of narration? Unfortunately there is no generally accepted term. Percy Lubbock calls these summaries *retrospect* when they refer to the past, but that covers only one of their functions. I myself have adopted the term *summary* to express these condensations, these integrations, but I am not at all satisfied with it. The words *scene* and *summary*, *description* and *summary*, are not proper antitheses. Though indeed — and this is the crux of the argument — the kinds of narrative described above are not antitheses, but distant points in a scale of subtle gradations, stretching from the specific to the integrated. (SOAN 6/7)

Lubbock verwendet hingegen die Kategorie Erzählbericht (Summary) nicht synonym für eine Analepse – wie Bentley vielleicht überlesen hat –, sondern synonym für eine zeitraffende Zusammenfassung von Teilen der Erzählhandlung. Lubbock unterscheidet klar zwischen Analepse (Retrospect) und zeitraffendem (iterativem oder durativem) Erzählbericht (Summary).

> It is the way in which nine novels out of ten begin — an opening scene, a retrospect, and a summary. (CF 66)

Im weiteren Verlauf ihres Essays ist es Bentley selbst, die die Hauptfunktion des Erzählberichts in einer zeitraffenden Analepse sieht.

> One of the most important and frequent uses of the summary is to convey rapidly a stretch of past life. The novelist, having' excited our interest in his characters by telling a scene to us, suddenly whizzes his pageant back, then forward, giving us a rapid summary of their past history, a retrospect. (SOAN 11)

Da Bentley für die Verwendung des Erzählzeit einsparenden Erzählberichts 1) zur Ausgestaltung einer Hintergrundhandlung, 3) zur Nachholung einer Vergangenheitshandlung, 2) zur Vermittlung von Erzählerkommentaren und 4) zur modalen Ausbalancierung eines Erzähltextes eintritt, weist sie auf Lubbocks Kritik am Mangel des Erzählberichts im Roman *Anna Karenina* von Lew N. Tolstoi hin.

> Percy Lubbock makes the interesting point that in *Anna Karenina* Tolstoy destroys one of his finest effects by not using summary (which Lubbock calls retrospect) sufficiently. Anna renounces her world for love – but Tolstoy never gives us a panorama of her glittering social world through summary, he employs scenes alone. These scenes, concludes Lubbock, are not numerous enough or significant enough to give an impression of St. Petersburg society against which Anna's later loneliness would stand out strongly. (SOAN 17)

Lubbock verwendet für die Kategorie Erzählbericht nicht nur Analepse, sondern auch Exposition, Bild und Eindruck.

> The plan of [*Anna Karenina*], in fact, is strictly dramatic; it allows no [...] freedom [...] of exposition and retrospect. Tolstoy never draws back from the immediate scene, to picture the manner of life that his people led or to give a foreshortened impression of their history. (CF 236/7)

Bentley ihrerseits bewertet den Mangel des Erzählberichts im Roman *Die Jahre* von Virginia Woolf als strukturelle Schwäche.

> In Virginia Woolf's *The Years*, for example, where the fortunes of the Pargiter family from 1880 to 1937 are presented in scenes only, we are conscious of great gaps in our knowledge of the family, for lack of linking and explanatory summary. (SOAN 17)

Bentley betrachtet Lubbock als jenen Erzähltheoretiker, der die Dramatisierung des Romans im Laufe des 19. Jahrhunderts am ausführlichsten und überzeugendsten erläutert hat.

> Lubbock of course is the prime authority on this gradual elimination of the direct comment, this gradual de-substantiation of the narrative figure on the wall till he is a mere ghost – or, better, a mere medium not allowed to speak for himself but only repeating such fragments as he can catch of what the spirits in the world over the wall utter. (SOAN 30)

Aber Bentley distanziert sich von der ihrer Meinung nach einseitig werkimmanenten Analyse der Dramatisierung des Romans bei Lubbock. Sie selbst interpretiert die Dramatisierung des Romans von Fielding bis ca. 1920 soziologisch als Aufstieg und Dämmerung des britischen Empires.

> [Lubbock] lacking the end of the story of the narrator's abdication, he could not see its historical, sociological and psychological implications. To me it seems that these are of great significance. The transition from the robust harangues of Fielding and Trollope to the deliberate refusal of direct comment by the Armistice period novelists – whether you attribute it to an abnegation of authority, a failure in confidence, or the development of a more sophisticated technique, it is the history of the change in the English social attitude. A study of the transition might well illuminate the sociology of two hundred and fifty years of the English world. (SOAN 30)

Alex Comfort (1948)

Comfort diskutiert in seinem 1948 veröffentlichten Essay mit dem Titel *The Novel and our Time* einige erzähltechnische Aspekte des Romans, darunter die Perspektive im 4. Kapitel „The Angle of Narration" auf den Seiten 33 bis 43. Der Ansatz des Essays von Comfort ist weniger ein erzähltheoretischer oder erzähltextanalytischer, sondern ein literatursoziologischer. Comfort adressiert seinen Essay vor allem an die Leser von Romanen.

Perspektive (Angle of Narration)

Comfort unterscheidet 2 wesentliche Perspektiven: die interne bzw. figurenorientierte Perspektive und die externe bzw. autorenorientierte Perspektive. Damit ist Comfort (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der die Perspektive auf 2 reduziert: die figurale Perspektive und die auktoriale Perspektive.

> The circumstances of the novel are such that in it the reader has to be attached to a fixed point if he is to be made capable of following the sequence of events. That point is either in the story, as a participant character, or outside it, in the identity of the writer. One can either make the reader *experience* the story or *tell* it. (NaT 35/6)

Die figurale Perspektive

Die figurale Erzählperspektive definiert Comfort als Perspektive der Figur(en): des erzählten Ich (in der Ich-Erzählung) oder der Reflektorfigur(en) (in der Er-Erzählung). Dabei unterscheidet Comfort 2 Ebenen der Figurenperspektive: 1) die chronologisch geordnete Zeitperspektive und 2) die sensorisch limitierte Wahrnehmungsperspektive der erzählten Figur.

> Clearly, if the viewpoint taken by the writer is that of one character or of successive characters, the sequence of sensory impressions reaches the reader in the same form and order as they reach the character. (NaT 36)

Am Beispiel der figuralen Ich-Erzählperspektive im Roman *Der Fremde* von Albert Camus unterscheidet Comfort 3 Kategorien der ideologischen Ebene der Erzählperspektive (Autor, Figur, Leser, wobei unter die Kategorie Ich-Erzähler auch die Reflektorfigur in der Er-Erzählung fällt), und 3 Parameter der ideologischen Ebene der Erzählperspektive: 1) die mit dem Ich-Erzähler und/oder der Reflektorfigur inkompatible Ideologie des Autors und/oder des Lesers, 2) der die Ideologie des Ich-Erzählers und/oder der Reflektorfigur interpretierende Standpunkt des Autors und/oder des Lesers und 3) die mit dem Ich-Erzähler und/oder der Reflektorfigur kompatible Ideologie Autors und/oder des Lesers.

> Those who read about Mersault will fall into one of three groups, all of which Camus must have been able to foresee: those who resent the whole book; those who understand Mersault as well as Camus does, and applaud the book because of its insight; and those who detect in their own personality the affectlessness and psychopathy of the man who is describing himself and react by disquiet, a measure of comprehension, and thought. (NaT 42/3)

Die auktoriale Perspektive

Die auktoriale Perspektive definiert Comfort als Perspektive des Autors in der Ich- als auch in der Er-Erzählung. Dabei unterscheidet Comfort wie bei der Figurenperspektive 2 Ebenen der Autoren- bzw. Erzählerperspektive: 1) die chronologisch freie Zeitperspektive und 2) die sensorisch nicht limitierte Wahrnehmungsperspektive des Erzählers.

> If the viewpoint is that of the writer himself, as a spectator, the sequence is the same as it would be if the reader were himself telling the story. (NaT 36)

Comfort weist auf die sensorisch-visuelle Erweiterung der auktorialen Perspektive durch den Einfluss der unterschiedlichen Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und Montagetechniken des Kinofilms auf die Erzählliteratur seit ca. 1900 hin.

> I regard the extension of experience provided by the films, and the way in which their technique analyses this physiological side of narrative, as [most] important [...] Like flying, it has enormously extended the range of visual experience, and that is its chief importance to the novelist and his reader. (NaT 39/0)

Überblick über 4 Erzähltexttypen nach Comfort

Der tabellarische Überblick über die Erzähltexttypen nach Comfort ist etwas spekulativ, weil Comfort nicht explizit klärt, ob sowohl die interne bzw. figurale Erzählperspektive als auch die externe bzw. auktoriale Erzählperspektive in beiden Erzählformen (Ich und Er) auftreten kann, oder ob er einfach in Anlehnung an Hamilton (1908: 118) die interne Erzählperspektive mit der Ich-Erzählperspektive und die externe Erzählperspektive mit der Er-Erzählperspektive gleichsetzt. Durch die Kombination der figuralen und der auktorialen Perspektive mit der Ich- und der Er-Erzählform würden sich jedenfalls 4 Erzählperspektiven bzw. 4 Erzähltexttypen ergeben: die figurale und auktoriale Ich-Erzählung sowie die figurale und auktoriale Er-Erzählung.

Erzähltexttypen nach Comfort (1948)	
Perspektive	Erzählform
Figural (Participant Character)	Ich
	Er
Auktorial (Writer)	Ich
	Er

Mary Burchard Orvis (1948)

20 Jahre nach ihrem ersten Ratgeber veröffentlicht Orvis einen weiteren essayartigen Ratgeber für kreatives Schreiben im Jahr 1948 mit dem Titel *The Art of Writing Fiction*. Die Intention dieses Ratgebers ist motivierend für junge Autoren. Im 7. Kapitel „The Angle of Narration“ und im 8. Kapitel „Stream of Consciousness“ erörtert Orvis in nicht streng

systematischer Ordnung das Problem der Erzählperspektiven. Orvis ist von folgenden Erzähltheoretikern beeinflusst.

> She is especially aware of the influence of the prefaces of Henry James, contained in *The Art of the Novel*, and is also indebted to Professors Joseph Warren Beach [*The Twentieth Century Novel* 1932] and Herbert Muller and to Alfred Kazin, whose books have helped form her judgments. (AWF vi)

Erzählperspektive (Angle of Narration)

Wie viele andere Erzähltheoretiker definiert Orvis die Perspektive als Beziehung des Autors zum Erzähltext.

> [...] the angle of narration, the vantage point from which the story is told. (AWF 113)

Wie in ihrem ersten Ratgeber mit dem Titel *Short Story Writing* hebt auch Orvis auch in diesem zweiten Ratgeber die perspektivische Identität der zentralen Ich-Erzählperspektive und der monofiguralen Erzählperspektive hin – wie z. B Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88) vor ihr.

> A word of warning is necessary here against confusing the form of first or third person with the concept of who tells the story: you can tell a story from the angle of the hero, for instance, and use either the pronoun "I" or the pronoun "he." (AWF 119)

Während Orvis die Ich- und Er-Erzählform nicht in Hinblick auf die monofigurale Perspektive (des zentralen erzählten Ich und der zentralen Reflektorfigur) unterscheidet, unterscheidet sie die beiden Erzählformen in Hinblick auf die ästhetische Wirkung des Inhalts bzw. des Themas des Erzähltextes (vgl. AWF 119-123).

Die auktoriale Erzählperspektive (Objective Omniscient Angle)

Die unpersönlich-auktoriale Erzählperspektive ist nach Orvis die objektiv-allwissende Erzählperspektive. Diese Erzählperspektive ist für Orvis kennzeichnend für Erzähltexte mit einem zeitlich und räumlich fernen Inhalt, wie z. B. Mythen, Sagen, Legenden, Märchen u. a.

> The "once upon a time" angle is [...] an *objective*, all-seeing, omniscient angle; it is the angle of a god looking down upon human beings, recording what they did, how the scene looked, how the characters looked, and even what not only one but several characters thought. Using this angle, writers of the past thought nothing of intruding themselves, labeling characters and taking sides openly for or against them, and pointing the already obvious moral. This widest angle [...] (AFW 114)

Als Beispiel für die auktoriale Erzählperspektive aus dem 19. Jahrhundert führt Orvis den Roman *Der scharlachrote Buchstabe* (1850) von Nathaniel Hawthorne an.

Die neutrale Erzählperspektive (Dramatic Objective Method)

Orvis beschreibt die neutrale Erzählperspektive anhand der Kurzgeschichten von Dorothy Parker. Die neutrale Erzählperspektive kann nach Orvis als Reduktion der „objektiv"-allwissenden Erzählperspektive auf den Bericht der Figurenhandlung und die wörtliche Wiedergabe der äußeren Figurenrede (einschließlich des äußeren Monologs) umgrenzt werden.

> The dramatic objective method contributes speed as well as illusion. The story moves through action itself, rather than through the medium of the author's description or exposition. Many of Dorothy Parker's stories, it is clear, move along scenically; that is to say, in direct

> conversation. The author's only intrusion is that she puts up an occasional sign post to tell us who said what, or a bit of stage direction placing the characters in the scene. (AWF 126)

Die figurale Perspektive (Character Angle)

Orvis unternimmt nicht so sehr eine Definition der figuralen (Ich- und Er-)Erzählperspektive, sondern emphatisiert die Vielfalt der Mischungsformen der (festen und variablen) figuralen (Ich- und Er-)Erzählperspektive mit der auktorialen und der neutralen Erzählperspektive und die Vielfalt der Perspektivenwechsel in der variablen figuralen Erzählperspektive (anhand der Kurzgeschichten *The Wind and the Snow of Winter* von Walter Van Tilburg Clark, *Flesh and Blood* von Laurence Critchell und *Das kurze glückliche Leben des Francis Macomber* von Ernest Hemingway).

> A consistent angle is an invaluable aid to both unity and intensity. There are, indeed, several well known teachers who maintain that the angle of narration should never be changed in a short story. But how far from the truth, as we have just seen! Even the stories that give the greatest impression of unity contain shifts. [...] the truth is that the best of writers do shift. They shift not only from omniscience to character mind, but they even at times shift to the mind of more than one character [...] (AWF 129)

Orvis unterscheidet verschiedene figurengebundene Standpunkte in der figuralen (Ich- und Er-)Erzählperspektive, die von der zentralen Handlungsfigur bis zum inaktiven Bericht erstattenden bzw. interpretierenden Beobachter reichen.

> One may use the hero's mind or that of a less important person, either a subordinate character who plays a role, entering into the action, contributing to the complication, or one who plays no real role except to relate and to interpret [...] (AWF 119)

Orvis unterscheidet verschiedene Identifikationsgrade zwischen Autor, Figur und Leser in der figuralen (Ich- und Er-)Erzählperspektive, z. B. die unpersönlich-auktoriale bzw. objektive, schwach identifikatorische Innensicht in der Kurzgeschichte *Der Schmuck* von Maupassant und die subjektive, stark identifikatorische Figurenperspektive in der Kurzgeschichte *Livvie Is Back* von Eudora Welty.

> Maupassant *has told us about Madame Loisel*, Eudora Welty has *shown us life through Livvie's eyes*. (AWF 123)

Der Bewusstseinsstrom

Nach Drew (1926: 262), Overton (1928: 132), Mirrielees (1929: 90-99), Beach (1932: 517-529), Uzzell und Uzzell (1934: 459-470), Linn und Taylor (1935: 37-43) und Mirrielees (1939/47, 111) setzt sich auch Orvis mit dem Bewusstseinsstrom auseinander. Orvis betrachtet den Bewusstseinsstrom als extremen Typus der figuralen (Ich- und Er-)Erzählperspektive. In erzählperspektivischer Hinsicht ist der Bewusstseinsstrom nach Orvis der unpersönlichste bzw. objektivste Modus der Darstellung des – in inhaltlicher Hinsicht – subjektivsten und individuellsten Figurenbewusstseins.

> That angle which goes directly into the mind of a character and represents without benefit of author is the most realistic for the depiction of thought processes. (AWF 135)

In literaturgeschichtlicher Hinsicht unterscheidet Orvis traditionelle und avantgardistische Formen des Bewusstseinsstroms (vgl. AWF 135).

> The technique itself [of Proust] is not new and startling like Joyce's. It is more on the traditional side, in so far as its *mechanics* are concerned. (AWF 141)

Wichtige Vertreter des traditionellen Bewusstseinsstroms sind nach Orvis H. James mit den Romanen *Die Gesandten* (1903) und *Die goldene Schale* (1904) und Marcel Proust.

> Proust belongs in a way to the stream of consciousness school, yet he is by no means closely related to Joyce as a technician. He is closer to Henry James, who followed the more traditional methods but also [...] (AFW 141)

Orvis sieht das unterscheidende Merkmal des traditionellen Bewusstseinsstroms in seiner Tendenz zum Intellektualismus.

> [...] Proust the writer is there watching his own consciousness, studying his own sensory impressions, and even his own memory processes. (AWF 139)

Das bekannteste Beispiel für die Verwendung des traditionellen *und* avantgardistischen Bewusstseinsstroms ist für Orvis der Roman *Ulysses* von James Joyce.

> [...] *Ulysses*, which uses both traditional and new consciousness techniques. (AWF 135)

Die Merkmale des avantgardistischen Typs des Bewusstseinsstroms sind z. B. der Verzicht auf die auktoriale Interpretation des Inhalts des Bewusstseinsstroms, die Absenz der narrativen Situierung des Bewusstseinsstroms, die Absenz der lexikalischen und typographischen Markierung des Bewusstseinsstroms, der agrammatische Satzbau, die phonographische Methode und der assoziative, unkontrollierte, unstrukturierte, chaotische inhaltliche Aufbau des Bewusstseinsstroms (vgl. AWF 135-139).

Als Beispiele für die Verwendung mehr oder weniger intensiver Formen des avantgardistischen Bewusstseinsstroms neurotischer, pathologischer oder traumatischer Ausprägung in der Kurzgeschichte führt Orvis *Walter Mittys Geheimleben* (neurotisch) von James Thurber, *Bird Song* (pathologisch) von John Goss, *Waves of Darkness* (traumatisch) von Cord Meyer und *Breathe Upon These Slain* (traumatisch) *von* Meridel Le Sueur (vgl. AWF 142-151) an.

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Orvis

Im Gegensatz zur differenzierten Klassifikation der figuralen (Ich- und Er-)Erzählperspektiven in ihrem Buch von 1928 vereinfacht Orvis die Klassifikation der Erzählperspektiven in ihrem Buch von 1948 durch Reduktion und erweitert die dyadische (für die Analyse von Kurzgeschichten zweckdienliche) Typologie der Erzählperspektiven von 1928 (neutrale und figurale Erzählperspektive) zu einer triadischen (für die Analyse von Romanen zweckdienliche) Typologie (auktoriale Erzählperspektive, neutrale Erzählperspektive und figurale Ich- und Er-Erzählperspektive).

Erzähltexttypen nach Orvis (1948)	
Perspektive	Erzählform
Auktorial (Objective Omniscient)	Er
Neutral (Dramatic Objective)	
Figural (Character Angle)	Er und Ich

Richard Summers (1948)

Das Buch von Summers mit dem Titel *Craft of the Short Story* aus dem Jahr 1948 ist eine Anthologie von „kommerziellen“ und „literarischen“ Kurzgeschichten mit einer ausführlichen Einleitung in die Erzähltheorie der Kurzgeschichte. Summers versteht sein Buch über die Kurzgeschichte als eine teils theoretisch-didaktische Einführung, teils praktisch-

technische Motivation für angehende Autoren von Kurzgeschichten. Summers streift die Erzählperspektiven im 1. Teil „Literary and Professional Writing“ im 2. Kapitel „Essentials of the Short Story“ in den Paragraphen „Point of View“ und „Limited Focus and Unity“ auf den Seiten 47/8.

> This is a book intended primarily to serve as an inspiration and a starting point for creative writing [...] (CSS vi)

Erzählperspektive (Point of View)

Summers versteht die Erzählperspektive als erzähltechnisches Hilfsmittel zur Herstellung des leserpsychologischen Eindrucks einer formalen bzw. diskursiven Einheitlichkeit und – interessanterweise – Unmittelbarkeit des Erzähltextes (was bedeutet, dass das, was viele Erzähltheoretiker als Vermittlung der Erzählhandlung durch den explizierten, offenen Erzählerdiskurs kategorisieren, Summers als Leseerlebnis auf zweiter nicht-handlungsorientierter Ebene versteht, das einen eigenen Effekt der Unmittelbarkeit in der Erzähler- und Leserbeziehung bewirkt).

> [...] both unity and the necessity for a feeling of immediacy require a point of view. (CSS 47)

Die Erzählperspektiven selbst klassifiziert Summers in Anlehnung an die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie: 1) auktorial-figural (Author-Omniscient Third Person), 2) Ich-Erzählperspektive (Author-Participant First Person), 3) neutral (Author-Observer Third Person) und 4) figural (Multiple Third Person).

> 1. Author-omniscient (third person)
> 2. Author-participant (first person)
>   a. As a main character
>   b. As a subordinate character
> 3. Author-observer (third person) [...]
> 4. Multiple (third person) (CSS 47)

Die auktoriale Erzählperspektive (Author-Omniscient Third Person)

Neben den traditionellen Merkmalen wie Allwissenheit, Allgegenwart und Interpretationen des Erzählers hebt Summers die außenperspektivische Innensicht als Kennzeichen der auktorialen Erzählperspektive hervor, die die auktoriale Erzählperspektive von der plurifiguralen Erzählperspektive unterscheidet, besonders dann, wenn die auktoriale Erzählperspektive, wie in der Kurzgeschichte häufig üblich, auf die Innensicht des Erzählers in eine einzige oder einzelne Figur(en) begrenzt ist.

> The omniscient author, writing in the third person, sees whatever he wants to see inside or outside his character, in privacy or in public, and interprets as he chooses. However, it is preferable to select one character as the central focus and to see and feel the passing events as they relate to and affect this character, usually analyzing the thoughts of only the main character and presenting external manifestations of the others. (CSS 47)

Die Ich-Erzählperspektive (Author-Participant First Person)

Bei der Ich-Erzählperspektive unterscheidet Summers – wie üblich – zwischen der zentralen (Main Character, Author-Hero) und der peripheren (Subordinate Character) Erzählperspektive. Im Übrigen zählt er einige Vor- und Nachteile dieser Erzählperspektive bei der Produktion von Kurzgeschichten auf (vgl. CSS 47/8).

Die neutrale Erzählperspektive (Autor-Observer Third Person)

Summers unterscheidet 2 Varianten der neutralen Erzählperspektive: die strikt außensichtige und die präsumptiv-subjektive Erzählperspektive. Die strikt außensichtige (neutrale) Erzählperspektive definiert Summers in traditioneller Weise als Verzicht des Erzählers auf die Innensicht in die Figuren.

> (*Note*: [The Author-Observer Point of View] involves an objective treatment, as though the story teller had no inner sight into his characters' thinking or behavior.) (CSS 47)

Die präsumptiv-subjektive (neutrale) Erzählperspektive umfasst nach Summers (vielleicht) in Anlehnung an die psychologisch-neutrale Erzählperspektive (Psychological-Objective Angle of Narration) bei Orvis (1928: 113) auch interpretative Vermutungen und Annahmen des Erzählers über die Innenwelt der Figuren anhand von epistemischen Ausdrücken der Vielleichtheit, Möglichkeit und Evidenz (scheinen, vielleicht, vermutlich, wohl, schon, eher, vielleicht, eventuell, möglicherweise, etwa, unter Umständen, gegebenenfalls, angeblich, scheinbar, anscheinend, u. a.).

> Author-observer may comment and interpret what he thinks is going on in a character's mind, but there is no certainty for him or the reader except as the interpretations are corroborated by the events that follow. (CSS 48)

Außerdem betrachtet Summers die neutrale Erzählperspektive und die periphere Ich-Erzählperspektive in perspektivischer Hinsicht als analog. Darin nähert sich Summers (vielleicht) in Anlehnung an Beach (1918: 68-70) und Bement (1931: 171) an die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie an.

> This point of view is very similar to the first person-subordinate character except that it is done in the third person. (CSS 48)

Die figurale Erzählperspektive (Abstract or Multiple Third Person)

Die abstrakte oder figurale Erzählperspektive definiert Summers als den innenperspektivischen (monofiguralen oder plurifiguralen) Bewusstseinsstrom in einem Er-Erzählrahmen, wobei Summers (vielleicht) unter dem Parameter Abstrakt die scheinbare „Abwesenheit" eines Erzählers meint und (vielleicht) nicht zwischen Bewusstseinsstrom und innerem Monolog unterscheidet. Der Parameter Multiple bezieht Summers allem Anschein nach sowohl auf den Wechsel zwischen der Er-Erzählform und der Ich-Figurenstimme im Bewusstseinsstrom bzw. inneren Monolog als auch auf den Wechsel von einer zu einer anderen Figurenperspektive (und eventuell zurück).

> Multiple is usually fragmentary and impressionistic and may shift from first to third person and from character to character. Some „stream-of-consciousness" writing makes use of a sort of abstract or multiple point of view. (CSS 48)

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Summers

Die Reihenfolge der Erzählperspektiven in der Klassifikation von Summers scheint nicht konzeptuell motiviert zu sein, weshalb ich die Reihenfolge etwas umstelle, indem ich die Er- und die Ich-Erzählperspektiven tabellarisch trenne und die periphere Ich-Erzählperspektive an die neutrale Erzählperspektive anschließe, da diese beiden Erzählperspektiven nach Summers perspektivisch analog sind, was durch die durchbrochene Linie zwischen den beiden Erzählperspektiven symbolisiert wird.

Erzähltexttypen nach Summers (1948)

Erzählform	Perspektive
Er	Auktorial (Author-Omniscient Third Person)
	Figural (Multiple)
	Neutral (Author-Observer)
Ich	Peripher
	Zentral

Cleanth Brooks und Robert Penn Warren ([1949] 1950)

Brooks und Warren veröffentlichen 1949 das erzähltheoretische Buch *Fundamentals of Good Writing: A Handbook of Modern Rhetoric*. Dieses Buch erscheint 1958 in 2. überarbeiterter Auflage unter dem Titel *Modern Rhetoric*. In der ersten Ausgabe ihres Buches *Fundamentals of Goof Writing* (1949) behandeln Brooks und Warren die Erzählperspektiven kurz im 6. Kapitel „Narration“ im Paragraphen „Point of View“ auf den Seiten 267 bis 272. In der zweiten Ausgabe ihres Buches *Modern Rhetoric* (1958) übernehmen Brooks und Warren ihre kurze Darstellung die Erzählperspektiven im 8. Kapitel „Narration“ im Paragraphen „Point of View“ auf den Seiten 258 bis 262. Ich zitiere aus der zweiten Auflage der ersten Ausgabe des Buches *Fundamentals of Good Writing* (1950) von Brooks und Warren.

Erzählperspektive (Narrative Point of View)

Zu Beginn des Paragraphen „Point of View“ unterscheiden Brooks und Warren 3 Bedeutungen des Begriffs Point of View: 1) die alltägliche Bedeutung, 2) die Bedeutung in Hinblick auf die Beschreibung und 3) die Bedeutung in Hinblick auf den Erzähltext.

Im alltäglichen Gebrauch hat das Wort Point of View nach Brooks und Warren die Bedeutung einer ideologischen, evaluativen Haltung.

> What we [can] understand by point of view in [...] statements is an attitude, a set of values, or a body of ideas. (FGW 267)

In der allgemeinen Textanalyse bedeutet Point of View nach Brooks und Warren in Hinblick auf die Beschreibung einen physischen Blickpunkt, von dem aus etwas beschrieben wird.

> In discussing point of view in description we mean a physical point from which the specified or implied observer looks at the thing described. (FGW 268)

In der Erzähltheorie bedeutet Point of View für Brooks und Warren die Erzählstimme bzw. die Erzählperson und die Beziehung des Erzählers zur Erzählhandlung.

> In discussing narration we do not mean a physical point; we mean, rather, a person who bears some relation to the action, either as observer or participant, and whose intelligence serves as the index of action for the reader. [Narrative] point of view, then, involves two questions: Who tells the story? What is his relation to the action? (FGW 268)

Wie z. B. Pitkin (1912: 174), Grabo (1913: 34 und 1928: 81), Beach (1932: 57), Uzzell und Uzzell (1934: 410) emphatisieren auch Brooks und Warren die inhaltlich-thematische Funktion der Erzählperspektive.

> The term POINT OF VIEW implies some of the most important considerations of narration. (FGW 267)

Brooks und Warren unterscheiden 2 fundamentale Erzählperspektiven: 1) die Ich-Erzählperspektive und 2) die Er-Erzählperspektive. Damit führen Brooks und Warren – wie im Buch *Understanding Fiction* von 1943 – explizit die Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie fort (z. B. Whitcomb 1905, Albright 1907, Hamilton 1908: 118, Horne 1908, Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger). Besonders Esenwein und Hamilton emphatisieren als erste Erzähltheoretiker die 2 Klassen der Erzählperspektive: die (interne) Ich-Klasse und die (externe) Er-Klasse.

> In broad terms, there are two possible points of view, the first person and the third person. (FGW 268)

Die Er-Erzählperspektiven

Die Er-Erzählperspektive definieren Brooks und Warren als Erzählperspektive eines unpersönlich-anonymen Beobachters bzw. einer körperlosen Intelligenz, der bzw. die erzählontologisch nicht mit einer der erzählten Figuren identisch ist.

> In this [third-person] point of view the narrative is given by an author writing impersonally, that is, as a kind of disembodied intelligence before whom the events are played out. What is the relation of this embodied intelligence, to the action? In the first place, he does not participate in the action; he is merely an observer. (FGW 269)

Und wie die Ich-Erzählperspektiven werden nach Brooks und Warren auch die Er-Erzählperspektiven von 2 extremen Typen begrenzt: 1) der auktorialen bis neutralen Erzählperspektive und 2) der figuralen Erzählperspektive.

> […] here [in the third-person point of view], as in dealing with the first-person point of view, we can define two extreme positions.
>
> One extreme we may call the PANORAMIC point of view. […]
>
> At the other extreme from the panoramic point of view we find what we may call the point of view of SHARP FOCUS. (FGW 269/0)

Die auktoriale bis neutrale Erzählperspektive (Panoramic Point of View)

Die panoramische Erzählperspektive kann nach Brooks und Warren eine breite Außen- und Innensicht aufweisen. Wir können diesen Typ der panoramischen Erzählperspektive in gegenwärtig üblicher Terminologie auktorial nennen.

> In [the panoramic] method the author may report any aspect or all aspects of an action and may go into the head of any or all of the characters involved in the action. His eye, as it were, sweeps the entire field and he reports whatever is interesting or relevant. In an imaginary narrative there is no limit to what may be seen or reported according to this method; the most private acts and the most secret thoughts or sensations of any or all of the characters may be reported, for the author is the creator of the whole thing. (FGW 269)

Die panoramische Erzählperspektive kann aber nach Brooks und Warren auch eine enge panoramische Außensicht aufweisen. Wir können diesen Typ der panoramischen Erzählperspektive in gegenwärtig üblicher Terminologie neutral nennen.

> But the use of the panoramic point of view is not restricted to action which covers a physically broad field, such as a battle. […] [In the restricted panoramic point of view] we find the event rendered as it would appear to the mere observer, in its externals only. The scene is restricted but the use of the panoramic method gives a kind of psychological distance, an impersonality, which corresponds in effect to the physical distance and impersonality one finds in the panoramic rendering of a scene which is physically large. (FGW 273)

In der 2., überarbeiteten Ausgabe *Modern Rhetoric* (1958) ihres Buches *Fundamentals of Good Writing* (1949) fügen Brooks und Warren die Kamera-Metapher zur Illustrierung der neutralen Erzählperspektive hinzu.

> […] [in the restricted panoramic point of view] we seem to stand back from the scene […] seeing […] all [characters], one after another, as if a movie camera slowly swept the room, catching each person in some significant gesture or word. (MR 263)

Die monofigurale Erzählperspektive (Point of View of Sharp Focus)

Die eng fokussierte bzw. monofigurale Er-Erzählperspektive besteht nach Brooks und Warren in der Fokussierung der Erzählhandlung auf eine einzige Handlungsfigur und die damit verbundene Reduktion der Innensicht auf diese Handlungsfigur als einzige Prisma- bzw. Reflektorfigur, wobei Brooks und Warren den Terminus Fokus der Erzählung (Focus of Narration), der in ihrem Buch *Understanding Fiction* (1943) den Terminus Point of View ersetzte, in ihrem Buch *Fundamental of Good Writing* (1949) nur mehr in Verbindung mit dem Terminus Point of View für die monofigurale Erzählperspektive benutzen.

> The author does not sweep the entire field of the action, but keeps his, and his reader's, attention focused on one character and on that character's relation to the action. Accordingly, the parts of the action not directly participated in by the selected character are not reported by the author. To use a figure of speech, the character may be regarded as a kind of prism through which the action is refracted. (MR 261)

Die Mischformen der Er-Erzählperspektive

Zwischen den extremen Typen der Er-Erzählperspektive (auktorial-neutrale und monofigurale Erzählperspektive) gibt es nach Brooks und Warren – wie zwischen den extremen Typen der Ich-Erzählperspektive (zentrale und der periphere Ich-Erzählperspektive) – eine breite Vielfalt von Graduierungen und Mischungen der Erzählperspektiven.

> In between the extremes of the panoramic point of view and the point of view of sharp focus there are, of course, all sorts of gradations and mixtures of the two methods. […] A narrative may well involve both […] interests [in some large and complicated action and in the psychology of a single character], and then the writer may mix his methods according to the needs of the moment. (MR 262)

Die Ich-Erzählperspektiven

Die Ich-Erzählperspektiven werden nach Brooks und Warren von 2 extremen Typen begrenzt: 1) der zentralen Ich-Erzählperspektive und 2) der peripheren Ich-Erzählperspektive, eine konzeptuelle Polarität, die auf Esenwein ([1909] 1918: 115/6), Hamilton (1908: 120-123) und Horne (1908: 257) zurückreicht.

> There are two extreme positions possible [in the first-person point of view]. First, the narrator may tell of an action in which he is the main, or at least an important, participant. That is, he tells his "own story." […]
> At the other extreme, the narrator […] recount an action of which he is merely an observer. (FGW 268)

> […] we may have the two types of the first-person point of view: *narrator — main character and narrator — mere observer.* (MR 269)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive (Main Participant-Narrator)

Brooks und Warren definieren die zentrale Ich-Erzählperspektive durch die erzählontologische Identität des handlungszentralen erzählten Ich mit dem Ich-Erzähler.

> Many short stories and novels create an imaginary "I" who is the main character of the story and who tells the story. (FGW 268)

Als Beispiele für die zentrale Ich-Erzählperspektive führen Brooks und Warren die Romane *Robinson Crusoe* (1719) von Daniel Defoe und *In einem anderen Land* (1929) von Ernest Hemingway an (vgl. FGW 268).

Die periphere Ich-Erzählperspektive (Observer-Narrator)

Die periphere Ich-Erzählperspektive definieren Brooks und Warren anhand von Memorien und Autobiographien durch die erzählontologische Identität des handlungsperipheren erzählten Ich mit dem Ich-Erzähler.

> Memoirs tend to take [the] form [of the first-person observer-narration], for frequently the writer of memoirs has not himself played a conspicuous role in affairs but has been in a position to observe important events. (FGW 269)

Als Beispiele für die periphere Ich-Erzählperspektive führen Brooks und Warren die Kurzgeschichten *Der Untergang des Hauses Usher* von Edgar Allan Poe und *Haarschnitt* von Ring Lardner an (vgl. FGW 269).

Die Varianten der Ich-Erzählperspektive

Zwischen den beiden extremen Ich-Erzählperspektiven gibt es nach Brooks und Warren verschiedene Positionen der Ich-Erzählperspektive, die an die verschiedenen Grade der Aktivität bzw. der Funktion des Ich-Erzählers in der Erzählhandlung gebunden sind, wobei Brooks und Warren nicht scharf zwischen dem Grad der Handlungsbeteiligung des erzählten Ich in der zentralen Ich-Erzählperspektive („at least an important, participant" FGW 268) und des erzählen Ich in den Varianten der zentralen Ich-Erzählperspektive („the narrator participates directly in the action [...] but is not the main character." FGW 269) bzw. nicht scharf zwischen der zentralen Ich-Erzählperspektive und den Varianten der zentralen Ich-Erzählperspektive unterscheiden.

> [...] in between these two extremes many variations are possible, cases in which the narrator participates directly in the action and has something at stake in its outcome but is not the main character. (FGW 269)

Dieses Variations- bzw. Graduierungsmodell der Ich-Erzählperspektiven geht (vielleicht) auf Mary Burchard Orvis (1928: 114-120) und letztlich auf Esenwein ([1909] 1918: 115-121) zurück.

> Between the angle of a person who serves simply as a witness or a reporter of things told by the real actors and the angle of a main participant, there are many gradations. (SSW 115)

Überblick über die 4 Erzählperspektiven in *Unterstandig Fiction* (1943) und die 6 Erzählperspektiven in *Fundamentals of Good Writing* (1949)

In *Understanding Fiction* (1943) emphatisieren Brooks und Warren nicht die polar-extreme Typologie der Erzählperspektiven und sie weisen nicht auf Zwischentypen (Varianten, Graduierungen, Mischformen) der Erzählperspektiven hin; in *Fundamentals of Good Writing* ([1949] 1950) emphatisieren Brooks und Warren die polar-extreme Typologie der Erzählperspektiven und sie weisen auf Zwischentypen (Varianten, Graduierungen, Mischformen) der Erzählperspektiven hin.

In *Understanding Fiction* (1943) stellen Brooks und Warren die auktoriale Erzählperspektive (Analytical or Omniscient Author) der neutralen Erzählperspektive (Observer-Author)

gegenüber. Diese polarisierende Gegenüberstellung einer nicht fokussiert bis fokussiert innensichtigen und einer nur außensichtigen Er-Erzählperspektive findet sich (vielleicht) zum ersten Mal bei Grabo (1913).

> When the author pretends to insight we say he is omniscient. When he limits himself to purely human powers of observation, though possessed, if need be, of seven-league boots and the power of invisibility, we call him the author-observant. (ASS 28)

In *Fundamentals of Good Writing* ([1949] 1950) stellen Brooks und Warren die auktorial-neutrale Erzählperspektive (Panoramic Point of View) der monofiguralen Erzählperspektive (Point of View of Sharp Focus) als gegensätzliche extreme Typen gegenüber. Diese polarisierende Gegenüberstellung einer nicht fokussiert innensichtigen und einer fokussiert innensichtigen Er-Erzählperspektive findet sich bereits in der (vielleicht) ersten Klassifikation der Erzählperspektiven bei Selden L. Whitcomb (1905).

> [The narrator] may hold himself aloof from his characters and action, observing them as a mere spectator or student of life, with miraculous power to move at will through time, space, and the thoughts and feelings of men; or partially identify himself with his own creation, - as an imminent divinity, - or alternate between the two positions. (SN 67)

Hier ein tabellarischer Überblick über die Erzähltexttypen nach Brooks und Warren von 1943 und 1949 im Vergleich. Die durchtrennten Linien weisen auf die Übergangsformen und Mischformen zwischen den jeweiligen „Extremformen“ innerhalb der 2 Erzählformen hin.

Erzähltexttypen nach Brooks und Warren im Vergleich	
Erzähltexttypen (1943)	Erzähltexttypen (1949)
Zentrales Ich (Main Character)	Zentrales Ich (Main Participant)
Keine Varianten	Varianten
Peripheres Ich (Minor Character)	Beobachter-Ich (Mere Observer)
Auktorial (Analytic or Omniscient)	Auktorial (Panoramic) bis neutral (Restricted)
	Varianten
Neutral (Observer)	Figural (Limited)

Caroline Gordon und Allen Tate (1950)

Gordon und Tate veröffentlichen 1950 eine Anthologie von „impressionistischen“ Kurzgeschichten mit dem Titel *The House of Fiction: An Anthology of the Short Story with Commentary*. Den Titel der Anthologie übernehmen Gordon und Tate von der Haus-und-Fenster-Metapher von H. James im Vorwort (1909) zu seinem Roman *Bildnis einer Dame*.

> The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. (AN 46)

Ungefähr die Hälfte der Kurzgeschichten wird von Gordon und Tate mit einer Textanalyse versehen und im Anhang ergänzen Gordon und Tate die Analysen der Kurzgeschichten mit einem erzähltheoretischen Abriss der Erzählperspektiven (HF 621-630).

Erzählperspektive (Point of View, Method, Technique)

Gordon und Tate verwenden die Benennungen Point of View, Method und Technique zur Bezeichnung der Erzählperspektive (vgl. HF 622). Gordon und Tate unterscheiden zwischen einer eher erzähltheoretischen, wirkungsästhetischen Funktion der Erzählperspektive und einer eher erzähltextanalytischen, parametralen Definition und Klassifikation der Erzählperspektive. Die wirkungsästhetische Funktion der Erzählperspektive besteht nach Gordon und Tate in einer für den Leser überzeugenden narrativen Autorität, die der Autor im Erzähldiskurs konstruiert.

> The author's legitimate authority lies not in his *telling* us that the scene is such, that these people did certain things, that what they did meant this or that; it lies rather in convincing us that the scene, the characters, the meaning, all move together in a dynamic pattern that we can believe in apart from the author's personality. The author's problem is so to conduct himself that, as guide, he does not stand between us and the object or person that he wishes us to see. This problem remains the same even when the "author" puts himself dramatically into the story as first-person narrator or even as omniscient commentator [...] (HF 621)

In wirkungsästhetischer Hinsicht gibt es nach Gordon und Tate so viele verschiedene Erzählperspektiven wie es Erzähltexte gibt. Damit können Gordon und Tate der Traditionslinie der unzählig vielen Erzählperspektiven zugerechnet werden: z. B. Hamilton (1908: 118), Orvis (1928: 112), Brooks und Warren (1943: 588).

> In order to accomplish this dynamic objectivity [the author] is at liberty to place himself anywhere within the magic circle of his subject; but no two subjects are alike, and no two techniques are alike. (HF 621)

Die erzähltextanalytische Definition der Erzählperspektive antwortet nach Gordon und Tate auf die – in Genettes Formulierung – Frage: Wer nimmt wahr?

> What "eye" or what "mind," placed in a certain position, or so established as to make it possible for it to be shifted from one position to another, is best suited to the task of revealing the totality of the subject? (HF 621)

In der erzähltextanalytischen Klassifikation der Erzählperspektiven reduzieren Gordon und Tate die in wirkungsästhetischer Hinsicht ungezählten erzähltextgebundenen Erzählperspektiven auf 4 schematische Basistypen der Erzählperspektive.

> For momentary convenience we have "schematized" the infinite possibilities of point of view in four diagrams. (HF 621)

Die 4 Basistypen der Erzählperspektive sind nach Gordon und Tate 1) die auktoriale, 2) die neutrale, 3) die Ich-Erzählperspektive und 4) die figurale Erzählperspektive. Gordon und Tate sind (vielleicht) die ersten Erzähltheoretiker, die konsequenterweise die Kategorie Erzähler anstelle der Kategorie Autor (bzw. Schriftsteller) bei der Benennung und Beschreibung der Erzählperspektiven anwenden.

1. Omniscient Narrator: Panoramic Technique
2. Effaced Narrator: Scenic Technique
3. First-Person Narrator: Panoramic-Scenic Technique
4. Roving Narrator (Omniscient Narrator Concealed): The Technique of the Central Intelligence. (HF 621)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Narrator)

Die allwissende, panoramische bzw. auktoriale Erzählperspektive halten Gordon und Tate für die älteste Erzählperspektive (was angezweifelt werden kann, z. B. Horne 1908: 34)

und zeichnet sich nach Gordon und Tate durch die breite Erzählweise mit struktureller Alternanz von berichtenden und szenischen Abschnitten aus.

> This method is the oldest form of story-telling [...] Its great virtue is the "wide sweep"; it gives us the sense of the vast scope of human life, the panorama as opposed to the minute scene. [...] there is the constant change of focus from the large over-all picture to the close-up scene [...] (HF 623)

Das zweite typische strukturelle Merkmal der auktorialen Erzählperspektive ist nach Gordon und Tate der kontrollierte, methodische Wechsel zwischen vagen, summarischen Beschreibungen bzw. Darstellungen und detaillierten, präzisen Beschreibungen bzw. Darstellungen aus.

> [...] there is always also the constant control, the conscious manipulation of the Long View and the Short View [...] towards a coherent structure. (HF 623)

Das dritte typische strukturelle Merkmal der auktorialen Erzählperspektive ist nach Gordon und Tate der simuleptische Wechsel von einer Szene zu einer gleichzeitigen, aber räumlich entfernten Szene.

> [The omniscient narrator] depends upon the sweep, the panorama, the large summary; and he often leaves one group of characters in the air while he loftily turns his gaze to another group miles away, with a transitional statement like this: "Meanwhile at So-and-So ..." (HF 623)

Als typische Beispiele für die auktoriale Erzählperspektive führen Gordon und Tate die *Ilias*, *Krieg und Frieden* und *Jahrmarkt der Eitelkeiten* an (vgl. HF 623).

Die neutrale Erzählperspektive (Effaced Narrator)

Die neutrale Erzählperspektive betrachten Gordon und Tate in langer Tradition als Gegenpol (in der Er-Erzählform) zur auktorialen Erzählperspektive.

> This method is the direct opposite of the Omniscient; its solution of the problem of authority is at once the simplest and most limited available to the writer of fiction. (HF 624)

Gordon und Tate gehen bei der Eingrenzung der neutralen Erzählperspektive sogar so weit, zeitraffende Ereignisberichte oder anderen Darstellungsformen zwischen den dialogischen oder monologischen Szenen auszuschließen.

> [...] [the narrator] cannot intervene and tell you that certain things happened between two scenes. He is confined always to the immediate scene.

Die neutrale Erzählperspektive unterscheidet sich nach Gordon und Tate von den anderen 3 Erzählperspektiven darin, dass jede vermittelnde (komprimierend-transponierende und interpretierend-evaluative) Darstellung der Innenwelt und des Bewusstseins der Figuren durch den Erzähler im narrativen Modus fehlt; die unvermittelte (zitierende und haltungsneutrale) Darstellung der Innenwelt und des Bewusstseins der Figuren durch den Erzähler im dramatischen Modus rechnen Gordon und Tate hingegen – (vielleicht) in Anlehnung an Overton (1928: 132), Beach (1932: 506/7), Linn und Taylor (1935: 37-43), Wellek und Warren (1942: 233), Gordon und Tate (1950: 624) – zur neutralen Erzählperspektive.

> The point to bear in mind about this technique is that the author never tells you what the characters feel and think, though he can show you, and show you what they say and do. He is never inside their minds: he puts the reader inside. (HF 624)

Als Beispiele für die neutrale Erzählperspektive führen Gordon und Tate die Kurzgeschichte *Die Killer* von E. Hemingway und die Romane *Das schreckliche Alter* von H. James und die *Fahrt zum Leuchtturm* von V. Woolf an (vgl. HF 624).

Die Ich-Erzählperspektive (First-Person Narrator)

Unter der Ich-Erzählperspektive verstehen Gordon und Tate die retrospektive Ich-Erzählung. Die durch die Retrospektion dem Ich-Erzähler zustehenden modalen und strukturellen Kompetenzen nähern die Ich-Erzählperspektive nach Gordon und Tate der auktorialen Erzählperspektive an.

> [The narrator] can [...] back off from the immediate scene and meditate upon its significance, for he is always telling a story that happened in the past: he is not telling it at the moment of occurrence. He thus has some of the advantages of the Omniscient Narrator, since he can summarize less important events, develop the more important, and reflect upon the fortunes of his characters. (HF 625)

Die Ich-Erzählperspektive grenzen Gordon und Tate in Hinblick auf den dramatischen Modus auf den Wahrnehmungsbereich des Ich-Erzählers ein, während in Hinblick auf den narrativen Modus die Ich-Erzählperspektive den Wahrnehmungsbereich des Ich-Erzählers überschreiten kann.

> The *authority* of the First Person Narrator is limited: he may tell you only what he sees, or if he exceed his own observation, he may do so only through surmise and inference about other events which he has not actually witnessed; but he cannot convincingly present those distant events *scenically*, as if he had seen them. (HF 625)

Gordon und Tate betrachten den Ich-Erzähler als prinzipiell unzuverlässiger als die Er-Erzähler, weil ein Ich-Erzähler sich selbst tendenziell positiver darstellt als er wirklich ist.

> The authority of the First Person Narrator is immediate, as we have said, but it is severely qualified; that is to say, if his own part in the situation is deeply enough involved to make it credible, so that he is an actor as well as an observer, we cannot expect to get from him an unbiased report on the other characters: he will be putting himself in a favorable light. He must necessarily do this or lose our sympathy, for if he is an ignoble person he will be an improper narrator of a serious action. (HF 625)

Nach Gordon und Tate entspricht die Ich-Erzählperspektive besser Kurzgeschichten und Erzählungen. Als Beispiele führen sie *Die Drehung der Schraube* von H. James und *Haircut* von Ring Lardner an (vgl. HF 625/6).

Die figurale Erzählperspektive (Roving Narrator, Technique of the Central Intelligence)

Gordon und Tate definieren die figurale Erzählperspektive durch die Konstituierung einer zentralen Reflektorfigur, die zugleich die zentrale Handlungsfigur ist.

> We call it the Technique of the Central Intelligence after Henry James, who insisted that all the action of a novel should be evaluated by a single superior mind placed in the center of the main dramatic situation. (HF 626)

Die figurale Erzählperspektive ist zwar nach Gordon und Tate auf die Bewusstseinsdarstellung einer einzigen zentralen Reflektorfigur fokussiert, aber der Blickwinkel des Erzählers in der figuralen Erzählperspektive kann sich auf die mehr oder weniger breite Außen- und Umwelt der zentralen Reflektorfigur erstrecken, wobei der Erzähler die moralischen Beziehungen weiterer Handlungsfiguren zur zentralen Handlungsfigur indirekt im Filter der Reflektorfigur erzählen bzw. darstellen kann.

> But having established this single evaluating mind, the artist may range over the whole cast of characters and give you their views upon the action. (HF 626)

Gordon und Tate interpretieren (vielleicht) in mehr oder weniger direkter Anlehnung an Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88), Orvis (1948: 119) die figurale Erzählperspektive als Ich-Erzählperspektive in Er-Erzählform.

> [...] the placing of the Central Intelligence gives the immediacy of the eye-witness account without committing us to the consistently narrow and biased view of the First-Person Narrator. (HF 626)

Die figurale Erzählperspektive reicht nach Gordon und Tate modal von einer geblockten summarischen Beschreibung des Bewusstseins einer Figur in Form eines längeren Gedankenberichts oder einer Psychonarration im Auktorialstil bis zum Zitat eines Bewusstseinsstroms.

> Through the Central Intelligence the author may permit us to meditate upon the state of affairs as a whole at a certain stage, and thus give us the panoramic sweep; or he may involve us in the Central Intelligence's immediate concerns, and thus put before us a close-up scene. (HF 626)

Als Beispiele für die figurale Erzählperspektive führen Gordon und Tate die Romane *Schuld und Sühne*, *Madame Bovary* und *Die Gesandten* und die Kurzgeschichten *Das Tier im Dschungel* von H. James und *Die Toten* von James Joyce an (vgl. HF 626/7).

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Gordon und Tate

Erzähltexttypen nach Gordon und Tate (1950)	
Erzählform	Perspektive
Er	Auktorial (Omniscient Narrator)
	Neutral (Effaced Narrator)
	Figural (Roving Narrator, Technique of the Central Intelligence)
Ich	Ich

Modus

Gordon und Tate erkennen einen engen Zusammenhang zwischen den Erzählperspektiven und dem Modus.

> We have thus, under Authority, opposed the Panoramic to the Scenic, the Omniscient Narrator to the Effaced Narrator. The Pure Omniscient Narrator (if he exists) never cuts his characters, his scene, his action loose from himself; ideally the Effaced Narrator always does. (HF 628)

Gordon und Tate unterscheiden 2 grundlegende Darstellungsformen bzw. Modi des Erzählens: den narrativen Modus, den sie „fernen Blick" (Long View) nennen, und den dramatischen Modus, den sie „nahen Blick" (Short View) nennen.

> [...] we offer for practical purposes the terms which seem to us to be least clouded by theoretical temptations: the Long View and the Short View. (HF 628)

Der narrative Modus (Long View)

Unter narrativem Modus verstehen Gordon und Tate die Beschreibung des Panoramas, die (iterative und durative) Zeitraffung und den Erzählerkommentar.

[…] Long Views (Pictures, Panoramas, Summaries) […] (HF 628)

Der dramatische Modus (Short View)

Unter dramatischem Modus verstehen Gordon und Tate die Beschreibung des Details, das (fast) zeitdeckend erzählte Einzelereignis, die Szene und den Dialog.

> […] Short Views (Drama, Incident, Scene) […] (HF 628)

Gordon und Tate betrachten einen Erzähltext als eine Komposition aus fern-narrativem und nah-dramatischem Modus

> Any piece of fiction consists, then, in an alternation of Views of varying distance from the scene or the action. (HF 628)

Vincent McHugh (1950)

McHugh veröffentlicht 1950 ein erzähltheoretisches Buch über den Roman mit dem Titel *A Primer of the Novel*. Der Ansatz des Buches von McHugh ist deduktiv, die Absicht ist z. T. instruktiv, z. T. didaktisch. Im 1. Teil „The Concepts" erörtert McHugh die Erzählperspektive im 21. Kapitel „Viewpoint" auf den Seiten 113 bis 125.

> [This book] attempts to formulate certain „elementary" principles and methods derived, for the most part, from the work of professional novelists of the first rank. We believe that this is the cardinal source for the study of what has been done and, by extension, what can be done in the novel. (PN v)

Erzählperspektive (Viewpoint)

McHughs Klassifikation der Erzählperspektiven beruht auf der Unterscheidung zwischen dem expliziten Erzähler (Autor oder Ich-Erzähler) und dem „präsumptiven" Erzähler (unsichtbare allwissende Erzählinstanz oder Reflektorfigur).

> The explicit or presumptive narrator may be (A) the author in his own person, speaking as „I" in his own person; (B) the author in his own person, as „omniscient viewpoint," but speaking *without* reference to himself; (C) the author in his own person, speaking as „we," […] „we" meaning: „You and I, reader" (James's earlier usage); (D) the author, speaking as „I" or „we," and as an otherwise unidentified but still more or less projected character in his own book (Thackeray's usage) […] (PN 114)

McHugh verzichtet auf eine Definition der Erzählperspektive. Er unterscheidet 3 Erzählperspektiven: die Ich-Erzählperspektive, die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient) und die figurale Erzählperspektive (Viewpoint Character), wobei McHugh die Notwendigkeit eines Erzählers emphatisiert und – wie bereits gesagt – den Er-Erzähler mit dem Autor identifiziert und die Reflektorfigur als „präsumptiven" Erzähler versteht. Damit steht McHugh in der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger).

> No novelist has yet contrived an escape from the presumption that *someone* must tell the story. A narrator is as indispensable to the novel as a stage to the drama. Thus we have only two strictly logical choices: a narrator *outside* the story – the novelist himself – or a first-person narrator or narrators *inside* the story. Any other presumptive storyteller is, by our definition, more properly a viewpoint character. (PN 114)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient)

Die auktoriale Erzählperspektive läuft nach McHugh in Anlehnung an H. James Gefahr, den Leser aufgrund des labyrinthischen Erzählverlaufs zu desorientieren.

> [The author can] tell his story [...] form the „omniscient viewpoint" – that is, as if *nobody* were telling it. This allow[s] him to shift from scene to scene, or character to character, without accounting for transitions. But [...] this [...] laid him open to all kinds of looseness and overdevelopment. (PN 113/4)

Die Ich-Erzählperspektive

McHugh unterscheidet den (retrospektiven) autobiographischen Roman, die simultane Ich-Erzählung, den Briefroman mit multiplen Ich-Erzählperspektiven und den Roman mit mehreren Ich-Erzählern. Außerdem unterscheidet McHugh zwischen der zentralen und der peripheren Ich-Erzählperspektive (vgl. PN 115-120). Den Briefroman mit multiplen Ich-Erzählperspektiven schätzt McHugh mit Ausnahme der Romane von Tobias Smollett als langweilig ein (vgl. PN 115). Den Roman mit mehreren Ich-Erzählern schätzt McHugh positiv ein, wenn die sekundären Ich-Erzählungen geblockt sind (vgl. PN 116/7).

> [...] the device [of employing more than one first-person narrator] will tend to be most successful if each narrator is given a large panel – one narrator, say, to each of the four main „parts" of a book. (PN 117)

Beim autobiographischen Roman unterscheidet McHugh den viktorianischen Ich-Roman, den er als langweilig einschätzt, und den nicht-viktorianischen Ich-Roman, bei dem McHugh im Widerspruch zur Abwertung des Ich-Romans durch H. James einige positive Beispiele anführt: *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* von Lawrence Sterne (vgl. PN 115), *Adolphe* von Benjamin Constant und *The Pilgrim Hawk: A Love Story* von Glenway Wescott (vgl. PN 118) sowie *Kapitän Singleton* von Daniel Defoe und *Julienne* von Judith Gautier (vgl. PN 120). Den autobiographischen Roman schätzt McHugh dann im Prinzip hoch ein, wenn der Ich-Erzähler nicht eine fiktive ideologische Maske für den Autor ist, sondern sich auf der ideologischen Ebene der Perspektive vom Autor unterscheidet. (Ich bezeichne diesen Typ des autobiographischen Ich-Romans als zweipolig, da das Konzept von McHugh anders gefasst ist als das Konzept der dissonanten Ich-Erzählung bei Cohn 1978: die zwischen der ideologischen Perspektive des retrospektiven Ich-Erzählers und der ideologischen Perspektive des retrospektiv erzählten Ich unterscheidet).

> [The „I" narrator] is not a mere representative of the author – or need not be. He can and should be as clearly detached from his author as any other of the characters. (PN 118)

Höher als den zentral-autobiographischen (zweipoligen) Ich-Roman schätzt McHugh die periphere Ich-Erzählung ein, in der die Zweipoligkeit nicht nur im ideologischen Verhältnis zwischen Autor und Ich-Erzähler, sondern auch zwischen peripherem Ich-Erzähler und zentraler Handlungsfigur in Erscheinung treten kann.

> [...] we may suggest that the „I" narrator finds his best uses as a lesser character, fitted by knowledge and temperament to reveal or interpret the action, and so disposed that he may intersect each necessary event at the most favorable angle, place and time. (PN 120)

Während McHugh nicht zwischen der Perspektive des Ich-Erzählers und der Perspektive des erzählten Ich unterscheidet, zieht er die theoretische Kombination eines Ich-Erzählers oder mehrerer (sekundärer) Ich-Erzähler mit einer Reflektorfigur oder mehreren Reflektorfiguren, die in der 3. Person dargestellt werden, zwar in Betracht, hält sie aber für

den komplizierten Fall, wobei McHugh den umgekehrten Fall (Kombination von Reflektorfigur/-en mit einer oder mehreren sekundären Ich-Erzählungen) für möglich hält (siehe unten).

> We should point out [...] that the combination of one or more „I" narrators with one or more viewpoint characters in the third person has little chance of being workable [...] (PN 117)

Überblick über die ideologischen Relationen zwischen dem Autor, dem Ich-Erzähler, dem erzählten Ich und der zentralen Handlungsfigur

Hier ein von McHugh inspirierter (spekulativer) Überblick über die (theoretisch möglichen) einpoligen und zweipoligen Relationen zwischen dem Autor und dem Ich-Erzähler (implizite diskursive Relation), zwischen dem Ich-Erzähler und dem (zentralen oder peripheren) erzählten Ich oder zwischen dem Ich-Erzähler und der zentralen Handlungsfigur im Fall eines peripheren erzählten Ich (explizite diskursive retrospektive Relation) und zwischen dem peripheren erzählten Ich und der zentralen Handlungsfigur (explizite nicht-retrospektive aktionelle Relation).

Diskursive Relation zwischen Autor und Ich-Erzähler	Einpolig
	Zweipolig
Retrospektive Relation zwischen Ich-Erzähler und erzähltem Ich	Einpolig
	Zweipolig
Retrospektive Relation zwischen Ich-Erzähler und zentraler Handlungsfigur	Einpolig
	Zweipolig
Aktionelle Relation zwischen peripherem erzähltem Ich und zentraler Handlungsfigur	Einpolig
	Zweipolig

Die figurale Erzählperspektive

Die figurale Erzählperspektive gibt es nach McHugh nur in der Er-Erzählform.

> The viewpoint character will be treated in the third person singular. (PN 120)

Die Reflektorfigur

Die Reflektorfigur definiert McHugh als das (fiktive) figurale Bewusstsein, durch das die Erzählhandlung dargestellt wird.

> [...] [the viewpoint character's] definition [...] is that the whole action of the novel, by observation, intimation or report, is conveyed to the reader through him – through his eyes, his awareness, his sensibility, his intelligence. (PN 120)

McHugh betrachtet die Reflektorfigur (vielleicht) in Anlehnung an Lubbock als Erzähler.

> [...] [the viewpoint character] is the substitute or alter ego for a narrator, and can hardly be used in conjunction with one. (PN 120/1)

Wie beim Ich-Erzähler unterscheidet McHugh die zentrale und die periphere Reflektorfigur (vgl. PN 120).

> [...] [the viewpoint character] may be the protagonist, or any major character, or a minor one. (PN 120)

Eine extrem marginale Art der Reflektorfigur ist die vom Erzähler in der Du-Form angesprochene, tendenziell anonyme Reflektorfigur, deren Perspektive der Leser tendenziell übernimmt.

> One [minor variation of the viewpoint character] is the „you" or second-person-singular usage, in which the reader is asked to become the viewpoint character. (PN 125)

Und auch wie bei der Ich-Erzählung mit singulärem Ich-Erzähler oder multiplen Ich-Erzählern unterscheidet McHugh die monofigurale und die plurifigurale Erzählung (z. B. *Mrs. Dalloway* von Woolf, vgl. PN 121).

> The difficulty of employing more than one viewpoint character is not so acute as in the case of multiple narrators, but it is of the same kind. (PN 121)

McHugh deutet eine Unterscheidung zwischen einer flachen und einer tiefen Perspektivierung der Reflektorfigur an.

> We should note, in particular, the tactics of modulation from [viewpoint] character to [viewpoint] character, its deft handling, and the employment of the modulation itself as part of a larger effect. (PN 121)

Die Funktionen der Reflektorfigur

Neben einigen Hinweisen auf die charakterlichen und handlungsorientierten Merkmale der peripheren Reflektorfigur (Neugier; freundschaftliches, persönliches, geschäftliches, professionelles, vertrauliches Verhältnis mit der zentralen Handlungsfigur; Sensibilität, Empathie und Intelligenz; emotionale Einbindung in die Erzählhandlung, vgl. PN 121/2) erläutert McHugh vor allem die Funktionen der Reflektorfigur (neben der bereits behaupteten Erzähler-Funktion):

1) die Reflektorfigur fungiert als Prinzip der Auswahl der Bestandteile des Inhalts und der Phasen der Erzählhandlung.

> [...] [the viewpoint character] bears the most delicate functional relationship tot he selection and deployment of material, treatment, scene, process, and other factors. (PN 122)

2) Die (vor allem marginale) infallible Reflektorfigur fungiert als interne Beglaubigung für die Erzählhandlung, wenn der zuverlässige Erzähler nicht explizit in Erscheinung tritt.

> [...] a viewpoint character – or one, at least, who plays no vital part in the action -is [...] „the reader's friend." That is his major, almost his sole function, except that he must exist as a persuasive person in his own right. The reader will make large demands on his persuasiveness. (PN 123).

3) Die Reflektorfigur fungiert als ideologisches Sprachrohr des Autors.

> Certainly viewpoint characters have often been used, to some extent, as surrogates for their author's opinions. (PN 123),

4) Das Bewusstsein der Reflektorfigur fungiert als vereinheitlichendes Prinzip des Erzähltextes.

> [The viewpoint character] himself, in the unity of his consciousness, may be a major part of [the] organizing principle. (PN 124)

5) Die handlungszentrale Reflektorfigur fungiert als wirkungsästhetische Annäherung des Lesers an die Psychologie der Reflektorfigur (z. B. im Roman *Die Gesandten* von Henry James, vgl. PN 124) und die handlungsperiphere Reflektorfigur fungiert als wirkungsästhetische Distanzierung des Lesers zur Erzählhandlung (z. B. im Roman *Lord Jim* von Joseph Conrad, vgl. PN 124).

> The center may be more favorable for the observation of close psychological interrelations; whereas the periphery will offer the more inclusive and detached view. (PN 124)

Die ideologischen Relationen der Reflektorfigur

McHugh unterscheidet zwischen der „harmonischen“ (einpoligen) und der „kontrastiven“ bis „feindseligen“ (zweipoligen) ideologischen Relation der Reflektorfigur mit der reflektierten Welt.

> [It] does not mean that the personal tone of the observer must be harmonious with the dominant tone of the book [...] Very often it will be; but it may also be a contrasted tone (a traveler in a strange town), or even a hostile one (an infantryman moving into a town still occupied by the enemy). One of the stock devices of the American Western story is the appearance of a peaceable and resolute man in an environment of savage violence. (PN 125)

Eine zweipolige Relation zwischen der Reflektorfigur und der erzählten Welt kann nach McHugh auch durch die Komposition von Reflektorfigur(en) mit sekundären retrospektiven Ich-Erzählung(en) dieser Reflektorfigur(en) konstruiert werden (z. B. im Roman *Der goldene Pfeil: Eine Geschichte zwischen zwei Bemerkungen* von Joseph Conrad, vgl. PN 125).

> [...] the novel framed between two panels, or intercut with several panels, the panels being set off from the major story by different time scheme and often by different characters. Thus the reader is asked to accept two viewpoints distinct in time and space. (PN 125)

Überblick über die ideologischen Relationen zwischen dem Autor, dem Er-Erzähler, der Reflektorfigur und der zentralen Handlungsfigur

Hier ein von McHugh inspirierter (spekulativer) Überblick über die (theoretisch möglichen) einpoligen und zweipoligen Relationen zwischen dem Autor und dem Er-Erzähler, falls der Er-Erzähler ideologisch vorhanden ist, oder der zentralen Reflektorfigur, falls der Er-Erzähler ideologisch nicht vorhanden ist (implizite diskursive Relation), zwischen dem Er-Erzähler, falls er ideologisch vorhanden ist, und der zentralen Reflektorfigur (explizite diskursive Relation) und zwischen der peripheren Reflektorfigur und der zentralen Handlungsfigur (explizite aktionelle Relation).

Implizite diskursive Relation zwischen Autor und Er-Erzähler oder Reflektorfigur	Einpolig
	Zweipolig
Explizite diskursive Relation zwischen Er-Erzähler und Reflektorfigur	Einpolig
	Zweipolig
Aktionelle Relation zwischen peripherer Reflektorfigur und zentraler Handlungsfigur	Einpolig
	Zweipolig
Retrospektive Relation zwischen Reflektorfigur und erzähltem Ich der Reflektorfigur	Einpolig
	Zweipolig

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach McHugh

Erzähltexttypen nach McHugh (1950)		
Erzählform	Perspektive	
Er	Autor (Author)	Auktorial (Omniscient)

Ich	Ich-Erzähler („I“ narrator)	Singulär oder multipel
		Zentral oder peripher
Er	Reflektorfigur (Viewpoint Character)	Zentral oder peripher figural
		Monofigural oder plurifigural

Fred B. Millett (1950)

Millett veröffentlicht 1950 ein Buch über den analytischen Zugang zur Erzählliteratur mit dem Titel *Reading Fiction: A Method of Analysis with Selections for Study*. Das Buch von Millett enthält im ersten Teil eine Einführung in einige wichtige Kategorien der Erzähltextanalyse und im zweiten Teil eine ausgelesene Anthologie von Kurzgeschichten sowie zwei Anhänge, einen über das Literaturstudium und einen über den Wert der Literatur. Das erklärte Ziel von Millett besteht in Anlehnung an den New Criticism (Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, John Crowe Ransom, Allen Tate) darin, unter Lehrenden für eine Einübung ihrer Studenten in die „analytische“ Lektüre (Close Reading) der Erzählliteratur zu werben.

> The purpose of this book is to train young people in the intensive reading of literature. […] I [have] come to the conclusion that we, as teachers, can help young students most by training them in the technique of close reading. […] unless we train students to read intensively […] their understanding and appreciation of literature will always be superficial. (RFMASS vii)

Millett behandelt die Erzählperspektiven im ersten Teil „The Elements of Fiction“ im 3. Paragraphen „The Point of View in Fiction“ auf den Seiten 14 bis 25.

Erzählperspektive (Point of View)

Millett definiert die Erzählperspektive traditionell als Position, von der aus die Erzählhandlung präsentiert wird.

> The point of view […] is the position from which the story is presented. (RFMASS 14)

Millett unterscheidet 2 Ebenen der Erzählperspektive: die psychologische und die physikalische (sensorisch-perzeptive) Ebene.

> In narrative technique as distinguished from painting […] the position is not so much physical as psychological, although […] point of view in narrative has both these aspects. (RFMASS 14)

Millett führt die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie weiter und unterscheidet 4 Erzählperspektiven: die Ich-Erzählperspektive (First Person), die monofigurale (Limited), die auktoriale (Unlimited) und die neutrale (Objective) Erzählperspektive, wobei Millett die monofiguralen Erzählperspektiven (Ich-Erzählperspektive und figurale Erzählerperspektive) einerseits der plurifiguralen (auktorialen) Erzählperspektive und andererseits der nichtsubjektiven bzw. objektiven (neutralen) Erzählperspektive polar gegenüberstellt. Diese Gegenüberstellung erklärt auch die Reihenfolge der Erzählperspektiventypen in der Klassifikation nach Millett.

> At opposite poles from subjectivity limited to one person – whether that person is indicated by „I“ or „he“ – are, on the one hand, the omniscient point of view in which there are no limits to the presentation of subjective elements of all the characters and, on the other hand, the objective point of view, in which the subjectivity of no character is given the reader directly. (RFMASS 20)

Die Ich-Erzählperspektive (First Person)

Die Ich-Erzählperspektive beschreibt Millett unter anderem anhand der Bestandteile ihres Inhalts: sinnliche Wahrnehmungen (Beobachtung), Emotionen (Gefühle), Gedanken, Hörensagen-Wissen und Inferenzen des Ich-Erzählers, womit Millett unbewusst eines der ersten Aspekten-Modelle der Perspektive skizziert: Wahrnehmung (Perzeption und Apperzeption), Emotion und Gedanken (Kognition) (vgl. Rimmon-Kenan 1983 und Jahn 1996). In analytischer Hinsicht können die unzuverlässigen Inferenzen, die der Ich-Erzähler als explizite Inferenzen präsentiert, und die zuverlässigen Inferenzen, die der Ich-Erzähler als epistemische „Fakten", als „Wissen" präsentiert, unterschieden werden.

> This narrative method [...] suggests that what is to be told will be restricted to what the narrator can experience, namely, what he experiences in terms of his senses, emotions, and ideas, what he observes in the world around him, and what he can get to know of other people or infer as to what other people think and feel. (RFMASS 15)

Den Identifikationseffekt des Lesers mit einem Ich-Erzähler (bzw. einem erzählten Ich) hält Millett für stärker als den Identifikationseffekt des Lesers mit einer erzählten Figur in einer Er-Erzählung (vgl. RFMASS 15). Auch die Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers schätzt Millett hoch ein, und die Zuverlässigkeit eines sensiblen (einfühlsam-hellhörigen) peripheren Ich-Erzählers stellt Millett noch über die Zuverlässigkeit eines Er-Erzählers.

> If [the] subordinate character is unusually sensitive and observant, he can unobtrusively furnish an interpretation of the experience he is narrating which is somehow easier to accept – perhaps because we feel that we „know" the narrator – than an interpretation made by the impersonal author. (RFMASS 15)

Neben der konventionellen Unterscheidung zwischen zentralem und peripherem Ich-Erzähler (vgl. RFMASS 15/6) findet sich bei Millett der Ansatz zu einer Unterscheidung zwischen der Perspektive des Ich-Erzählers und der Perspektive des erzählten Ich, z. B. in Zusammenhang mit Milletts Unterscheidung zwischen einem sehr sprachkompetenten und feinsinnig beobachtenden Ich-Erzähler und einem wenig sprachkompetenten und eher plump-derben erzählten Ich im Roman *Die Abenteuer des Huckleberry Finn*.

> [...] Huck devotes three pages to a minute description of the Grangerfords' parlor or [...] he describes with great sensitivity the river in the fog or during a thunderstorm or at the coming of dawn when psychological plausibility is threatened. (RFMASS 16)

Die figurale Erzählperspektive (Third Person: Limited)

Millett betrachtet (vielleicht) in indirekter Anlehnung an Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88), Orvis (1948: 119), Gordon und Tate (1950: 626) die figurale Erzählerperspektive als eine Ich-Erzählperspektive in der Er-Erzählform, wobei es ihm aber nicht gelingt, die figurale Perspektive der Reflektorfigur von der Erzählerstimme zu unterscheiden und sogar die Reflektorfigur mit dem Erzähler identifiziert.

> The next point of view to be discussed differs from that which we have just considered only in its substituting the grammatical third person – „he" or „she" – as narrator for the grammatical first person, „I." In other words, the writer limits himself strictly to presenting the observations plus the feelings, emotions, and ideas of a single person who is either the major character in the story or a subordinate character [...] The subjective elements that are presented to the reader directly are thus restricted to those of the narrator himself. (RFMASS 17)

Wie bereits oben erwähnt, hält Millett den Identifikationseffekt des Lesers mit einer Reflektorfigur in einer figuralen Erzählung für schwächer als den Identifikationseffekt des

Lesers mit einem Ich-Erzähler (bzw. einem erzählten Ich), im Gegensatz dazu sind nach Millett die Möglichkeiten der Darstellung einer zentralen Reflektorfigur in der figuralen Erzählperspektive etwas breiter gefächert als jene eines zentralen erzählten Ich in der Ich-Erzählperspektive (vgl. RFMASS 17/8).

Als Beispiele für die figurale Erzählperspektive führt Millett die Kurzgeschichten *Drei Tage Sturm* von Hemingway, *Das Gartenfest* (*Die Gartenparty*) von Mansfield, *Art Colony* von Kay Boyle und *Was* (erste Geschichte in *Go down, Moses: Chronik einer Familie*) von Faulkner und den Roman *Des Menschen Hörigkeit* von W. Somerseth Maugham an (vgl. RFMASS 18-20)

Die auktoriale Erzählperspektive (Third Person: Unlimited: Omniscient)

Millett definiert die auktoriale Erzählperspektive – wie auch die Ich-Erzählperspektive und die monofigurale Erzählperspektive – auf der Basis der Innensicht, aber nunmehr anhand der (theoretisch) unbegrenzten Innensicht des Erzählers in die Figuren.

> The omniscient point of view leaves the author free to present the subjective elements – the sensations, feelings, emotions, or ideas – of any or all of his characters whenever he feels [...] (RFMASS 20)

Millett unterscheidet die natürlichen monofiguralen Erzählperspektiven in der Ich- und in der Er-Erzählform (natürlich deshalb, weil eine monofigurale Erzählperspektive den Zugang des natürlichen Menschen zu nur einem Bewusstsein, und zwar seinem eigenen, nachahmt) von der artifiziellen und konventionellen auktorialen Erzählperspektive (vgl. RFMASS 20/1).

> [...] the omniscient point of view can be defended on the ground that the writer is the creator of his characters, and, as the creator, he is free to remove the lid from the mind of any one of his characters and reveal what is going on there. (RFMASS 21)

Ein spezifisches Merkmal der auktorialen Erzählperspektive ist nach Millett die Kenntnis des Erzählers des figuralen Unbewussten.

> [The omniscient narrator] may even assume complete familiarity with unconscious elements in his characters [...] (RFMASS 21)

Millett versteht die Fokussierung des Erzählers auf bestimmte Figuren und ihre Geschichten als Reduzierung der theoretischen Allwissenheit bzw. unbegrenzten Innensicht des Erzählers auf eine konkrete begrenzte Allwissenheit bzw. Innensicht des Erzählers. Die auktoriale Erzählperspektive ist nach Millett eine Begrenzung der allwissenden Erzählperspektive (womit er tendenziell das Konzept der Nicht-Fokalisierung – *ante litteram* – marginalisiert).

> [...] most authors who use [the unlimited omniscient point of view] tend to restrict the subjectivity to only a small number of characters, even though they may dip occasionally into the minds of unimportant characters. Such a conscious limitation tends to help focus our attention on the minds in which the writer wishes us to become most interested. (RFMASS 21).

Die neutrale Erzählperspektive (Third Person: Objective)

Die neutrale Erzählperspektive wertet Millett als noch artifizieller als die auktoriale Erzählperspektive und betrachtet sie als das literaturgeschichtliche Ergebnis des Realismus bzw. des Naturalismus, wobei die literaturgeschichtlichen Beobachtungen von Horne (1908) der historischen Sonderstellung des neutralen Erzähltexttyps widersprechen.

> Realism undoubtedly has had a good deal to do with the development of the last point of view to be discussed, the objective. This is the most artificial of all literary points of view [...] (RFMASS 22)

Millett definiert die neutrale Erzählperspektive traditionsgemäß als Reduktion des Erzählers auf die dramatische (szenische) Außensicht.

> Possibly the best way in which to suggest its nature is to say that it is used by the dramatist; the writer voluntarily limits himself to recording what can be observed: what the characters look like, what they do, and what they say. (RFMASS 22)

Die Reduktion des Erzählers in der neutralen Erzählperspektive auf seine Außensicht impliziert nach Millett die Reduktion der auktorialen Perspektive auf die sensorische Wahrnehmung (Perzeption) des Erzählers bzw. den Verzicht auf alle anderen Ebenen und subjektiven Aspekte seiner Perspektive (Raum, Zeit, Psychologie, Apperzeption, Emotion, Kognition, Ideologie, Phraseologie, etc.), woraus sich die Bezeichnung der wahrnehmungs-, gefühls-, wert-, urteils-, stil-neutralen Erzählperspektive ableitet.

> Any feeling that [the narrator] himself has about what he observes becomes apparent only by his implications and [the reader's] inferences [...] (RFMASS 22)

> [...] [the narrator] cannot [...] intrude his own interpretations [...] (RFMASS 22)

Millett weist auf 2 unterschiedliche Objektivitätsgrade in der neutralen Erzählperspektive hin: 1) die sensorische Wahrnehmungsperspektive eines aufmerksamen anonymen Beobachters und 2) die audio-visuelle Wahrnehmungsperspektive eines Aufzeichnungsgerätes.

> [...] the writer becomes an instrument that records what he observes and only what he observes. [...] Wherever the action may take place, the writer is present as an unseen observer taking detailed notes on whatever an attentive and alert human being might observe. (RFMASS 22)

Millett setzt die monofigurale Erzählperspektive (in der Ich- und in der Er-Form) der auktorialen und der neutralen Erzählperspektive polar gegenüber – siehe oben –, indem er die Verwandtschaft der neutralen mit der auktorialen Erzählperspektive als Absenz der subjektiven Aspekte der auktorialen Perspektive in der neutralen Erzählperspektive begründet, während die objektiven Aspekte der auktorialen Perspektive die gemeinsame Basis der auktorialen als auch der neutralen Erzählperspektive bilden, wobei der Mangel der perspektivischen Subjektivität des Erzählers in der neutralen Erzählperspektive durch die interpretatorische Subjektivität des Lesers aufgefüllt wird.

> [Third Person: Objective] appeals particularly to the acute reader because it places on him the responsibility for looking between the lines for implications and for coming to a conclusion as to the author's attitude toward what he is dispassionately representing. (RFMASS 22)

> Despite their objectivity, the stories communicate complex emotions, but, since the author cannot express his attitude toward his subject directly, [the reader has] the responsibility of deciding what the author thinks and feels about his subject. (RFMASS 23 Fußnote)

Als Beispiele für die neutrale Erzählperspektive führt Millett die Kurzgeschichten *Der unwirkliche Mr. Beelzy* von John Collier und *Der versteinerte Mann* von Eudora Welty an (vgl. RFMASS 23).

Problem der Konsistenz der Erzählperspektive

In der Fußnote auf Seite 18 und am Abschluss seiner Darstellung der Erzählperspektiven (Seiten 23-25) setzt sich Millett noch kurz mit dem Problem der Konsistenz der Erzählperspektive auseinander. Aus Überlegungen der ästhetischen Theorie scheint Millett die

Konsistenz der Erzählperspektive zu befürworten, andererseits stellt Millett fest, dass in Kurzgeschichten und Romanen, die von der Literaturkritik mehrheitlich als erzähllitera-risch hochwertige Texte gewertet werden, die Erzählperspektive nicht-konsistent, son-dern nur (mehr oder weniger) dominant eingesetzt wird, z. B. *Moby Dick* (Ich und neutral), *Des Menschen Hörigkeit* (figural und auktorial), *Drei Tage Sturm* (figural und neutral), *Das Gartenfest* (figural und auktorial), *Art Colony* (figural und neutral) (vgl. RFMASS 18 und 23-25).

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Millett

Erzähltexttypen nach Millett (1950)	
Erzählform	Perspektive
Ich	Ich
Er	Figural (Limited)
	Auktorial (Omniscient)
	Neutral (Objective)

Mark Schorer (1950)

Schorer veröffentlicht 1950 eine Anthologie von Kurzgeschichten mit dem Titel *The Story: A Critical Anthology*. Die 5 Kapitel der Anthologie leitet Schorer mit erzähltheoretischen Überlegungen zu verschiedenen erzähltechnischen Aspekten der Kurzgeschichte und z. T. der Erzählung ein. In der Einleitung zum 1. Kapitel „The Story Base“ streift Schorer auch kurz die Erzählperspektiven.

Wahrnehmungsperspektive (Point of View)

Schorers Theorie der Erzählperspektive schwankt zwischen der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie (Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) und der perspekti-vengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Pitkin 1912: 186/7 und Nachfolger). Die auktorial-limitierte Erzählperspektive kann nach Schorer in der Er- als auch in der Ich-Erzählform gedacht werden. Die Perspektive von Reflektorfigu-ren und von Ich-Erzählern unterscheidet sich nach Schorer nicht wesentlich in der Er- und in der Ich-Erzählform. Die Perspektive zentraler Reflektorfiguren und zentraler Ich-Erzäh-ler sowie die Perspektive peripherer Reflektorfiguren und peripherer Ich-Erzähler unter-scheidet sich nach Schorer nicht wesentlich.

> Whatever the choice, it is clear that what the author selects to tell can only be as much as the point of view is capable of embracing. (SCA 14)

Hier ein tabellarischer Überblick über die perspektivenorientierte Interpretation der Klas-sifikation der Erzählperspektiven nach Schorer.

Auktoriale Erzählperspektive	Allwissend in der Er-Form
	Limitiert in der Er- und Ich-Form
Figurale Erzählperspektive	Eine oder mehrere Reflektorfiguren

	Zentraler bis peripherer Ich-Erzähler

Erzählperspektive (Point of View)

Für Schorer bildet der Blickwinkel (Selection) das Fundament der Erzählperspektiven. Schorer bindet den (breiteren bis engeren) Blickwinkel primär an die Erzählstimme.

> Selection, in fiction, depends first of all on what is called point of view, on who, that is, is doing the seeing, and how good his eyes are, and where he is standing in relation to the action. (S 13)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Point of View)

Die auktoriale Erzählperspektive beschreibt Schorer ausschließlich mit der Allwissenheit des Er-Erzählers.

> An author can put himself above his story in the position of God, presuming to know everything about his situation, and tell his story from this omniscient point of view. (S 13)

Die begrenzte auktoriale Erzählperspektive (Limited Point of View)

Schorer führt als 2. Erzählperspektive eine begrenzte auktoriale Erzählperspektive an und nennt als Beispiel für diese Erzählperspektive die Erzählung *Amy Foster* von Joseph Conrad an.

> Or he may, for various reasons, wish to tell it from a more limited point of view, that of someone outside the story, as he is, yet not himself. (Conrad's *Amy Foster* is such a story.) (S 13)

Die Erzählung *Amy Foster* besteht aus einer komplexen Erzählperspektive. Die primäre Erzählebene wird von einem primären Bericht erstattenden Ich-Erzähler erzählt. Die sekundäre Erzählebene wird von einem sekundären peripheren Ich-Erzähler erzählt, der sich im ersten Teil seiner Erzählung z. T. der auktorialen Vielwissenheit bedient und z. T. tertiäre Erzählebenen nacherzählt und im zweiten Teil seiner Erzählung Ereignisse erzählt, die er als Zeuge miterlebt hat, wobei er sich aber auch der auktorialen Innensicht in andere Figuren bedient. Rein erzähltextanalytisch handelt es sich bei der Erzählperspektive des sekundären Erzählers in *Amy Foster* um einen auktorialen Ich-Erzähler, dessen Auktorialität aufgrund der Ich-Erzählform kohärenterweise auf eine einzige Haupthandlung begrenzt ist.

Die figurale Erzählperspektive (Point of View of the Character(s))

In der figuralen Erzählperspektive dominiert nach Schorer die perzeptiv-psychologische und die ideologische Perspektive einer oder mehrerer Reflektorfigur(en), wobei die ideologische Perspektive des Autors mit der ideologischen Perspektive der Reflektorfigur(ein) übereinstimmen oder nicht übereinstimmen kann.

> Or he may wish to tell it from the point of view of one or more of the characters themselves, and he may or may not identify his own views on the situation with the person through whom the action is seen, which is to say that the chosen character may or may not be as sympathetic, mature, intelligent, responsive, and so on, as the author is. (S. 13)

Die Ich-Erzählperspektive

Die Ich-Erzählperspektive versteht Schorer in gewissem Sinn als figurale Erzählperspektive in der Ich-Form, wobei die ideologische Perspektive des Autors mit der ideologischen Perspektive des Ich-Erzählers übereinstimmen oder nicht übereinstimmen kann.

> Finally, he may choose a character within the situation and present that character in the first person, as an "I." He may even make that "I," as Thomas Mann does, a professional writer like himself and yet not at all mean to say that he and the "I" are one and the same. (S 13)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Schorer

Erzähltexttypen nach Schorer (1950)	
Erzählform	Perspektive
Er	Auktorial (Omniscient Point of View)
	Begrenzt auktorial (Limited Point of View)
	Figural (Point of View of the Character(s))
Ich	Ich

Cleanth Brooks, John Thibaut Purser und Robert Penn Warren ([1936] rev. 1952)

Brooks et al. veröffentlichen 1936 eine Anthologie von literarischen Texten mit dem Titel *An Approach to Literature*. 1952 erscheint die dritte Ausgabe der Anthologie, die um die Textform der Kurzgeschichte und eine Einführung in erzähltheoretische Basiskonzepte erweitert ist. Auf den Seiten 19 bis 21 führen Brooks et al. in die Kategorie „Fokussierung" (Focus) und auf den Seiten 21 bis 23 in die Kategorie Erzählperspektive (Point of View) ein. Ich stelle im Folgenden die Kategorie Fokussierung vor, da die Typologie der Fokussierung, die Brooks et al. vorstellen, als prototypisches Modell der Fokalisierungstypen mit eigenen Merkmalen betrachtet werden kann. In der fünften Ausgabe des Jahres 1975 fehlt der Paragraph über die Fokussierung.

Fokussierung (Focus)

Unter Fokussierung verstehen Brooks et al. das nicht-erzählformgebundene Gravitationszentrum bzw. Organisationsprinzip der ausgewählten Bestandteile des Inhalts (Figureneigenschaften, Figurenhandlungen, Vorgänge, Zeit, Raum, Objekte) und der ausgewählten Bestandteile des Gehalts (Thema, Idee) in einem Erzähltext.

> [...] center of gravity for the large amount of material that is to be organized – some principle that will give it shape. (AL 19)

Brooks et al. ziehen die Anzahl der dominanten Figur(en) und das Erzählthema als primäre Organisationsprinzipien der ausgewählten Bestandteile des Erzählinhalts.

Die monofigurale Fokussierung

Der erste Typ der Organisierung der erzählten Welt ist die Fokussierung auf eine dominante Figur bzw. die monofigurale Fokussierung (z. B. die Ballade *Porphyria's Lover* von Robert Browning).

> A writer often centers his fiction on some character, though, of course, he may treat a number of other related characters in his story or novel. (AL 19)

Die plurifigurale Fokussierung

Der zweite Typ der Organisierung der erzählten Welt ist die Fokussierung auf mehrere dominante Figuren bzw. die plurifigurale Fokussierung (z. B. die Romane *Krieg und Frieden* von Tolstoi und *Kontrapunkt des Lebens* von Aldous Huxley).

> [...] no one character is dominant, though many characters are fully presented and have independent stories of their own. (AL 19)

Die thematische Fokussierung

Zur Bestimmung des dritten Typs der Organisierung der erzählten Welt ziehen Brooks et al. einen Bestandteil des Gehalts heran, und zwar das Thema bzw. die Idee eines Erzähltextes. Wenn der Autor nicht eine oder mehrere Figuren und deren Geschichte(n) (Plot) zum Fokus seines Erzähltextes machen will, muss er das Erzähl-Thema (die Erzähl-Idee) als solches fokussieren. Wie können in diesem Fall von einer thematischen Fokussierung sprechen (z. B. die Kurzgeschichte *Der Herr aus San Francisco* von Ivan Bunin).

> [...] if there is to be a story at all, in the central feeling and conviction, the theme [...] must [...] become, not one of the unifying forces as in most fiction, but the dominant unifying force, the thing that brings the material to a focus. (AL 20)

Handlungslogik und Atmosphäre des Erzähltextes

Brooks et al. betrachten weder die Handlungslogik noch die Atmosphäre eines Erzähltextes als weitere Typen der Fokussierung, sondern als Effekte der 3 bereits bestehenden Fokussierungstypen. Wenn die Handlungslogik weder durch eine monofigurale noch durch eine plurifigurale Fokussierung bedingt sind, so sind sie durch eine thematische Fokussierung bedingt.

> Second, there is the logic that leads us to feel that the parts of a story, though not connected perhaps in the relations of cause-and-effect, yet belong in the same story because of their relation to the total interpretation and to emotional effect. This second type of logic derives from theme [...] (AL 21)

Auch die Atmosphäre eines Erzähltextes ist nach Brooks et al. entweder durch eine figurale Fokussierung oder durch eine thematische Fokussierung bedingt.

> But it is always a mistake to believe that the unity of a piece of fiction may be gained by atmosphere, for the atmosphere itself is an effect. The unity has already been achieved by the ordinary methods of construction. (AL 21)

Überblick über die 3 Fokussierungstypen

Hier eine tabellarische Übersicht über die 3 Fokussierungstypen nach Brooks/Purser/Warren. Im Vergleich mit den Fokalisierungstypen nach Genette (1972) gibt es konzeptuelle, aber nicht definitorische Überschneidungen.

Fokussierungstypen (Brooks, Purser, Warren 1952)	**Fokalisierungstypen** (Genette 1972)
Monofigurale Fokussierung	Interne Fokalisierung
Plurifigurale Fokussierung	Multifokalisierung
Thematische Fokussierung	Leer
Leer	Externe Fokalisierung

Francis Connolly (1953)

Connolly veröffentlicht 1953 ein Lehrbuch über die Rhetorik mit dem Titel *A Rhetoric Case Book*. Da Connolly die Rhetorik (vielleicht) in Anlehnung an Beach (1932) und Brooks und Warren (1949) als Wissenschaft begreift, die sich mit vielen anderen Wissenschaften überschneidet, behandelt er auch kurz die Erzählperspektive im Kapitel XIII „Narration and the Short Story“ auf den Seiten 628 bis 630.

> Rhetoric, then, has clear connections with grammar, logic, literature, psychology, ethics [...] (RCB xx)

Erzählperspektive (Point of View, Angle of Narration)

Connolly unterscheidet in Anlehnung an die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie klar zwischen Stimme und Perspektive, z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell ([1947] 1959: 196).

> 1. Who is telling the story?
> 2. From what [...] point of view, or angle of narration, is he telling the story? (RCB 629)

In Hinblick auf die Perspektive unterscheidet Connolly 2 Ebenen der Perspektive: die physikalische (perzeptive) und die mentale (ideologische) Ebene der Perspektive. Die Analyse der Ebenen der Perspektive überschreitet diese Monographie, deshalb nur kurze Hinweise.

> 1. From what physical point of view, or angle of narration, is he telling the story?
> 2. From what mood, or mental point of view, is he telling the story? (RCB 629)

Connolly unterscheidet nicht nur klar zwischen Stimme und Perspektive, sondern hält die Analyse der Perspektive für erzähltheoretisch wichtiger als die Analyse der Stimme.

> [...] the identity of the narrator is perhaps less important than the point of view from which he tells the story, for the point of view offers us our immediate access to a story. (RCB 629)

Obwohl Connolly klar zwischen Stimme und Perspektive unterscheidet und die Perspektive für die erzähltheoretisch wichtigere Kategorie betrachtet als die Stimme, geht er bei der Klassifikation der Erzählperspektiven mit der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) konform. Connolly unterscheidet (vielleicht) in Anlehnung an Frederick (1932: 34/5) zwischen 3 Erzählperspektiven: 1) Beobachter-Ich und periphere Ich-Erzählperspektive sowie 2a) figurale und 2b) auktoriale Erzählperspektive.

> [...] the writer may present his action (1) as an observer or as an observer-participant, in the first person, or (2) in the third person, with (a) limited knowledge, or (b) unlimited knowledge (the omniscient point of view). (RCB 629)

Die periphere Ich-Erzählperspektive (Observer-Participant)

Nach Connolly generiert vor allem die fiktive Simultaneität der peripheren Ich-Erzählung (neben der Handlungsrolle des peripheren erzählten Ich) einen starken perspektivischen Effekt (z. B. in den Kurzgeschichten *Trigger* von Edward L. Beach und *Flash Flood* von Mary-Carter Roberts, vgl. RCB 629), wobei Connolly nicht klar zwischen der Perspektive des Ich-Erzählers und der Perspektive des peripheren erzählten Ich unterscheidet.

> The special advantage of the *first-person point of view* is its illusion of immediacy. Thus in „Trigger“ Captain Beach, the narrator, is an observer-participant. As narrator he succeeds in presenting the action directly as it affects one person. (RCB 629)

Die beobachtende Ich-Erzählperspektive (Observer)

Bei der beobachtenden Ich-Erzählperspektive generiert nach Connolly vor allem die genaue Beschreibung der Wahrnehmungen einen starken perspektivischen Effekt (z. B. in der Kurzgeschichte *Evacuation* von Antoine de Saint-Exupery), wobei Connolly auch diesmal nicht klar zwischen der Perspektive des Ich-Erzählers und der Perspektive des beobachtenden erzählten Ich unterscheidet.

> But even when the writer is not a participant in the action but merely a sensitive observer of it, as in „Evacuation,“ the first-person point of view brings events to a sharp focus. (RCB 629)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient)

Die auktoriale Erzählperspektive beschreibt Connolly in Analogie mit der erzählenden Perspektive des Historikers. Die auktoriale Erzählperspektive generiert nach Connolly einen deutlich schwächeren perspektivischen Effekt als die Ich-Erzählperspektive. Die auktoriale Erzählperspektive definiert Connolly traditionell anhand der Allgegenwart und der Allwissenheit (unbeschränkte Innensicht) des Erzählers (z. B. in den historischen kurzen Erzählungen *The Bolsheviks Seize Power* von Alan Moorehead und *The Massacre of the Hurons* von Francis Parkman, vgl. RCB 630).

> *A third-person point of view* does not provide such an immediate sense of illusion as first-person point of view, but it has the advantage of greater range. […] [the narrator] can avail himself of the license of the omniscient historian and can move from the present to the past tense, from the mind of one spectator to that of another […] (RCB 630)

Die ideologische Ebene der Perspektive bezeichnet Connolly neben Mentalität (Mental Point of View) auch als persönliche Note (Tone) und Erzählhaltung (Attitude). Die Erzählhaltung hebt Connolly vor allem als Merkmal der auktorialen Erzählperspektive hervor, wobei Connolly kaum zwischen Autor und Erzähler unterscheidet und auch dem Er-Erzähler eine perzeptive Perspektive zuschreibt.

> Note […] how each of the [omniscient] narrators […] adopts and maintains a single predominant tone or attitude toward his story. Captain Beach is the professional naval officer […], Mary-Carter Roberts the vivid reporter […], Antoine de Saint-Exupéry the tragic witness […] Francis Parkman the objective historian. (RCB 630)

Die figurale Erzählperspektive (Limited Knowledge)

Eine eher unbewusste, intuitive Annäherung der figuralen Perspektive an die Perspektive des erzählten Ich vollzieht Connolly in der Beschreibung der figuralen Erzählperspektive, indem Connolly nicht nur der Reflektorfigur, sondern auch dem Ich-Erzähler (aber vielleicht meint Connolly das erzählte Ich als Perspektiv-Figur) eine perzeptive Perspektive zuschreibt, ohne genau zwischen Erzähler und Reflektorfigur zu unterscheiden.

> Coherence in narrative is largely a matter of establishing and of carefully maintaining a physical point of view in the first or the third person. (RCB 630)

Connolly befürwortet in einem Erzähltext mit figuraler Erzählperspektive einen zwar figurenorientierten, aber nicht figurenmimetischen Sprachstil.

> The style is always the style appropriate to the subject and the narrator's point of view. This does not mean that we must tolerate an immature or an unintelligent style simply because the

> narrator [= viewpoint character] is young or uninformed. Far from it. The business of the fiction writer is not to reproduce but to represent his character. Thus for example in „High Lonesome Place“ [...] Fred Gibson presents his story from the point of view of a young boy, Cotton. The vocabulary, the grammar, the selection of details, the rhythm of the sentences are in a boy's style [...] But the style here is not that of *actual* boy's talk. Cotton speaks only as a boy *seems* to speak. (RCB 668)

Die Perspektive in der Beschreibung

Connolly analysiert die Perspektive in der Beschreibung im XII. Kapitel „Description“ unter dem Paragraphen „Coherence in Descriptive Writing“ auf den Seiten 576 bis 578. Connolly unterscheidet – wie bereits dargestellt – zwischen der perzeptiven (Physical Point of View) und der ideologischen Ebene (Mental Point of View) der Perspektive in der Beschreibung (vgl. RCB 576) und zwischen dem festen (Fixed Point of View) und dem beweglichen oder wechselnden Blickpunkt (Moving or Shifting Point of View) in der perzeptiven Beschreibung (vgl. RCB 576). Der Erzähler kann etwas entweder aus seinem eigenem perzeptiven Blickpunkt und/oder ideologischen Standpunkt (auktoriale Perspektive) oder aus dem perzeptiven Blickpunkt und/oder ideologischen Standpunkt einer Figur (figurale Perspektive) beschreiben.

> [In fiction] the writer must describe sense perceptions, not only as they appear to him directly but also as they affect an imaginary beholder. (RCB 578)

Im Fall der figuralen Perspektive in der Beschreibung muss nach Connolly der ideologische Standpunkt mit dem perzeptiven Blickpunkt der Figur übereinstimmen.

> [The writer] must be constantly aware of the mentality of the various characters and shift his mental point of view with each character, as, for example, Smollett demonstrates in those celebrated passages in Humphrey Clinker, where Bath is described from the sharply different point of view of Bramble, Milford, Lydia, Wyn, Jenkins, and Tabitha. (RCB 578)

Der Einfachheit halber stelle ich die Beispiele, die Connolly für das Zusammenwirken von Perzeption und Ideologie in der figuralen Perspektive sowohl in der nicht-literarischen als auch in der literarischen Beschreibung anführt, in tabellarischer Form dar (vgl. RCB 578).

Thomas Hardy beschreibt die Figur Eustacia Vye	From the mental attitude of an objective but sympathetic observer
Katherine Anne Porter beschreibt eine Südstaatenvilla	From the mentality of an admirer of an old way of life
David Copperfield beschreibt das Zuhause von Peggotty	Mood of delight, excited by the romantic charm of the house
J. B. Priestley beschreibt die Sicht aus einem Fenster	Mentally that of inner delight
William L. Laurence beschreibt die Explosion einer Atombombe	The mental attitude of the writer is just as important in bringing the details into focus as is the careful observance of the requirements of physical point of view.

Überblick über die 3 Erzähltexttypen nach Connolly

Erzähltexttypen nach Connolly (1953)	
Erzählform	Perspektive
Ich	Beobachter-Ich (Observer) oder peripheres Ich (Observer-Participant)

Er	Figural (Limited Knowledge)
	Auktorial (Omniscient)

Joseph T. Shipley (1953)

Shipley veröffentlicht 1953 ein Wörterbuch zur Literatur mit dem Titel *Dictionary of World Literature*. Unter dem Stichwort „VIEW-POINT“ stellt Shipley die Erzählperspektiven auf den Seiten 439 bis 441 vor.

Erzählperspektive (View-Point)

Shipley definiert die Erzählperspektive als Beziehung des Erzählers zur Erzählhandlung.

> **VIEW-POINT.** The relation in which the narrator stands to the story [...] (DWL 439)

Ob der Erzähler nach Shipley nur zur Erzählhandlung und nicht zum Erzähldiskurs oder zu beiden eine Erzählperspektive einnehmen kann, muss dahingestellt bleiben. Nach Shipley bedingt die Erzählperspektive die Erzählmethode und den Erzählcharakter eines Erzähltextes. Ob diese Bedingung nach Shipley auch umgekehrt wirksam wird, muss dahingestellt bleiben.

> [...] [the view-point] govern[s] the method and character of the work. (DWL 440)

Shipley unterscheidet 2 grundsätzliche Erzählperspektiven: die interne und die externe Erzählperspektive, die der Ich- und Er-Erzählform entsprechen, wobei Shipley zeitlich gesehen nach Hamilton (1908: 121) der zweite Erzähltheoretiker ist, der zur Unterscheidung der Ich- und Er-Erzählform die Bezeichnungen interne und externe Erzählperspektive verwendet. Damit ordnet sich Shipley der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) zu.

> [View-point] may be either internal or external. (DWL 440)

Die Ich-Erzählperspektiven

Shipley hebt in Anlehnung an die traditionelle Beschreibung der zentralen (Hero) und peripheren (Minor Character) Ich-Erzählperspektive unter anderen folgende Merkmale der Ich-Erzählperspektive hervor: 1) die Verbindung der Ich-Erzählperspektive mit dem abenteuerlichen, tendenziell antipsychologischen Erzählgenre, 2) die indirekte bzw. szenische Figurendarstellung des erzählten Ich und 3) die erzählstrukturelle Kohärenz der Ich-Erzählung.

> A hero cannot tell you what a fine man he really is; he must lead you to believe that he is fine by his actions and his thoughts. Therefore the reader must form his opinion of the narrator through an indirect method [...] (DWL 440)

Als typische Beispiele für die Ich-Erzählperspektive führt Shipley die Romane *Robinson Crusoe, Moll Flanders, Lord Jim* und die Kurzgeschichten über Sherlock Holmes an (vgl. DWL 440).

Die Er-Erzählperspektiven

Shipley unterscheidet (vielleicht) in Anlehnung an die Limitierungslinie bei den Er-Erzählperspektiven nach Hamilton (1908: 125-129) 3 Er-Erzählperspektiven: 1) die auktoriale Erzählperspektive (Olympian Point of View), 2) die figurale Erzählperspektive

(Limited/Restricted Point of View) und 3) die neutrale Erzählperspektive und (vielleicht) in Anlehnung an Albright (1907), Esenwein ([1909] 1918) und Hamilton (1908) 2 „Noten“ der Er-Erzählperspektive: 1) die unpersönliche und 2) die persönliche Note.

Die auktoriale Erzählperspektive (Olympian Point of View)

Die auktoriale Erzählperspektive definiert Shipley unter anderem durch die gleiche Distanz des Erzählers zu allen Figuren. Wahrscheinlich meint Shipley, dass in einer auktorialen Erzählperspektive nicht eine oder einzelne Figuren, sondern mehrere Figuren in gleicher Gewichtung handlungszentral sind und dieselbe Bedeutung an Figurendarstellung, Innensicht, Handlungsrolle und Thematik aufweisen.

> A superior mind outside the story views the characters, all from an equal distance. (DWL 440)

Interessant ist die (wahrscheinlich) unbewusst widersprüchliche Beschreibung der auktorialen Erzählperspektive anhand des Konzepts Distanz (Nähe/Ferne) durch Shipley, wobei der olympische Erzähler sich tatsächlich manchmal sehr nahe an der Erzählhandlung befinden kann und meiner Meinung nach sogar (in verschiedenen Dimensionen) gleichzeitig nah und fern der Erzählhandlung sein kann; vgl. das Distanz-Konzept bei Friedemann (1910: 68-78), Pitkin (1912: 176/7), Lubbock (1921: 133/4 und 261), Brooks und Warren ([1949] 1950: 273), Gordon und Tate (1950: 628). Ich stelle die Nähe und Distanz des olympischen Erzählers nach Shipley der Übersicht halber tabellarisch dar; die Zitate stammen aus der Seite 440.

Nah	[The narrator] knows the past, present, future.
	He knows the secret thoughts and feelings of all his characters.
	His ears can hear things before they are spoken, his eyes can look through locked doors and darkness.
Fern	[...] of the Olympian point of view is the loss of a certain nearness to the scene. Vividness is sacrificed and a definite sense of intimacy is surrendered.

Die figurale Erzählperspektive (Limited/Restricted Point of View)

Shipley unterscheidet weder präzis zwischen der auktorialen und plurifiguralen Erzählperspektive noch präzis zwischen der monofiguralen Erzählperspektive und der Ich-Erzählperspektive (bei der letzteren natürlich abgesehen von der Erzählform).

> [...] the external story told as though seen by a single mind of one of the characters within the tale. Such a restriction has almost the full advantage of the internal view-point with many of the advantages of the Olympian. (DWL 440)

Gleichzeitig mit Blin (1953) benutzt Shipley das Konzept Beschränkung der allwissenden Erzählperspektive (Restriction) zur Beschreibung der figuralen und neutralen Erzählperspektive. Das Konzept Beschränkung der allwissenden Erzählperspektive als Umschreibung für die figurale und/oder neutrale Erzählperspektive wird z. B. auch von Hamilton (1908: 132), Uzzell und Uzzell (1934: 415), Grabo (1928: 57), J. W. Beach (1932: 193), Brooks und Warren (1949, 262), Uzzell (1949, 202) und Millett (1950: 21) verwendet, bevor das Konzept Beschränkung der Allwissenheit eine große Rolle bei der Entstehung des Fokalisierungsmodells von Genette (1972) spielt.

Die neutrale Erzählperspektive

Die neutrale Erzählperspektive beschreibt Shipley wohl in Anlehnung an Lubbock (1921) als Schablone für die Interpretationstätigkeit des Lesers.

> As in a tale by Maupassant, [the narrator] would allow the reader to draw his own conclusions from the events of the story. (DWL 441)

Persönliche Note der auktorialen und figuralen Erzählperspektive (Personal Note)

Die persönliche Note ist nach Shipley kein konstitutives, sondern ein akzessorisches, fakultatives Merkmal der auktorialen und figuralen Erzählperspektive.

> A personal note is added and a friendly relationship established between author and reader when the writer admits at once that it is he who is relating the tale and that the opinions and side-remarks are his very own. (DWL 441)

Mischformen (Shifting the View Point)

Shipley hebt (vielleicht z. T.) in Anlehnung an Forster (1928) vor allem 2 Mischformen zwischen den Erzählperspektiven hervor: 1) die Kombination einer auktorialen oder figuralen Erzählperspektive mit einer Ich-Erzählperspektive (z. B. durch die Einführung einer 2. Erzählebene).

> [...] if the tale is external, [the introduction of a letter or a message] introduces a first person [voice and] note of relief. (DWL 441)

Und 2) die Kombination einer auktorialen mit einer figuralen Erzählperspektive.

> A shifting point of view has [...] the power to expand or contract perception and take the reader closer to or further from the scene. (DWL 441)

Als Beispiele für die Kombination von verschiedenen Erzählperspektiven führt Shipley die Romane *Bleak House* (auktorial, figural und Ich-Erzählperspektive) von Dickens, *Krieg und Frieden* (auktorial und plurifigural) und die Erzählung *Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde* (monofigural und Ich-Erzählperspektive) an (vgl. DWL 441).

Überblick über die 9 Erzähltexttypen nach Shipley

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach Shipley (1953)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th colspan="2">Perspektive</th></tr>
<tr><td>Ich</td><td colspan="2">Zentral (Hero) oder Peripher (Minor Character)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Er</td><td>Auktorial (Olympian)</td><td rowspan="2">Unpersönlich oder Persönlich</td></tr>
<tr><td>Figural (Limited/Restricted)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Neutral</td></tr>
<tr><td>Mischformen</td><td colspan="2">Er-/Ich-Mischform, auktorial-figurale Mischform (Shifting)</td></tr>
</table>

Norman Friedman ([1955] 1978)

Friedman veröffentlicht 1955 eine einflussreiche Abhandlung über die Erzählperspektive mit dem Titel *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,* die sich mit dem Titel *Erzählperspektive im Roman: Entwicklung eines kritischen Konzeptes* in einer ziemlich schlechten Übersetzung in der wichtigen erzähltheoretischen Anthologie *Zur Struktur des Romans* (1978) von Bruno Hillebrand findet.

> Die „Erzählperspektive“ wird heute zu einem der nützlichsten Unterscheidungsmerkmale für Analytiker von *fiction* [= Erzähltextanalytiker].

> Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, den ästhetischen Hintergrund dieses Begriffes und sein Hervortreten als Werkzeug der Kritik kurz darzustellen, die Grundprinzipien aufzuzeigen und zu exemplifizieren und schließlich seine Bedeutung in Bezug auf das Problem der künstlerischen Technik allgemein zu erörtern. (ZSR 142)

Erzählperspektive (Point of View)

Am Beginn seines Artikels weist Friedman auf einige Philosophen, Erzähltheoretiker und Autoren hin, die sich mit der Kategorie Point of View beschäftigt haben und verschiedene Aspekte dieser Kategorie betrachtet, angestoßen oder entwickelt haben (vgl. *ZSR* 144-152). Friedman nennt Aristoteles und Platon, beide zur Unterscheidung von Mimesis, Imitation (= Rede, Dialog) und Diegesis (= Bericht, Erzählung), Selden L. Whitcomb *The Study of a Novel* (1905: Unterscheidung verschiedener Typen der Erzählperspektive und berechneter Wechsel der Perspektive), Henry James' *Vorworte* zu seinen Romanen (1909: Begrenzung der erzählerischen Vermittlung durch die Ansiedlung der Handlung im Bewusstsein einer der Figuren), James Joyce *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* (1916: Verschwinden des Autors), Joseph W. Beach *The Method of Henry James* (1917: 5. Kapitel über Point of View), Percy Lubbock *The Craft of Fiction* (1921: Unterscheidung zwischen direkter und indirekter Darstellung, Einschränkung der persönlichen Stimme des Autors, direkte Dramatisierung der Worte, Gebärden und des Bewusstseins der Figuren), Edith Wharton *The Writing of Fiction* (1925: Reflektorfigur), Edward M. Forster *Aspects of the Novel* (1927: kurze Betrachtung des Problems der Erzählperspektive als unbedeutende technische Frage), Joseph W. Beach *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (1932: Hochphase des Bewusstseinsroman in den 1920er Jahren), Allen Tate *Reason in Madness: Critical Essays* (1941: Vorläuferkategorie zur internen Fokalisierung und Objektivierung der Romanstruktur), Ellen Glasgow *A Certain Measure: An Indictment of Human Vanity* (1943: Balance zwischen distanzierter und nichtdistanzierter Erzählhaltung, zwischen Phantasie und Emotionen des Schriftstellers), Phyllis Bentley *Writing about Writing: Some Observations on the Art of Narrative* (1947: allmähliches Zurückgehen des direkten Erzählerkommentars bis zu seiner tendenziellen Eliminierung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts), Mark Schorer *Technique as Discovery* (1948: Einsatz der Erzählperspektiven als Kontrollmedium zur künstlerischen Definition der Werte und Einstellungen des Autors), Bradford A. Booth *Form and Technique in the Novel: The Reinterpretation of Victorian Literature* (1950: Zurücktreten des Erzählers) und Bernard DeVoto *The Invisible Novelist* (1950) und *The World of Fiction* (1950: Unterscheidung zwischen erzählender und beschreibender Perspektive).

> [...] der Schriftsteller wird ständig zerrissen zwischen der Schwierigkeit zu zeigen, was eine Sache ist, und der Leichtigkeit zu erzählen, was er von ihr hält. [...] die Literatur verdankt [...] diesem Konflikt [...] ihre Existenz; und die Geschichte ihrer Ästhetik könnte teilweise geschrieben werden in der Sprache dieser fundamentalen Spannung, zu der sich das besondere Problem der Erzählperspektive im Roman als Teil zum Ganzen verhält. Denn die allgemeine Unterscheidung wurde – von Platon und Aristoteles bis Joyce und Eliot – getroffen, damit die besondere sich formen konnte. (ZSR 143)

Die Konstituenten und Parameter der Erzählperspektive

Friedman setzt das Konzept Erzählperspektive aus 4 Konstituenten mit jeweils mehreren Parametern zusammen: 1) Wer spricht zum Leser? (Stimme des Erzählers), 2) Aus welcher Perspektive (Winkel) in Bezug auf die Geschichte erzählt der Erzähler sie? (Perspektive), 3) Welche Informationskanäle benutzt der Erzähler, um dem Leser die Geschichte

mitzuteilen? (Informationskanal) und 4) In welche Entfernung zur Handlung versetzt der Erzähler den Leser? (Distanz des Lesers) (vgl. *ZSR* 153/4).

Stimme des Erzählers	Auktorialer Erzähler in dritter oder erster Person
	Ich-Erzähler
	Kein Erzähler
Perspektive des Erzählers	Oben
	Peripher
	Zentral
	Vorne
	Wechselnd
Informationskanal	Informationen des auktorialen Erzählers
	Externe und interne Ich-Erzählerinformationen
	Externe und interne Figureninformationen
	Kombination aus Erzähler- und Figureninformationen
Distanz des Lesers	Nah
	Fern
	Wechselnd

Der narrative und dramatische Modus

Friedman entwickelt seine Typen der Erzählperspektive (vielleicht) in Anlehnung an die Unterscheidung von Bild und Drama nach Lubbock (1921: z. B. 110/1) auf der Basis der Hauptunterscheidung zwischen dem narrativen und dem dramatischen Modus, wobei die Unterscheidung zwischen „analytic and dramatic method“ (vielleicht) auf Horne (1908: 243) zurückgeht.

> […] unsere Hauptunterscheidung […]: zusammenfassende Erzählung (erzählen) gegenüber eher unmittelbaren szenischen Darstellungen (zeigen). (ZSR 154)
>
> Der hauptsächliche Unterschied zwischen der berichtenden Darstellung und der szenischen Darstellung entspricht in der Art dem Allgemeinen und dem Besonderen. (ZSR 155)

Der narrative Modus

Der narrative Modus besteht nach Friedman vor allem in der raum- und zeitraffenden (durativen und iterativen) Zusammenfassung bzw. im Raffungsbericht.

> […] die zusammenfassende Erzählung ist ein allgemeiner Bericht über eine Reihe von Ereignissen, die einen längeren Zeitraum und eine Vielfalt von Örtlichkeiten umspannen […] (ZSR 155)

Der dramatische Modus

Der dramatische Modus besteht nach Friedman nicht einfach in der szenisch-dialogischen Darstellungsform des Erzählens, sondern in der detaillierten Darstellung des Handlungsschauplatzes, der Figurenhandlungen und der Figureneigenschaften (Außenbild und Charakter) (vgl. ZSR 156).

> […] eine unmittelbare szenische Darstellung ergibt sich, sobald die besonderen, fortwährenden und aufeinanderfolgenden Einzelheiten in Zeit, Raum, Handlung, Charakter und Dialog sich zu zeigen beginnen. Nicht allein der Dialog, sondern das genaue Detail innerhalb eines bestimmten Zeit-Raum-Rahmens ist die conditio qua non der szenischen Darstellungsweise. (ZSR 155)

Die Objektivierungslinie

Friedman klassifiziert die Erzählperspektiven nach der Dominanz und Mischung des narrativen und dramatischen Modus; er unterscheidet 2 auktoriale Erzählperspektiven (auktoriale Erzählsituation und neutrale/normale Allwissenheit), 2 Ich-Erzählperspektiven („Ich“ als Zeuge und „Ich“ als Protagonist), 2 figurale Erzählperspektiven (multipel-perspektivische und selektiv-perspektivische Allwissenheit) und 2 neutrale Erzählperspektiven (dramatischer Modus und die Kamera).

> Diese Darstellungsarten, die eine aus zweiter Hand und indirekt, die andere unmittelbar und direkt, gibt es in reiner Form nur selten. Tatsächlich liegt die größte Tugend des Erzählens in seiner unbegrenzten Flexibilität, sich jetzt in das lebendige Detail ausweitend, jetzt auf die sparsame Zusammenfassung konzentrierend […] (ZSR 156)

Friedman ordnet die 8 Erzählperspektiven (vielleicht) in Anlehnung an die Dramatisierungslinie nach Lubbock (1921: z. B. 149/0, 203, 253) auf einer Objektivierungslinie von den subjektivsten Erzählperspektiven (die auch tendenziell die Dominanz des narrativen Modus aufweisen) bis zu den objektivsten Erzählperspektiven (die auch tendenziell die Dominanz des dramatischen Modus aufweisen) an.

> […] da […] unsere hauptsächliche Unterscheidung zwischen „erzählen“ und „beschreiben“ liegt, sollte die Folge unserer Antworten schrittweise von einem Extrem zum anderen fortschreiten: […] von der Erzählung zum Drama […] (ZSR 154)

> […] denn die Perspektive gibt uns einen modus operandi, die möglichen Grade des Zurücktretens des Autors in der Erzählkunst zu unterscheiden. (ZSR 145)

Die 2 Ich-Erzählperspektiven betrachtet Friedman (vielleicht) in Anlehnung an Lubbock (1921: z. B. 126, 218, 251/2) als Ausschaltungen des Autors.

> [Beim] Fortschreiten in Richtung der direkten Darstellung […] übergibt [der Autor] […] seine Aufgabe vollständig einem anderen. […] [dem Autor] ist […] von jetzt an jede direkte Einflussnahme auf die Vorgänge versagt. (ZSR 161)

Die 2 figuralen Erzählperspektiven betrachtet Friedman (vielleicht) in Anlehnung an Lubbock (1921: z. B. 124/4, 142) als Ausschaltungen des Ich-Erzählers.

> Der nächste Schritt zur Objektivierung des Geschichtenmaterials ist die Ausschaltung nicht nur des Autors […] sondern auch eines jeden Erzählers schlechthin. (ZSR 164)

Und die 2 neutralen Erzählperspektiven betrachtet Friedman (vielleicht) in Anlehnung an Lubbock (1921: z. B.252/3) als Ausschaltungen des Figurenbewusstseins.

> Nachdem wir den Autor ausgeschaltet haben, dann den Erzähler, sind wir nun so weit, geistige Verfassungen allgemein abzutun. (ZSR 167)

Objektivierungslinie nach Friedman		
2 auktoriale Erzählperspektiven	Autor	
2 Ich-Erzählperspektiven	Ausschaltung des Autors	→ Ich-Erzähler
2 figurale Erzählperspektiven	Ausschaltung des Ich-Erzählers	→ Figurenbewusstsein

2 neutrale Erzählperspektiven	Ausschaltung des Figurenbewusstseins

Hier dieselbe Objektivierungslinie nach Friedman in einer vereinfachten Form.

Objektivierungslinie nach Friedman			
Zusammenfassende Erzählung		Szenische Darstellung	
Autor	Ich-Erzähler	Reflektorfigur	Kein Bewusstsein

Die auktoriale Erzählsituation (Editorial Omniscience)

Friedman definiert die auktoriale Erzählsituation modal als Dominanz des narrativen Modus (ZSR 156/7) und perspektivisch als allwissende, „völlig unbegrenzte“, beliebig wechselnde Erzählperspektive (ZSR 157), wobei das Figurenbewusstsein in der auktorialen Erzählsituation vom Autor analysiert, kommentiert und kritisiert wird.

> Auf jeden Fall ist es eine natürliche Folge der auktorialen Erzählsituation, dass der Autor nicht nur *berichtet*, was im Kopf seiner Gestalten vorgeht, sondern es auch *kritisiert*. (ZSR 159)

Vor allem definiert Friedman die auktoriale Erzählsituation aber erzählerfunktional als Dominanz der Erzählerinformationen.

> […] der Leser hat Zugang zum gesamten Spektrum aller möglichen Informationsarten, Unterscheidungsmerkmale nur bleiben in dieser Gruppe die Gedanken, Gefühle und Vorstellungen des Autors selbst; ihm steht es frei, uns nicht nur die Gedanken und Gefühle seiner Figuren mitzuteilen, sondern auch seine eigenen. Das Wesensmerkmal der auktorialen Erzählsituation ist also: Einlassungen und allgemeine Betrachtungen des Autors über Leben, Sitten und Moral, die mit der vorliegenden Geschichte in direktem Zusammenhang stehen können, es aber nicht brauchen. (ZSR 157)

Als Beispiele für die auktoriale Erzählsituation führt Friedman die Romane *Tom Jones: Die Geschichte eines Findelkindes* (1749) von Fielding, *Krieg und Frieden* (1867) von Tolstoi und *Tess von den d’Urbervilles* (1891) von Thomas Hardy an.

Neutrale Allwissenheit (Neutral Omniscience)

Der wesentliche Unterschied zwischen der auktorialen Erzählsituation und der neutralen Allwissenheit besteht nach Friedman einerseits im Wechsel vom expliziten Kommentar des Autors in der auktorialen Erzählsituation zum impliziten Kommentar des Autors in der neutralen Allwissenheit;

> […] der [erste] Schritt zur Objektivierung […] der auktorialen Erzählsituation [unterscheidet sich] nur durch das Fehlen direkter Eingriffe des Autors […] Das Ausbleiben direkter Eingriffe bedeutet jedoch nicht, dass der Autor notwendigerweise auf seine Stimme verzichtet, wenn er sich des Rahmens der neutralen Allwissenheit bedient: [manche] Gestalten […] sind offensichtlich Projektionen der einen oder anderen […] Einstellungen [des Autors] (zu jener Zeit), wie wir von den textexternen Beweisen wissen […] (ZSR 159)

andererseits besteht der wesentliche Unterschied zwischen der auktorialen Erzählsituation und der neutralen Allwissenheit nach Friedman im Wechsel von der expliziten Stimme des Autors in der auktorialen Erzählsituation zur impliziten Stimme des Autors in der neutralen Allwissenheit.

> Obwohl der [neutral] allwissende Autor eine Vorliebe für szenische Darstellung haben und folglich seinen Gestalten für sich selbst zu sprechen und handeln gestatten mag, geht seine vorherrschende Neigung bezüglich der Charakterisierung doch dahin, sie dem Leser mit seiner eigenen Stimme zu beschreiben und zu erklären. (ZSR 159)

> Das vorherrschende Merkmal der [neutralen] Allwissenheit ist jedoch, dass der Autor immer bereit ist, sich zwischen den Leser und die Geschichte zu schieben, und dass er – selbst wenn er wirklich eine Szene baut – sie darstellt, wie *er* sie sieht, und nicht, wie seine Gestalten sie sehen. (ZSR 161)

Auf der grammatischen Ebene ist die neutrale (normale) Allwissenheit vor allem durch die indirekte Wiedergabe der Gedanken der Figuren in der Form des dass-Satzes und der durchgängigen Verwendung des Präteritums bei der Erzählung des Figurenbewusstseins.

> […] [die neutrale/normale] Allwissenheit ergibt sich durch indirekte Rede, Vereinheitlichung der Personalpronomina in die dritte Person und Normalisierung der Syntax […] (ZSR 165)

Die temporale Wirkung der neutralen Allwissenheit ähnelt nach Friedman der Vergangenheits-Wirkung der Erzählung in der retrospektiven Ich-Erzählperspektive.

> Ähnlich werden die Geistesverfassung und das Milieu, das sie hervorruft, indirekt mitgeteilt, als ob sie bereits geschehen wären – diskutiert, analysiert und erklärt –, statt szenisch dargestellt, als ob sie jetzt stattfänden. (ZSR 160)

> […] [die berichtende Darstellung] fasst zusammen und erklärt [die Gedanken, Vorstellungen und Gefühle der Figuren], nachdem sie stattgefunden haben […] (ZSR 165)

„Ich“ als Zeuge („I“ as Witness)

Die Perspektive des Zeuge-Erzählers entspricht der peripheren Ich-Erzählperspektive.

> [Der Zeuge-Erzähler] betrachtet die Geschichte […] von der beweglichen Peripherie. (ZSR 162)

Wenn das Unterscheidungsmerkmal der Perspektive des Zeuge-Erzählers darin zu bestehen scheint, dass der Autor seinen direkten Zugang zum Bewusstsein aller Figuren vollständig aufgegeben hat und dass der Zeuge dem Leser nur das mitteilen kann, was er als Beobachter „rechtmäßig entdecken kann“ (vgl. ZSR 161), stehen dem „Ich“ als Zeuge nach Friedman jedoch mehr Informationskanäle offen als vermutet.

> Wegen seiner untergeordneten Rolle in der Geschichte selbst ist der Zeuge-Erzähler erheblich beweglicher und hat folglich ein großes Spektrum und vielfältigere Informationsquellen als der eigentliche Protagonist […] (ZSR 164)

> Was der Zeuge dem Leser berechtigterweise übermitteln darf, ist nicht begrenzt, wie es zuerst scheinen mag: er kann mit den verschiedenen Leuten in der Geschichte sprechen und ihre Ansichten über wichtige Fragen einholen […] insbesondere kann er Gespräche mit dem Protagonisten selbst führen; und schließlich kann er sich Briefe, Tagebücher und andere Schriftstücke aneignen, die vielleicht Einblicke in die geistige Verfassung anderer erlauben. Im äußersten Fall kann er Folgerungen ziehen, wie andere fühlen und was sie denken. (ZSR 162)

Als Beispiel für die bezeugende, beobachtende „Ich“-Erzählperspektive führt Friedman den Ich-Erzähler Nick Carraway im Roman *Der große Gatsby* an.

„Ich“ als Protagonist („I“ as Protagonist)

Die Perspektive des Protagonist-Erzählers entspricht der zentralen Ich-Erzählperspektive.

> […] der eigentliche Protagonist, der zentral an der Handlung beteiligt ist. […] Entsprechend geht die Perspektive aus von einem festen Mittelpunkt. (ZSR 164)

Friedman grenzt die „Ich als Protagonist“-Erzählperspektive durch eine weitere Einschränkung der Perspektive und der Informationskanäle von der „Ich als Zeuge“-Erzählperspektive ab.

> Mit dem Wechsel […] zu einer der Hauptpersonen, die ihre eigene Geschichte in der ersten Person erzählt, werden noch eine paar Informationskanäle aufgegeben, einige weitere

> Einsichten gehen verloren. […] Der Protagonist-Erzähler ist […] fast ausschließlich auf seine eigenen Gedanken, Gefühle und Ansichten beschränkt. (ZSR 163/4)

Der Einsatz des narrativen und dramatischen Modus sowie die Distanz des Lesers zur Erzählhandlung sind nach Friedman in beiden Ich-Erzählperspektiven gleichwertig (vgl. ZSR 163).

> […] da der Protagonist-Erzähler ziemlich genau wie der Zeuge zusammenfassen oder direkt darstellen kann, ist die Distanz groß oder klein oder beides. (ZSR 164)

Multipel-perspektivische (Multiple Selective Omniscience) und selektiv-perspektivische Allwissenheit (Selective Omniscience)

Die perspektivische Allwissenheit besteht nach Friedman vor allem in der tendenziell direkten bis zitierten Darstellung des Figurenbewusstseins, indem der Autor die Figur tendenziell in eigener erster Person denken lässt.

> Hier hört der Leser scheinbar niemandem zu; die Geschichte kommt direkt so aus dem Bewusstsein der Gestalten, wie sie dort ihren Eindruck hinterlässt. Folglich geht die Erzähltendenz fast ausschließlich in Richtung szenischer Darstellung, sowohl im Bewusstsein, wie auch außerhalb in Rede und Handlung […] (ZSR 164)

> […] [die szenische Darstellung] schildert die Gedanken, Vorstellungen und Gefühle [der Figuren], wie sie sich in der Abfolge und Einzelheit in der geistigen Verfassung [der Figuren] entwickeln […] (ZSR 165)

Die Bestandteile der Geschichte (Figurenhandlungen, Figureneigenschaften, Zeiten, Räume, Objekte) werden nach Friedman in Erzähltexten mit perspektivischer Allwissenheit in der Wahrnehmung und im Bewusstsein der Figuren dargestellt.

> Das Aussehen der Gestalten, was sie tun und sagen, der Schauplatz – also das gesamte Material der Geschichte – kann dem Leser nur durch das Bewusstsein der Handelnden vermittelt werden. (ZSR 164)

Der Einsatz des narrativen Modus in der perspektivischen Allwissenheit ist nach Friedman quantitativ gering, in Hinblick auf die Erzählerstimme dezent, schlicht, zurückhaltend, unauffällig oder figurengebunden.

> […] erzählerische Zusammenfassungen, wenn sie denn überhaupt vorkommen, werden entweder unaufdringlich vom Autor in Form von „Regieanweisungen“ gegeben, oder sie entstehen aus den Gedanken und Worten der Gestalten selbst. (ZSR 164)

In handlungsfunktionaler Hinsicht weisen Erzähltexte mit perspektivischer Allwissenheit nach Friedman unmittelbare, emische Erzählanfänge und in der Bewusstseinsdarstellung der Figuren u. a. eine assoziative bis fragmentierte Gedankenführung, eine Vermischung von Sinneseindrücken, Reflexionen, Gefühlen und Erinnerungen, symptomatische Gedankenwiederholungen und -schleifen und eine z. T. agrammatische Sprachverwendung auf.

> Die abrupten Anfänge und ein Großteil der Verzerrungen, die für moderne Geschichten und Romane bezeichnend sind, gehen auf den Einsatz der […]perspektivischen Allwissenheit zurück; denn: wenn das Ziel die Dramatisierung geistiger Zustände ist, und je nachdem wie „tief“ man in den Geist vordringt, beginnen Logik und Syntax […] zurückzutreten. (ZSR 166)

Friedman klassifiziert eine multipel-perspektivische (vgl. plurifigurale Erzählperspektive; variable und multiple Fokalisierung) und eine selektiv-perspektivische Allwissenheit (vgl. monofigurale Erzählperspektive; feste Fokalisierung).

> […] [bei der selektiv-perspektivischen Allwissenheit] ist der Leser begrenzt auf das Bewusstsein nur einer der Gestalten. Statt also ein Gemisch von Gesichtspunkten geboten zu

> bekommen, steht er in der festen Mitte. Alle anderen Fragen beantworten sich wie [bei der multiplen Allwissenheit] […] (ZSR 166)

Als Beispiele für die multipel-perspektivische Allwissenheit (plurifigurale Erzählperspektive) weist Friedman auf die „mitteltiefen" Bewusstseinsströme in den Romanen von Virginia Woolf und auf die „tiefen" Bewusstseinsströme im Roman *Ulysses* von James Joyce hin; als Beispiel für die selektiv-perspektivische Allwissenheit (monofigurale Erzählperspektive) nennt Friedman den Roman *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* von James Joyce.

Der dramatische Modus (The Dramatic Mode)

Obwohl der dramatische Modus als Erzählperspektive die vollständige Umsetzung des dramatischen Erzählmodus sein müsste, beschreibt Friedman den dramatischen Modus als Erzählperspektive reduktiver als den dramatischen Modus als Erzählmodus. Während nach Friedman „nicht allein der Dialog, sondern das genaue Detail innerhalb eines bestimmten Zeit-Raum-Rahmens […] die conditio qua non der szenischen Darstellungsweise" (ZSR 155) ausmacht, besteht der dramatische Modus als Erzählperspektive nach Friedman im Wesentlichen aus dem Figurendialog mit (fakultativen) Regieanweisungen, ohne dass Friedman die Notwendigkeit des „genaue[n] Detail[s] innerhalb eines bestimmten Zeit-Raum-Rahmens" (ZSR 155) nachdrücklich betont.

> Die dem Leser des dramatischen Modus zugängliche Information beschränkt sich weitgehend darauf, was die Figuren tun und sagen; ihre Erscheinung und das Umfeld können zwar vom Autor als Regieanweisungen mitgeliefert werden […] (ZSR 167)

Friedman vergleicht auf der Grundlage seiner reduktiven Definition des dramatischen Modus als Erzählperspektive den Erzähltext im dramatischen Modus (vielleicht) in Anlehnung an Lubbock (1921: 253/4) mit dem Theatertext, wobei der Vergleich des Erzähltextes im objektiven Modus mit dem Theatertext (vielleicht) auf Grabo (1913: 30) zurückgeht.

> Wir haben hier tatsächlich ein Bühnenstück vor uns, gegossen in die typographische Form der Epik. Aber es gibt einen Unterschied: Epik soll gelesen werden, das Drama gesehen und gehört; und dementsprechend gibt es Unterschiede in Umfang, Breite, Leichtflüssigkeit und Feinheiten. Die Analogie trifft dennoch im Großen und Ganzen zu, da der Leser anscheinend niemandem anders zuhört als den Gestalten selbst, die sich bewegen, als wären sie auf einer Bühne; sein Blickwinkel ist fixiert von vorne […] und die Distanz muss immer klein sein (da die Darstellung vollkommen szenisch ist). (ZSR 167)

Konsequenterweise hebt Friedman hervor, dass der Erzähler im dramatischen Modus nicht ausgesprochene Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle der Figuren erzählen, darstellen oder zitieren kann, da der Erzähler im dramatischen Modus seine Kompetenz zur Innensicht nicht ausübt (aber der Leser kann auf die nicht ausgesprochenen Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle der Figuren schließen oder die Figuren selbst können ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle aussprechen).

> […] es gibt nie einen direkten Hinweis darauf, was [die Figuren] wahrnehmen (jemand kann aus dem Fenster *schauen* […] aber was er *sieht*, ist seine eigene Sache), was sie denken oder wie sie fühlen. Das soll natürlich nicht heißen, dass man nicht von der Handlung und dem Dialog auf Geistesverfassungen *schließen* könnte. (ZSR 167)

Als Beispiele für den dramatischen Modus nennt Friedman (wie viele andere Erzähltheoretiker) die Kurzgeschichte *Hügel wie weiße Elefanten* (1927) von E. Hemingway und den Roman *Das schreckliche Alter* (1899) von H. James, wobei sich das Problem stellt, warum viele Erzähltheoretiker eine Erzählperspektive klassifizieren, zu der sie kaum Erzähltexte als typologische Beispiele anführen können.

> […] die Vorzüge der Unmittelbarkeit wiegen kaum die Schwierigkeiten auf, in diesem Stil einen Roman von voller Länge zu tragen. (ZSR 168)

Die Kamera (The Camera)

Friedman versteht unter der Kamera-Erzählperspektive (vielleicht) in Anlehnung an Beachs Teil-Beschreibung des „Kamera-Auges“ (The Camera Eye) in der Roman-Trilogie *U.S.A.* (1937) von John dos Passos

> […] by the Camera Eye, Mr. Dos Passos wishes to indicate a way of seeing things directly or naively before the process of interpretation and elimination has intervened […] (TTCN 506/7)

das Äußerste im „Drama“ (ZSR 154), in der „direkten Darstellung“ (ZSR 161), in der „Objektivierung des Geschichtenmaterials“ (ZSR 164), in der „Ausschließung des Autors“ (168).

> Hier ist das Ziel, ohne sichtbare Auswahl oder Ordnung einen Lebensausschnitt mitzuteilen, wie es an dem Aufnahmegerät vorüberzieht. (ZSR 168)

Friedman führt jedoch als Textbeispiel für die Kamera-Erzählperspektive den 2. Absatz im Erzählanfang des Romans *Leb wohl, Berlin* (1939) von Christopher Isherwood an, der weder den Dialog noch das „Detail innerhalb eines bestimmten Zeit-Raum-Rahmens“ als die beiden unverzichtbaren Bedingungen des dramatischen Modus nach Friedman (vgl. ZSR 155) beinhaltet, sondern aus einer ungenauen und unstrukturierten sensorischen Wahrnehmung eines peripheren beobachtenden Ich-Erzählers besteht,

> Ich registriere den Mann, der sich am Fenster gegenüber rasiert, und die Frau im Kimono, die sich das Haar wäscht. (ZSR 168)

die (gemeint ist Wahrnehmung) es ja nach Friedman im dramatischen Modus nicht geben dürfte.

> […] es gibt nie einen direkten Hinweis darauf, was [die Figuren] wahrnehmen (jemand kann aus dem Fenster *schauen* […] aber was er *sieht*, ist seine eigene Sache) (ZSR 167).

Die Kamera-Erzählperspektive müsste auf der Grundlage des dramatischen Modus sowohl das menschliche Sprechen (Satzfragmente, Einzelwörter, phonographische Methode) als auch das Detail (Raum, Objekte, Gestik und Mimik der Figuren, Sekundenstil) in einem sehr engen räumlichen und zeitlichen Bezugsrahmen um seiner selbst willen (und nicht mehr handlungsgebunden) beschreiben bzw. darstellen. Jedenfalls würde auch nach Friedman die Verabsolutierung des dramatischen Modus in der Kamera-Erzählperspektive zur Auflösung des Erzählens, also zum Gegenteil dessen führen, was mit dem dramatischen Modus beabsichtigt war, also die Verlebendigung des Erzählens. (Die Hervorhebungen im Zitat stammen von mir.)

> Vielleicht wird aber mit der **endgültigen Auslöschung des Autors** auch die *fiction* als eine **Kunstform ausgelöscht**, denn diese Kunstform, obgleich sie zumindest eines gewissen Maßes **objektiver Lebendigkeit** bedarf, scheint mir ebenfalls einer **Struktur** zu bedürfen, […] einer **lenkenden Intelligenz**, die […] das Material so formt, dass die **Neugier des Lesers** […] geweckt wird, diese Erwartungen dann durch einen […] **Gegenkurs durchkreuzt** [werden] und schließlich die **Neugier gestillt** wird, sodass […] das **Ende der Geschichte** notwendig erscheint. (ZSR 169)

Vielleicht sollten im Konzept (Erzähl-)Perspektive auch inhaltliche und strukturelle Aspekte berücksichtigt werden.

> Schreiben als solches ist ein Akt der Abstraktion, Auswahl, Auslassung und Anordnung. (ZSR 169)

Erzählperspektive und Thema

In Annahme des Appells von Schorer (1948) zum Einsatz der Erzählperspektiven als Kontrollmedium zur künstlerischen Definition der Werte und Einstellungen des Autors unternimmt Friedmann eine Verknüpfung zwischen der Thematik (als ideeller Gehalt) und der Erzählperspektive (als Technik eines Erzähltextes).

> […] jede der von uns beschriebenen Kategorien [= 8 Erzählperspektiven] [hat] eine mögliche Funktionsbreite, die sie in ihren Grenzen ausfüllen kann. Die Frage nach der Wirkung ist deshalb die nach der Eignung einer bestimmten Technik, um gewisse Arten von Wirkung zu erzielen, denn für jede Art von Geschichte muss eine besondere Art von Illusion aufgebaut werden, um sie zu tragen. (ZSR 170/1)

Ich stelle die Kombination von Thematik und Erzählperspektive (mit einem typologischen Erzähltext-Beispiel) nach Friedman der Übersicht halber in tabellarischer Form dar (vgl. ZSR 171/2), wobei Friedmans Kombinationen zwischen Thematik und Erzählperspektive stark reduktiv und vage und die Erzähltextbeispiele stark konventionell sind (und auf ihre Tauglichkeit zu überprüfen wären). Für die Kamera-Erzählperspektive konstruiert Friedman keine Kombination. Bei den Zitaten zu den Thematiken verzichte ich der Einfachheit halber auf die eckigen Auslassungsklammern.

Thematik	Erzählperspektive	Erzähltext
Ironie, Mitleid, philosophische Weite und Tiefe des Autors	Auktoriale Erzählsituation	*Tom Jones*
Willkürliche Offenlegung der Gedanken vieler Figuren innerhalb eines sozialen Milieus	Neutrale Allwissenheit	Frühe Romane von Aldous Huxley
Analytischer, spannungsorientierter Kriminal- und Detektivroman	„Ich“ als Zeuge	*Lord Jim*
Entwicklungs- (und Bildungsroman)	„Ich“ als Protagonist	*Große Erwartungen*
Mosaikartige Darstellung der Erfahrungen und Gefühle verschiedener Persönlichkeiten	Multipel-perspektivische Allwissenheit	*Fahrt zum Leuchtturm*
Darstellung eines Figurenbewusstseins im Moment seiner Tätigkeit	Selektiv-perspektivische Allwissenheit	*Porträt des Künstlers als junger Mann*
Fokussierung auf einen Moment der andeutenden Entdeckung	Dramatischer Modus	*Hügel wie weiße Elefanten*

Einige hochstrebende und große Romane könnten nach Friedman noch erfolgreicher sein, wenn ihre immanenten technischen Unzulänglichkeiten bzw. die offensichtlichen perspektivischen Brüche vermieden worden wären: z. B. *Krieg und Frieden, Don Quichote, Moby Dick, Pamela, Moll Flanders*, die Romane von Thomas Wolfe, *Söhne und Liebhaber* (vgl. ZSR 173).

> Von einem potentiell interessanten Material ausgehend, sind Konzentration und Intensität – und folglich Lebendigkeit – das Ergebnis eines Arbeitens innerhalb gewisser Grenzen […] und jegliches Herausfallen hieraus ist in aller Wahrscheinlichkeit ein Ergebnis davon, entweder von Anfang an keinen Bezugsrahmen festgelegt zu haben, oder sich an den bereits festgelegten nicht gehalten zu haben. (ZSR 170)

Überblick über die 8 Erzähltexttypen nach Friedman

Eine kurze kritische Revision der heterogenen Typologie und etwas eigenwilligen Klassifizierung der 8 Erzähltexttypen nach Friedman findet sich im digital zugänglichen *the living handbook of narratology* unter dem Lemma „Perspective – Point of View“ (von Burkhard Niederhoff, Created: 11. June 2011, Revised: 24. September 2013).

Erzähltexttypen nach Friedman ([1955] 1978)		
Erzählform	Perspektive	
Er	Auktorial	Auktorial allwissend
		Neutral allwissend
Ich	Ich	„Ich“ als Zeuge
		„Ich“ als Protagonist
Er	Figural	Multipel-perspektivisch allwissend
		Selektiv-perspektivisch allwissend
	Neutral	Dramatisch
		Kamera

Cleanth Brooks und Robert Penn Warren ([1943] rev. 1959)

In der zweiten Ausgabe ihrer Anthologie von Kurzgeschichten *Understanding Fiction* aus dem Jahr 1959 beschreiben Brooks und Warren die Erzählperspektiven im Abschnitt II „How Plot Reveals“ anlässlich der Interpretation der Kurzgeschichte *Haarschnitt* von Ring Lardner auf den Seiten 146 bis 150 und im Glossar unter dem Stichwort „Point of View“ auf der Seite 687 sowie – wie schon in der ersten Ausgabe ihrer Anthologie im Anhang „Technical Problems and Principles in the Composition of Fiction – a Summary“ unter dem Paragraphen „Focus of Narration: Point of View“ auf den Seiten 659 bis 664 und im Glossar unter dem Stichwort „Focus of Narration (Point of View)“ auf der Seite 684. Der Ansatz von Brooks und Warren ist akademisch-didaktisch.

> [...] our purpose has never been merely to make a representative anthology. It has been to devise a textbook that would help toward an understanding of the art and significance of fiction. So our motive in enlarging the book is primarily pedagogical. (2.UF ix)

Erzählperspektive (Focus of Narration, Point of View)

Während Brooks und Warren in der ersten Ausgabe ihres Buches (1943) zwischen den beiden Kategorien Focus of Narration (Erzählperspektive) und Point of View (ideologischer Standpunkt des Autors) unterscheiden, um begriffliche Verwechslungen zu vermeiden (vgl. 1.UF 607), verwenden Brooks und Warren in der zweiten Ausgabe ihres Buches (1959) für das Konzept Erzählperspektive die beiden Kategorien Focus of Narration und Point of View synonym, wobei Brooks und Warren innerhalb der beiden Kategorien Focus of Narration und Point of View die beiden Konzepte Erzähler und Perspektive vermengen (gelbe Markierung im 2. Zitat von mir).

[…] it might be well to consider the general problem of the point of view or the focus of narration […] (2.UF 146)

POINT OF VIEW: This term is loosely used to refer to the author's basic attitudes and ideas […] More strictly, the term is used to refer to the teller of the story – to the mind trough which the material of the story is presented. […] (2.UF 687)

Brooks und Warren emphatisieren – wie Grabo (1913: 34) und (1928: 81) und Beach (1932: 57) vor ihnen – die Bedeutung der Perspektive des Erzählers, insofern als die Perspektive des Erzählers sowohl für die Erscheinung des gesamten Erzähltextes als auch für die Wahrnehmung und Interpretation des Erzähltextes von größter Bedeutung ist.

[…] the use of […] point of view affects the whole story and our reception of the story. The point of view – the choice of the teller of the story – is a question of the greatest importance for any piece of fiction. (2.UF 146)

Außerdem beeinflusst nach Brooks und Warren die Erzählperspektive sowohl die gesamte Struktur des Erzähltextes als auch die Erzählbotschaft des Erzähltextes.

[…] the point of view bears most important relations to the structure and the meaning of fiction (2.UF 147)

Brooks und Warren verstehen (vielleicht) in Anlehnung an Beach (1918: 57) die Erzählperspektive als komplexes Konzept, das nach ihnen auch mindestens 6 Konstituenten besteht: 1) Wissenshorizont des Erzählers, 2) Informationsregulierung durch den Erzähler, 3) Erzählabsichten des Erzählers, 4) Erzählhaltung des Erzählers, 5) ideologischer Standpunkt des Autors (wobei die Erzählhaltung des Erzählers und der ideologische Standpunkt des Autors übereinstimmen oder nicht übereinstimmen können) und 6) Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit des Erzählers.

1. What does the narrator know of the total action lying beyond the story? What can he tell?
2. Does he tell all he knows? If not, why not? What accounts for his withholding any information or narrative? If there is withholding, is it reasonable und justifiable, or merely trickery and mystification?
3. Why does he tell what he does tell? What is his motivation as narrator?
4. What is the narrator's attitude toward what he tells?
5. Assuming that the narrator is not the author himself […] is the narrator's attitude toward what he tells the same as the attitude of the author?
6. Is the narrator's attitude supposed to be the same as that of the reader? If not, why not? If the narrator's attitude is supposed to be a sort of guide to the reader's reaction, does the narrator go all the way interpretation, or does he stop short, withhold, or understate the meaning of the story? (2. UF 146/7)

Brooks und Warren nehmen an, dass es über die 6 genannten Konstituenten der Erzählperspektive hinaus noch weitere Kategorien und Parameter gibt, die das Konzept Erzählperspektive beinhaltet.

[…] there are many other important questions that may develop around the point of view of a piece of fiction […] (2.UF 147)

Brooks und Warren unterscheiden in Anlehnung an die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Hamilton 1908: 118 und Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) die Ich-Erzählperspektiven und die Er-Erzählperspektiven.

There is […] the first person - the story told […] by an „I," (2.UF 147)

The other general point of view from which a story may be told is the third person […] (2.UF 147)

In Anlehnung an der ersten Ausgabe ihres Buches (1943: 588) gehen Brooks und Warren von einer Multiplizität der Erzählperspektiven aus.

> In between [the two extremes of the first-person point of view], there may be all sorts of shadings and relationships [...] (2.UF 147)
>
> [...] there are many variations and shadings possible also in [the third-person] point of view. (2.UF 147)

Die Ich-Erzählperspektiven

Brooks und Warren definieren die Ich-Erzählperspektive 1) stilistisch durch den Figuralstil des Ich-Erzählers, 2) epistemisch durch die ästhetische Konvention eines reallogisch motivierten Wissenshorizontes des Ich-Erzählers und 3) teleologisch durch ein Erzählinteresse des Ich-Erzählers. Im Unterschied zur dualen Klassifikation der Ich-Erzählperspektiven in der ersten Ausgabe ihres Buches (1.UF 589 und 604) und in Anlehnung an ihr Buch *Fundamentals of Good Writing* ([1949] 1950: 268) fassen Brooks und Warren die Typen der Ich-Erzählperspektive als Linie mit 2 polaren bzw. extremen Haupttypen an den beiden Enden der Typenlinie auf. Die 2 extremen Haupttypen der Ich-Erzählperspektive bestehen nach Brooks und Warren in Anlehnung an ihr Buch *Fundamentals of Good Writing* ([1949] 1950: 268) aus der zentralen Ich-Erzählperspektive und der Erzählperspektive des Beobachter- und Zuhörer-Ich (vgl. 2.UF 659, 684 und 687).

> There is [...] the first person - the story told [...] by an „I," speaking in his own person and in his own language, telling only what he himself can be reasonably supposed to know and what he is interested in telling. (2.UF 147)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive (Point of View of the Main Character)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive definieren Brooks und Warren traditionell (zurückreichend auf Esenwein [1909] 1918: 115) durch die erzählontologische Identität von Ich-Erzähler und zentraler erzählter Figur (= zentrales erzähltes Ich).

> The "I" may be the main character, or one of the main characters, telling of his own experience, as in Sherwood Anderson's "I Want to Know Why," [...]

Die Erzählperspektive des Beobachter- und Zuhörer-Ich (Point of View of a Mere Observer or Auditor)

Die Erzählperspektive des Zuhörer-Ich definieren Brooks und Warren traditionell (zurückreichend auf Esenwein [1909] 1918: 116) durch 1) die erzählontologische Nicht-Identität von Ich-Erzähler und zentraler erzählter Figur (≠ zentrales erzähltes Ich) und durch 2) die zentrale Erzählfunktion des sekundären Ich-Erzählers und die marginale Erzählfunktion des Zuhörer-Ich.

> [...] at the other extreme, the „I" may be a mere observer or auditor who has seen or heard about the action of a story but has taken no significant part in it [...] a sort of marginal narrator, reporting the real narrator. [...] (2.UF 147)

Die mittleren Ich-Erzählperspektiven

Zwischen den beiden extremen Haupttypen der Ich-Erzählperspektive gruppieren Brooks und Warren (vielleicht) in Anlehnung an das Multiplizitätskonzept der Ich-Erzählperspektiven bei Esenwein ([1909] 1918: 115-121), Orvis (1928: 114-120) und Linn und Taylor (1935: 29-59) eine breite Palette von Graduierungen der Ich-Erzählperspektive. Brooks und Warren heben kurz 3 weitere Typen der Ich-Erzählperspektive zwischen der zentralen Ich-Erzählperspektive und der Erzählperspektive des Zuhörer-Ich hervor: 1) die

Perspektive eines Co-Protagonisten, 2) die Perspektive eines parteiisch urteilenden Beobachter-Ich und 3) die Perspektive eines mehr oder weniger empathisch reagierenden Beobachter-Ich.

> In between these two extremes, there may be all sorts of shadings of relationships, from the narrator who is not central but who is deeply involved, like Peachey in "The Man Who Would Be King," through the narrator like the barber [in *Haircut* by Ring Lardner], who is not involved in any direct sense but has some moral connection with the action, to the narrator who is an observer but who is affected in some significant way, for better or worse, by what he observes. (2.UF 147)

Die Er-Erzählperspektiven

Brooks und Warren definieren die Er-Erzählperspektive durch 1) die prinzipielle Anonymität des Autor-Erzählers und durch 2) die prinzipielle Unpersönlichkeit des Autor-Erzählers.

> [...] the third person, the unidentified author speaking impersonally. (2.UF 147)

Auch die Typen der Er-Erzählperspektive fassen Brooks und Warren im Unterschied zur dualen Klassifikation der Er-Erzählperspektiven in der ersten Ausgabe ihres Buches (1943: 589 und 604) und in Anlehnung an ihr Buch *Fundamentals of Good Writing* ([1949] 1950: 268) als Linie mit 2 polaren bzw. extremen Haupttypen an den beiden Enden der Typenlinie auf. Die 2 extremen Haupttypen der Er-Erzählperspektive bestehen nach Brooks und Warren im Unterschied zu ihrem Buch *Fundamentals of Good Wrtiting* ([1949] 1950: 269/0) und in Anlehnung an die erste Ausgabe ihres Buches (1943: 588/9 und 604) aus der neutralen und auktorialen Erzählperspektive (vgl. 2.UF 659/0, 684 und 687).

> In the third person [...] we find at the other extreme from the objective method, a method which does let us into the thoughts and feelings of one or more characters [...] (2.UF 147/8)

> [...] there are many variations and shadings possible also in this point of view. (2.UF 147)

Die neutrale Erzählperspektive (Objective Method)

Brooks und Warren illustrieren die neutrale Erzählperspektive (vielleicht) in Anlehnung an Pitkin (1912: 176), Williams (1917: 122), Beach (1932: 142, 364), Friedman ([1955] 1978) mithilfe der Filmkamera-Metapher und Audiorekorder-Metapher.

> The narrator may tell only what can be seen or heard from the outside – as though he were a camera and sound machine making the objective record. (2.UF 147)

Brooks und Warren definieren die neutrale Erzählperspektive anhand der Kurzgeschichten *Mädchen in Sommerkleidern* (1939) von Irwin Shaw und *Arbeit im Keller (De Mortuis)* (1942) von John Collier anhand 1) des dramatischen Erzählmodus, 2) der konsistenten Außensicht, 3) des zeitdeckenden Erzählverfahrens (und linearen Handlungsverlaufs) und 4) der Absenz der psychologischen Interpretation der Figuren durch den Erzähler.

> The method is [...] dramatic, objective; we never get a glimpse inside anyone's head except by his actions or words, no thoughts, no feelings, directly given. [...] the dramatic method, the immediate reportorial method, without summary or psychological interpretation or any entering into the heads of characters. (2.UF 147)

Die introspektive Erzählperspektive

Als entgegensetzten Typ der außensichtig-extrospektiven bzw. neutralen Erzählperspektive fassen Brooks und Warren die innensichtig-introspektive Erzählperspektive auf, wobei sie im Unterschied zur ersten Ausgabe ihres ersten Buches (1943) auf die Kategorie allwissende bzw. auktoriale Erzählperspektive verzichten. Die introspektive

Erzählperspektive weist nach Brooks und Warren 2 Varianten auf: 1) die figurale Erzählperspektive und 2) die analytische Erzählperspektive, die wir der Einfachheit halber auktoriale Erzählperspektive bezeichnen können. Diese duale Varianz der introspektiven Erzählperspektive nach Brooks und Warren macht es etwas schwierig, die introspektive Erzählperspektive als polaren Extremtyp zur neutralen Erzählperspektive zu betrachten, weil sich so das Problem der Graduierungen bzw. Zwischentypen zwischen der neutralen und introspektiven Erzählperspektive stellt.

Die figurale Erzählperspektive

Die figurale Erzählperspektive beschreiben Brooks und Warren als die Perspektive eines Erzählers, die sich (fast) ausschließlich auf die direkte und ungefilterte Wiedergabe der Innenwelt bzw. des Bewusstseins der Figur(en)+ beschränkt, anhand der Kurzgeschichte *Walter Mittys Geheimleben* (1939) von James Thurber.

> In the third person [...] we find [...] a method which does let us into the thoughts and feelings of one or more characters, sometimes most intimately into them so that the story is little more than the tracing of their reactions. “Walter Mitty"” is such a story; his dream world is the world of the story [...] (2.UF 147/8)

Die auktoriale Erzählperspektive

Die auktoriale Erzählperspektive beschreiben Brooks und Warren als Erzählperspektive eines die Innenwelt der Figur(en) zergliedernden, resümierenden, aufschlüsselnden, bewertenden Erzählers anhand der Kurzgeschichte *Der Schmuck* (1884) von Maupassant.

> [...] we may [...] enter into a character’s head, not to follow more or less sympathetically the flow of thought and feeling, but to dissect, analyze, and summarize, as in the subjective moments of “The Necklace.” (2.UF 148)

Die 4 Überblicke über die 4 Haupttypen der Erzählperspektive

Tabellarischer Überblick auf Seite 148 (Fließtext, Tabelle)

Auf Seite 148 stellen Brooks und Warren die Klassifikation der 4 Haupttypen der Erzählperspektive in folgender Tabelle dar, wobei sie den polar-extremen Parameter der Erzählperspektive des Zuhörer-Ich (Mere Observer or Auditor) aus dem vorangehenden Fließtext in der Tabelle durch den breiten Parameter der peripheren Ich-Erzählperspektive (Minor Character) ersetzen und die figurale Variante der auktorialen Erzählperspektive aus dem vorangehenden Fließtext in der Tabelle nicht berücksichtigen. Dieser tabellarische Überblick über die 4 Haupttypen der Erzählperspektive entspricht mit einzelnen terminologischen Änderungen (External statt Outside) und der deskriptiven Ergänzung zur auktorialen Erzählperspektive („narrator entering thoughts and feelings“) der Tabelle aus der ersten Ausgabe ihres Buches (1943) auf Seite 589 (die farblichen Markierungen sind von mir).

	Internal analysis of events	*External analysis of events*
Narrator as a character in story	1. Main character tells own story.	2. Minor character tells main character’s story.
Narrator not a character in story	4. Analytic or omniscient narrator tells story, entering thoughts and feelings.	3. Author tells story as external observer.

Tabellarischer Überblick auf Seite 660 (Anhang: Focus of Narration)

Auf Seite 660 der zweiten Ausgabe ihres Buches (1959) hingegen drucken Brooks und Warren den tabellarischen Überblick über die 4 Haupttypen der Erzählperspektive aus der ersten Ausgabe ihres Buches (1943) ohne die terminologische Änderung und ohne die deskriptive Ergänzung zur auktorialen Perspektive, die sie in der Tabelle auf Seite 147 der zweiten Ausgabe ihres Buches (1959) vorgenommen haben, identisch ab (die farblichen Markierungen sind von mir).

	Internal analysis of events	*Outside observation of events*
Narrator as a character in the story	(1) MAIN CHARACTER TELLS HIS STORY.	(2) MINOR CHARACTER TELLS MAIN CHARACTER'S STORY.
Narrator not a character in the story	(4) ANALYTIC OR OMNISCIENT AUTHOR TELLS STORY.	(3) AUTHOR TELLS STORY AS OBSERVER.

Überblick auf Seite 684 (Glossar: Focus of Narration (Point of View)).

Der Überblick über die 4 Haupttypen der Erzählperspektive unter dem Stichwort „Focus of Narration" auf Seite 684 ist bis auf die Ergänzung der Bezeichnung Point of View als Synonym für Focus of Narration (beide Male in der Bedeutung von Erzählperspektive) identisch mit dem Überblick unter dem Stichwort „Focus of Narration" in der ersten Ausgabe (1943) auf Seite 604.

> FOCUS OF NARRATION (POINT OF VIEW): The focus of narration has to do with who tells the story. We may make four basic distinctions: (1) a character may tell his own story in the first person; (2) a character may tell, in the first person, a story which he has observed; (3) the author may tell what happens in the purely objective sense— deeds, words, gestures— without going into the minds of the characters and without giving his own comment; (4) the author may tell what happens with full liberty to go into the minds of characters and to give his own comment. These four types of narration may be called: (1) first-person, (2) first-person observer, (3) author-observer, and (4) omniscient author. Combinations of these methods are, of course, possible. (2.UF 684)

Überblick auf Seite 687 (Glossar: Point of View)

Der Überblick über die 4 Haupttypen der Erzählperspektive auf Seite 687 unter dem Stichwort Point of View stellt eine Ergänzung im Vergleich zum Überblick unter dem Stichwort Point of View in der ersten Ausgabe (1943) auf Seite 607 dar, da Brooks und Warren in der zweiten Ausgabe ihres Buches (1959) im Unterschied zur ersten Ausgabe ihres Buches (1943) die Termini Focus of Narration und Point of View synonym für die Bezeichnung der Erzählperspektive verwenden (wobei Brooks und Warren auch bei der Definition des Konzeptes Point of View die Kategorie Erzähler mit der Kategorie Perspektive vermengen.

> POINT OF VIEW: [...] More strictly, the term is used to refer to the teller of the story – to the mind through which the material of the story is presented. The story may be told in the first or in the third person, and the teller may be the mere observer or much more than that. (2.UF 687)

Zusammenschau über die Kurzdefinitionen der 4 Haupttypen der Erzählperspektive in den 4 Überblicken

Fließtext S. 148	Anhang S. 660	Glossar S. 684	Glossar S. 687

1. Main character tells own story.	(1) MAIN CHARACTER TELLS HIS STORY.	(1) first-person	first-person teller is more than mere observer
2. Minor character tells main character's story.	(2) MINOR CHARACTER TELLS MAIN CHARACTER'S STORY.	(2) first-person observer	first-person teller is mere observer
3. Author tells story as external observer.	(3) AUTHOR TELLS STORY AS OBSERVER.	(3) author-observer	third-person teller is mere observer
4. Analytic or omniscient narrator tells story, entering thoughts and feelings.	(4) ANALYTIC OR OMNISCIENT AUTHOR TELLS STORY.	(4) omniscient author.	third-person teller is more than mere observer

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Brooks und Warren

Neben der mehrmaligen Verwendung der Bezeichnung Typen der Erzählperspektive (Types of Focus of Narration, vgl. 2.UF 659/0) verwenden Brooks und Warren auch einmal die Bezeichnung Erzähltexttypen zur Benennung der Typen der Erzählperspektive (Types of Narration, vgl. 2. UF 684).

Erzähltexttypen nach Brooks und Warren ([1943] 1959)	
Erzählform	Perspektive
Ich	Zentral (Main Character)
	Peripher (Minor Character)
Er	Auktorial bis Figural (Analytic or Omniscient Author-Narrator)
	Neutral (Observer)

Thomas H. Uzzell ([1947] rev. 1959)

Im Jahr 1947 und in 2., überarbeiteter Ausgabe im Jahr 1959 (auf dem Klappentext dieser zweiten Ausgabe scheint 1949 als das Jahr der ersten Ausgabe auf) veröffentlicht Uzzell ein zweites, aber stärker erzähltheoretisches Handbuch als das aus dem Jahr 1934: diesmal zum Thema des Romans mit dem Titel *The Technique of the Novel: A Handbook on the Craft of the Long Narrative*. Für die Ausgabe des Jahres 1947 schrieb Walter B. Pitkin ein lobendes Vorwort.

> This book, like my *Narrative Technique*, is an outgrowth of my teaching. The principles set forth in the earlier book will be found here restated and reinterpreted to encompass the problems of the longer tale. (TTN 11)

Uzzell versteht sein Buch ([1947] 1959) weniger als akademische Abhandlung, sondern als praktisches Handbuch über das Kunsthandwerk des Romaneschreibens.

> It is not a classroom work or drill manual but rather a handbook on the art of writing novels. (TTN 12)

Uzzell erörtert die Erzählperspektiven im 12. Kapitel „Viewpoint in Fiction“ auf den Seiten 195 bis 207. Im 13. Kapitel „Viewpoint in Fiction (continued)“ auf den Seiten 208 bis 220 untersucht Uzzell einige Kompositionsformen der Erzählperspektiven, die nicht Gegenstand dieser Monographie sind.

Perspektive (Viewpoint)

Uzzell verwendet die Kategorie Blickpunkt (Viewpoint), die Kategorie Blickwinkel (Angle of Narration) und die Kategorie literarische (narrative) Perspektive (Literary Perspective) synonym.

> (a) *Viewpoint and angle*. Viewpoint is literary perspective. [...] For our purpose [...] [viewpoint] will be used to denote the relation of the writer to his material. The word "angle" is also commonly used to denote this relationship. We will therefore use these words interchangeably. In our terminology they mean the same thing. (TTN 196)

Uzzell definiert die Erzählperspektive als Identifikation des Autors mit einem Erzähler, aus dessen Perspektive die Erzählung erfolgt, oder mit einer Figur, aus deren Perspektive die Erzählung erfolgt.

> In selecting a viewpoint you decide *where the author is located* (a simple item) in reference to his characters. (TTN 206)

Uzzell unterscheidet – (vielleicht) in Anlehnung an Comfort (1948: 35/6), wenn ich ihn richtig verstanden habe – 2 fundamentale Perspektiven: 1) die figurale Perspektive und 2) die auktoriale Perspektive. Damit weist er z. B. auf Uspenskij ([1970] 1975), Bal (1980), Schmid (2005) voraus.

> We might say that there are only two really basic viewpoints, the character and the non-character angles. The non-character is the omniscient which transcends character; the character sticks to character. (TTN 206)

Durch Uzzells Differenzierung zwischen einer zentral-figuralen und einer peripher-figuralen Perspektive entsteht die Klassifikation von 3 fundamentalen Perspektiven.

> For convenience we divide the [character-viewpoint] into two, major and minor. [...] Thus we have our three basic angles. (TTN 206)

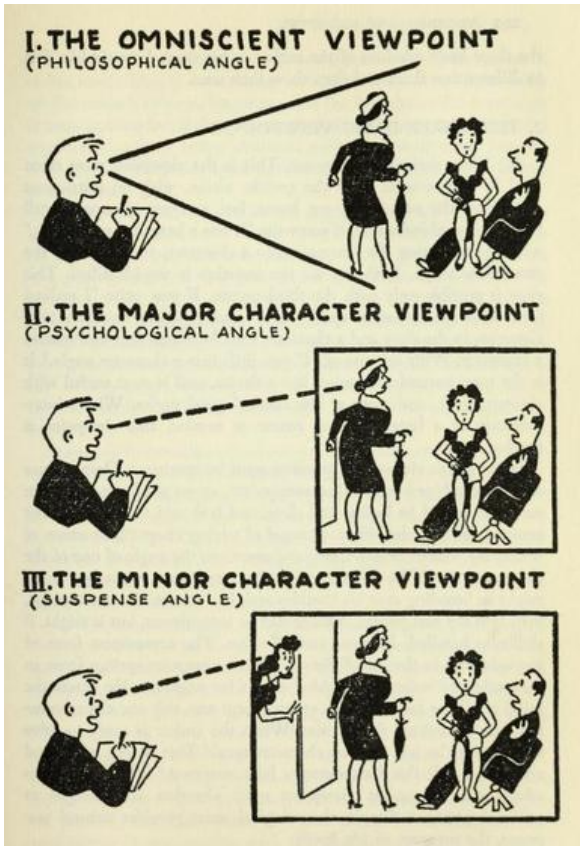
Uzzell erläutert die Perspektiven als Identifikation des Autors mit einem allwissenden Erzähler, aus dessen Perspektive die Erzählung erfolgt, oder mit einer erzählten (zentralen oder peripheren) Ich-Figur oder Reflektorfigur, aus deren Perspektive die Erzählung erfolgt.

> Is [the writer] to view all characters with a godlike vision (omniscience) or will he identify himself with the main character or a minor character? In answering this question he places himself where he is to remain throughout his narrative, he settles his technical relationship to his characters. This is literary perspective. It is a device for selection, elimination, focusing, to make conspicuous some quality in the material which the artist desires to emphasize. (TTN 196)

Konzeptionell betrachtet Uzzell die auktoriale Perspektive als die ursprüngliche Perspektive, die die beiden figuralen Perspektiven theoretisch umfasst.

> Since omniscience encompasses everything, it must include the two character angles [...] (TTN 203)

Auf Seite 201 des Buches von 1959 befindet sich folgende Graphik, welche die 3 Perspektiven illustriert.



Uzzell erläutert die Perspektiven, wie sie in der Graphik abgebildet werden, anhand einer Nacherzählung einer Theateraufführung, die aus 3 Blickpunkten bzw. Blickwinkeln erfolgen kann.

> If our imagined writer, reporting the play, wishes his reader to have a comprehensive account, including the problems of production as well as his opinions, he would do well to take a position in the audience and be omniscient. If he wants his reader to share the experience of the leading actress, he will identify himself with her. If the butler is a picturesque character with a flair for comedy, cynicism or irony, he will stay with that servitor in the telling. (TTN 206)

Uzzell modelliert die fundamentalen 3 Perspektiven (fast) unabhängig von der Erzählform. Die 3 Perspektiven sind nach Uzzell sowohl in der Ich-Form als auch in der Er-Form (fast) die gleichen, mit Ausnahme der auktorialen Erzählperspektive. Diese Unabhängigkeit der Perspektiven von der Erzählform findet sich auch im Buch aus dem Jahr 1934. Damit führt Uzzell die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie fort: z. B. Pitkin (1912: 186/7), Williams (1917: 124/5), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32).

> (d) *Grammatical form*. [...]
>
> [...] I can see no significant connection whatever between the angle of narration, or perspective, of a story and the use of "I" or "he." Both the second (main character) and third (minor character) angles of narration may be used in either the first or third person. Whatever can be said in one person can be said in the other. (TTN 196)

Die auktoriale Erzählperspektive in der Er-Form (The Omniscient Viewpoint, The Philosophical Angle)

Uzzell bezeichnet die auktoriale Erzählperspektive als allwissende oder philosophische Erzählperspektive. Die auktoriale Erzählperspektive zeichnet sich nach Uzzell durch unbegrenzte Wahrnehmung, unbegrenztes Wissen, unbegrenzte Innensicht und beliebig-willkürlichen, aleatorisch-arbiträren Erzählerkommentar aus.

> *(a) The omniscient viewpoint*. […] It is the godlike vision, with no restrictions upon what the author may see, know, feel, or comment upon. I call it the philosophical angle. (TTN 202)

Die auktoriale Erzählperspektive kann es nach Uzzell nur in der Erzählform der dritten Person bzw. in der Er-Form geben. Damit distanziert sich Uzzell z. T. von der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie.

> This view is possible only with the third person. (TTN 202)

> Character angles are possible with omniscience but the reverse of this is not true: omniscience is not possible with the character angle. (TTN 203/4)

Uzzell führt folgende Romanciers an, in deren Romanen die auktoriale Erzählperspektive dominiert.

> Among older novelists who have made excellent use of the omniscient viewpoint are Leo Tolstoy, H. G. Wells, D. H. Lawrence, Thomas Mann, Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, and John Steinbeck. Lloyd Douglas, Pearl Buck and William Faulkner also favor it, as do also James Gould Cozzens, John O'Hara, and Anya Seton. The three war novels, *The Naked and the Dead* by Norman Mailer, *The Young Lion*s by Irwin Shaw, and *From Here to Eternity* by James Jones, all use this viewpoint. (TTN 203)

Die zentral-figurale Perspektive in der Er- und Ich-Form (The Major Character Viewpoint, The Psychological Viewpoint)

Uzzell bezeichnet die zentral-figurale Perspektive als Perspektive der Zentralfigur und als psychologische Perspektive. Die zentral-figurale Perspektive zeichnet sich nach Uzzell durch die Beständigkeit bzw. Persistenz der zentral-figuralen Perspektive aus. Die zentral-figurale Perspektive kann es nach Uzzell sowohl in der Ich-Form (zentrale Ich-Erzählperspektive) als auch in der Er-Form (zentral-figurale Erzählperspektive) geben.

> *(b) The major character viewpoint*. This I term the psychological viewpoint. The author by this device is identified throughout with the main character and may use either the first or third person. […] With this viewpoint the author confines himself to a main character, telling only what he sees, feels and thinks. […] The unique feature of a character angle is […] no author comment, is used with it. (TTN 203/4)

Als Beispiele für die (dominante) zentral-figurale Perspektive führt Uzzell folgende Romane an.

> Notable novels of the past using this viewpoint are *Robinson Crusoe* (first person) by Daniel Defoe, *Lorna Doone* (first person) by R. D. Blackmore, *David Copperfield* (first person) by Charles Dickens, and *The Ambassadors* (third person) by Henry James. More recent examples are *Dodsworth* (third person) by Sinclair Lewis, *Farewell to Arms* (first person) by Ernest Hemingway, and *Bonjour Tristesse* (first person) by Francoise Sagan. (TTN 204)

Lubbock betrachtet die Ich-Erzählperspektive von David Copperfield im Roman *David Copperfield* von Charles Dickens nicht als zentral, sondern als peripher.

> In the case of Copperfield, to go back to him, Dickens had exactly the opposite intention [to the novel *The Adventures of Harry Richmond* by George Meredith). He found his book in the

> expanse of life which his David had travelled over; Dickens's only care was to represent the wonderful show that filled his hero's memory. The whole phantasmagoria is the subject of the book, a hundred men and women, populating David's past and keeping his pen at full speed in the single-minded effort to portray them. Alone among the assembly David himself is scarcely of the subject at all. He has substance enough, and amply, to be a credible, authoritative reporter – Dickens sees well to that; but he is a shadow compared with Betsy Trotwood and the Micawbers and the Keeps, with all the hundred of them, and there is no call for him to be more. (CF 133)

Die peripher-figurale Perspektive in der Er- und Ich-Form (The Minor Character Viewpoint, The Suspense Viewpoint, The Specialist's Angle)

Uzzell bezeichnet die peripher-figurale Perspektive als Spannungs-Perspektive und Perspektive des Spezialisten. Die peripher-figurale Perspektive zeichnet sich nach Uzzell durch die Beständigkeit bzw. Persistenz der figuralen bzw. figuralen Perspektive aus. Die peripher-figurale Perspektive kann es nach Uzzell sowohl in der Ich-Form (periphere Ich-Erzählperspektive) als auch in der Er-Form (peripher-figurale Erzählperspektive) geben.

> *(c) The minor character viewpoint*. This I call the suspense viewpoint; it might also be called the specialist's angle. With it the author tells the story as it is seen by a minor character. He may use either the first or third person. [...] [the minor character's] angle is being followed throughout, [...] When I refer to this angle as that of the specialist, I have in mind its value for interpretation. [...] The specialist using this angle might of course be a lawyer, musician, reporter, scientist. (TTN 204/5)

Als Beispiele für die (dominante) peripher-figurale Perspektive führt Uzzell folgende Romane an.

> Examples of the sound use of a minor character viewpoint, besides those already mentioned [z. B. *Northwest Passage* von Kenneth Roberts: Ich-Form], are Somerset Maugham's *The Razor's Edge* [Ich-Form], F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* [Ich-Form], and Clarence Day's *Life With Father* [Ich-Form und Er-Form]. (TTN 205)

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Uzzell

Die Kombination der 3 Perspektiven und der 2 Erzählformen ergibt die Erzähltexttypen, wobei nach Uzzell die Kombination der auktorialen Perspektive mit der Ich-Form unmöglich ist.

> With the first [*ominscient*] angle the writer can see the inside and outside of all the characters; with the second [*major character viewpoint*] he can see the inside and outside of only one character who is the works; with the third [*minor character viewpoint*] he can again see the inside and outside of only one character who, however, remains on the sidelines. The first angle offers an all-inclusive vision of the story, the second a concentrated vision, the third a limited vision. (TTN 207)

Hier ein tabellarischer Überblick über die 3 Erzähltexttypen nach Uzzell ohne Unterscheidung zwischen zentraler und peripherer Perspektive der Reflektorfigur (einschließlich des erzählten Ich) und des Ich-Erzählers.

Erzähltexttypen nach Uzzell ([1947] 1959)	
Perspektive	Erzählform
Auktorial (Omniscient/Philosophical)	Er
Figural (Character Angle)	Er und Ich

Hier ein tabellarischer Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Uzzell mit der Unterscheidung zwischen zentraler und peripherer Perspektive der Reflektorfigur (einschließlich des erzählten Ich) und des Ich-Erzählers.

Erzähltexttypen nach Uzzell ([1947] 1959)	
Perspektive	Erzählform
Auktorial (Omniscient/Philosophical)	Er
Zentral-figural (Major Character/Psychological)	Er und Ich
Peripher-figural (Minor Character/Suspense/Specialist)	

Darüber hinaus können nach Uzzell mit den 3 Perspektiven und den 2 Erzählformen auch noch die 2 Sichten des Erzählers (Außensicht und Innensicht) und die 2 Haltungen des Erzählers (objektiv und subjektiv) kombiniert werden, wodurch sich eine komplexere Klassifikation der Erzähltexttypen ergibt.

> The three viewpoints, the grammatical form (first or third person), external or internal views, an objective or subjective attitude of the writer may all be used in a wide variety of combinations as devices for carrying out the creative purpose. (TTN 223)

Hier ein tabellarischer Überblick über die erweiterten Erzähltexttypen nach Uzzell.

Erzähltexttypen nach Uzzell (1949)			
Perspektive	Erzählform	Erzählsicht	Erzählhaltung
Auktorial	Er	Außen/Innen/beides	Neutral/Nicht Neutral
Zentral-figural	Ich oder Er		
Peripher-figural			

Wayne Booth ([1961] 1967)

Booths ca. 20-seitige Abhandlung über die Erzählperspektive mit dem Titel *Distance and Point-of-View: An Essay in Classification* aus dem Jahr 1961 findet sich z. B. in der erzähltheoretischen Anthologie *The Theory of the Novel* von Philip Stevick aus dem Jahr 1967 auf den Seiten 87 bis 107. Der Ansatz von Booth ist antipräskriptiv, z. T. literaturkritisch und vor allem analytisch. Booths Abhandlung ist eine erweiterte Version des 6. Kapitels seines Buches *The Rhetoric of Fiction* (1961).

> This article is an expanded version of Chapter VI from [*The Rhetoric of Fiction*]. (ToN 107)

Erzählperspektive (Point-of-View, Angle)

Booth nimmt eine kritische Haltung zur Kategorie Erzählperspektive ein; er hält diese Kategorie (vielleicht) in Anlehnung an die ästhetische Deemphatisierung der Erzählperspektive (bzw. Perspektive) z. B. bei Clark (1922: 95), Forster (1927: 121), Overton (128, 135), Uzzell und Uzzell (1934: 410) für einen Literaturkritiker wenig nützlich.

> Like other notions used in talking about fiction, point-of-view has proved less useful than was expected by the critics who first brought it to our attention. (ToN 87)

Booth hält (vielleicht) in Anlehnung des Multiplizitäts-Konzeptes der Erzählperspektiven (bzw. Perspektiven) z. B. bei Hamilton (1908: 118), Orvis (1928: 112), Brooks und Warren (1943: 588 und 1959: 147), Gordon und Tate (1950: 621) die restriktiven und simplifizierenden Klassifikationen der Erzählperspektiven weder für einen Autor bei der Produktion eines Erzähltextes noch für einen Literaturkritiker bei der Bewertung eines Erzähltextes für hilfreich.

> One of the most striking features of our criticism is the casual way in which we allow ourselves to reduce this variety, thoughtlessly, carelessly, to simple categories, the impoverishment of which is evident whenever we look at any existing novel. (ToN 89)

Auch die Parameter der Typen der Erzählperspektive (Booth zählt auf der Seite 107 „allwissend“, „limitiert allwissende“ „Ich-Erzählperspektive“, „objektive“, „wechselnde“, „verborgene“ und „Ich“-Erzählperspektive auf) sind nach Booth untaugliche Kategorien, um etwas Bedeutendes über einen einzelnen Erzähltext auszusagen.

> Unfortunately our terminology for the author's many voices have been inadequate. If we name over three or four of the great narrators [z. B. *Don Quijote, Tristram Shandy, Middlemarch, Die Gesandten*] we find again that to describe any of them with conventional terms like „first-person“ and „omniscient“ tells us little about why they succeed while others, described in the same terms, fail. (ToN 90)

Aus diesem Grund schlägt Booth eine kategoriale Erweiterung der Konstituenten der Erzählperspektive und eine Ausdifferenzierung der entsprechenden Parameter vor. Booth integriert 7 Konstituenten in das Konzept Erzählperspektive: Erzählform, impliziter Autor, Erzähler, Modus, Distanz, Unzuverlässigkeit und Erzählsicht.

> [...] we can be quite sure that the terms with which we have long been forced to work cannot help us in discrimination among effects too subtle [...] to be caught in such loose-meshed nets. Even at the risk of pedantry [...] it should be worth our while to attempt a richer tabulation of the forms the author's voice can take. (ToN 91)

Erzählform (Person)

Die erste Konstituente der Erzählperspektive, die Booth analysiert, ist die traditionellste Konstituente der Erzählperspektive, und zwar die Erzählform. Nach Booth ist die Kategorie Erzählform überbewertet.

> Perhaps the most overworked distinction is that of „person“. (ToN 91)

Booth schließt sich der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie an, die den Erzählwinkel als erstrangig und die Erzählform als zweitrangig betrachtet, z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell ([1947] 1959: 196).

> [...] the commentary in *Vanity Fair* and *Tom Jones* is in the first person, often resembling more the intimate effect of *Tristram Shandy* than that of many third person works. And again, the effect of *The Ambassadors* is much closer to that of the great first-person novels [...] (ToN 91)

Impliziter Autor (Implied Author)

Der implizite Autor ist nach Booth das zweite Selbst bzw. das Selbstbild, das der reale Autor in einem einzelnen Erzähltext hinterlässt. Jeder Erzähltext hat einen eigenen impliziten Autor, was bedeutet, dass der implizite Autor eines Erzähltextes eines realen Autors ähnlich wie oder anders als der implizite Autor eines anderen Erzähltextes desselben realen Autors sein kann, je nachdem ob der reale Autor in unterschiedlichen Erzähltexten ein ähnliches oder unterschiedliches Selbstbild hinterlässt. Booth unterscheidet vor

allem 2 Basistypen des impliziten Autors: den „deistischen“ und den „sublimierten“ impliziten Autor.

Deistischer impliziter Autor

Den deistischen impliziten Autor beschreibt Booth (vielleicht) in Anlehnung an den Deismus des 18. Jahrhunderts als passiven Gott.

> […] implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. (ToN 92)

Sublimierter impliziter Autor

Den sublimierten impliziten Autor beschreibt Booth (vielleicht) in Anlehnung an die Sublimierungstheorie von Sigmund Freud als idealisiertes zweites Selbst des realen Autors.

> This implied author is always distinct from the „real man“ […] who creates a superior version of himself as he creates his work […] This second self is usually a highly refined and selected version, wiser, more sensitive, more perceptive than any real man could be. (ToN 92)

Erzähler (Narrator)

Booth unterscheidet 2 Basistypen des Erzählers: den nicht-dramatisierten Erzähler und den dramatisierten Erzähler.

> There are *dramatised* narrators and *undramatised* narrators. (ToN 92)

Der implizite, nicht-dramatisierte Erzähler (Undramatised Narrator)

Nach Booth wird jeder Erzähltext von einem impliziten Er-Erzähler erzählt, auch wenn es nicht so scheint, weil der Erzähler völlig verborgen, unsichtbar, neutral ist. Diesen impliziten Er-Erzähler nennt Boot den nicht-dramatisierten Erzähler (z. B. *Die Killer* von Hemingway, vgl. ToN 92).

> […] even the most naïve reader must recognise that something mediating and transforming has come into a story from the moment that the author explicitly places a narrator into the tale, even if he is given no personal characteristics whatever. (ToN 93)

Der explizite, dramatisierte Erzähler (Dramatised Narrator)

Booth unterscheidet 2 Basistypen des dramatisierten Erzählers: 1) den Ich-Erzähler und 2) den Reflektor.

> Among dramatised narrators, whether first-person or third-person reflectors […] (ToN 94)

Die Mindestanforderung an den Ich-Erzähler ist nach Booth die Ich-Erzählform.

> In a sense even the most reticent narrator has been „dramatised“ as soon as he refers to himself as „I,“ or, like Flaubert, tells us that „we“ were in the classroom when Charles Bovary entered. But many novels dramatise their narrators with great fullness. (ToN 93)

Für Booth ist auch der Reflektor ein Erzähler, und zwar ein Er-Erzähler.

> We should remind ourselves that any sustained inside view, of whatever depth, temporarily turns the character whose mind is shown into a narrator […] (ToN 106)

Die Arten des dramatisierten Erzählers

Sowohl den Ich-Erzähler als auch den Reflektor unterteilt Booth noch einmal in 2 Untertypen: 1) den beobachtenden Ich-Erzähler bzw. den beobachtenden Reflektor (Observer) und 2) den handlungsorientierten Ich-Erzähler bzw. handlungsorientierten Reflektor (Narrator-Agent). Den inneren Monolog rechnet Booth (wahrscheinlich) zum

handlungsorientierten Ich-Erzähler. Sowohl den handlungsorientieren Ich-Erzähler als auch den handlungsorientierten Reflektor unterteilt Booth (vielleicht) in Anlehnung an McHugh (1950: 120/1) oder Millett (1950: 17) noch einmal in 2 weitere Untertypen: 1) den peripheren Ich-Erzähler bzw. Reflektor (Minor) und 2) den zentralen Ich-Erzähler bzw. Reflektor (Central).

> Among dramatised narrators, whether first-person or third-person reflectors, there are mere *observers* [...], and there are *narrator-agents* who produce some measurable effect on the course of events (ranging from the minor involvement [...] to the central role [...] (ToN 94/5)

Booth unterscheidet weiter 2 Reflexionsqualitäten des Reflektors (Reflector, Centre of Consciousness): den selbstreflektierenden Spiegel (Mirror) und das fremdreflektierende Kamera-Auge (Camera Eye). Der handlungsorientierte Reflektor ist sein eigenes Bewusstsein reflektierender Spiegel und der nicht-handlungsorientierte Reflektor ist ein die äußere Erzählhandlung sensorisch reflektierendes Kamera-Auge.

> The most important unacknowledged narrators are [...] the third-person „centres of consciousness“ through whom authors filter their narrative. Whether such „reflectors“ [...] are highly-polished, lucid mirrors reflecting complex mental experience, or the rather turbid, sensebound „camera eyes“ of much fiction since James, they fill precisely the function of avowed narrators. (ToN 94)

Hier ein Überblick über die Typen des dramatisierten Erzählers und des Reflektors.

<table>
<tr><td rowspan="3">Ich-Erzähler</td><td>Nicht-handlungsorientiert</td><td colspan="2">Beobachter</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Handlungsorientiert</td><td colspan="2">Peripher</td></tr>
<tr><td colspan="2">Zentral</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Reflektor</td><td>Zentral</td><td rowspan="2">Spiegel</td></tr>
<tr><td>Peripher</td></tr>
<tr><td>Nicht-handlungsorientiert</td><td>Beobachter</td><td>Kamera-Auge</td></tr>
</table>

Erzählstatus des dramatisierten Erzählers

Ein weiterer Parameter zur Differenzierung der dramatisierten Erzähler ist nach Booth ihr Erzählstatus. Booth unterscheidet 2 Unterparameter des Erzählstatus: den Bewusstheitsgrad des Erzählens und die physische Form des Erzählens. Der dramatisierte Erzähler kann sich in Hinblick auf den Bewusstheitsgrad seines „Erzählens“ bewusst sein oder unbewusst sein

> Cutting across the distinction between observers and narrator-agents [...] is the distinction between self-conscious narrators, aware of themselves [...] and narrators or observers who rarely if ever discuss their [...] chores [...] or who seem unaware [...] (ToN 96)

und er kann in Hinblick auf die (fiktive) physische Form seines „Erzählens“ in schriftlicher, in mentaler, in mündlicher oder in reflektoraler Form erzählen.

> [...] they are writing, thinking, speaking, or „reflecting“ a literary work [...] (ToN 96)

Der schriftliche Erzähler ist wohl ein bewusster Erzähler; der mündliche Erzähler ist in der Regel wohl ein bewusster Erzähler; im äußeren monologischen Erzählen (mit Rezipienten) ist der mündliche Erzähler wohl ein bewusster und (ohne Rezipienten) wohl ein unbewusster Erzähler; der Erzähler im inneren Monolog und der Reflektor sind wohl unbewusste Erzähler.

Hier eine Übersicht über die Parameter des Erzählstatus mit Beispielen, die z. Großteil von Booth stammen.

Ich-Erzähler	Bewusstheitsgrad	Bewusst	*Dr. Faustus*
		Unbewusst	*Huckleberry Finn*
	Physische Erzählform	Schriftlich	*Der Fänger im Roggen*
		Mündlich	*Haarschnitt*
		Mental	z. B. Innerer Monolog
Reflektor		Reflektoral	*Der Prozess*

Die erzählontologischen Relationen zwischen dem impliziten Autor und dem Erzähler

Der nicht-dramatisierte Er-Erzähler ist nach Booth in der Regel nicht mit dem impliziten Author identisch. Der dramatisierte Erzähler ist nach Booth nie mit dem impliziten Autor identisch.

> The [dramatised narrators] are always and the [undramatised narrators] are usually distinct from the implied author who is responsible for their creation. (ToN 92)

Nach Booth sind der dramatisierte Erzähler (Ich-Erzähler und Reflektor) und der implizite Autor sogar häufig entgegengesetzte Konstrukte, die entweder die Differenz des impliziten Autors vom expliziten Erzähler oder die Differenz des expliziten Erzählers vom impliziten Autor hervorheben sollen (z. B. *Die Ermordung einer Butterblume* von Alfred Döblin, *Der Irre* von Georg Heym, *Flucht in die Finsternis* von Arthur Schnitzler, *Ein Kind unserer Zeit* von Ödön von Horvath).

> [...] the narrator is often radically different from the implied author who creates him, and whose own character is built up in our minds partly by the way in which the narrator is made to differ from him. [ToN 93)

Die erzählontologischen Relationen zwischen dem impliziten Autor und dem Erzähler leiten zu den Distanz-Relationen über (siehe unten unter Distanz).

Überblick über die Erzähler

Hier ein tabellarischer über die Basistypen des Erzählers und die Arten des dramatisierten Erzählers mit einigen Beispielen, die von Booth stammen (vgl. ToN 94/5).

Nicht-dramatisierter Erzähler		Nicht-handlungs-orientiert	Er-Erzähler	*Die Killer*
			Beobachter	*Tom Jones*
Dramatisierter Erzähler	Ich-Erzähler	Handlungs-orientiert	Peripher	*Der große Gatsby*
			Zentral	*Huck Finn*
	Reflektor		Zentral	*Söhne und Liebhaber*
			Peripher	leer
		Nicht-handlungs-orientiert	Kamera-Auge	leer

Modus (Manner)

Als weitere Konstituente der Erzählperspektive neben der Erzählform (Ich und Er), dem impliziten Autor und dem Erzähler (impliziter Erzähler und expliziter, dramatisierter Erzähler/Reflektor) unterscheidet Booth 3 Erzählmodi bzw. 3 Darstellungsformen des Erzählens: den narrativen Modus (Erzählbericht, Telling), den dramatischen Modus (Szene, Showing) und den kommentierenden Modus (Kommentar).

> Narrators who allow themselves to tell as well as show vary greatly depending on the amount and kind of commentary allowed in addition to a direct relating of events in scene and summary. (ToN 96)

Den Kommentar unterteilt Booth weiter in 1) den bloß ornamentalen, 2) den rhetorischen, aber nicht handlungsorientierten und 3) den handlungsorientierten Kommentar.

> [...] important differences between commentary that is merely ornamental, commentary that serves a rhetorical purpose but is not part of the dramatic structure, and commentary that is integral to the dramatic structure, as in *Tristram Shandy*. (ToN 96)

Booth hält die Aufwertung des dramatischen Modus in Verbindung mit der Abwertung des narrativen Modus für ein Klischee, das den besonderen Qualitäten eines Erzähltextes nicht gerecht wird.

> [...] the clichés about the superiority of dramatic showing over mere telling are still to be found everywhere [...] (ToN 88)

Booth tritt (vielleicht) in mehr oder weniger bewusster Anlehnung an Horne (1908: 254), Ames (1928: 184/5), Stewart Beach (1929: 142), Linn und Taylor (1935: 28), Bentley (1946: 11) für eine poetologische und literaturkritische Aufwertung des narrativen Modus (z. B. anhand der Romane *Tom Jones* von Fielding, *Der Egoist* von Meredith, *Ulysses* von Joyce, *Licht im August* von Faulkner, *The Captive and the Free* von Joyce Cary, vgl. ToN 90)

> [...] dozens of good novels of the past fifteen years [...] have rediscovered for us how lively „telling“ can be. (ToN 90)

und eine kritische Herangehensweise an den dramatischen Modus ein (z. B. in den Romanen von Sartre, vgl. ToN 95).

> [...] when we think of the radically different effect of a scene [...] we see that the quality of being „scenic“ suggests very little about literary effect. (ToN 95)

Distanz (Distance)

Die vierte Konstituente der Erzählperspektive ist nach Booth (anscheinend) die wichtigste Konstituente, und zwar die Distanz. Booth übernimmt den Terminus Distanz aus der Literaturästhetik, wo er in Zusammenhang mit der Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung als „ästhetische“ Distanz bereits etabliert ist, aber er erweitert den Begriff um mehrere Formate.

> „Aesthetic distance“ has been especially popular in recent years as a catch-all term for any lack of identification between the reader and the various norms in the work. But surely this useful term should be reserved to describe the degree to which the reader or spectator is asked to forget the artificiality of the work and „lose himself“ in it; whatever makes him aware that he is dealing with an aesthetic object and not real life increases „aesthetic distance“, in this sense. What I am dealing with its more complex and more difficult to describe, and it includes „aesthetic distance“ as one of its elements. (ToN 97)

Booth versteht unter Distanz die distanzierenden Relationen zwischen den Instanzen der literarischen Kommunikation: (impliziter) Autor, Erzähler/Reflektor, Figur und Leser. Booth

differenziert einige Formate der Distanz (z. B. moralisch, intellektuell, ästhetisch, physisch, zeitlich, räumlich, sozial, emotional), wobei aber noch weitere Formate möglich sind. Alle Formate der Distanz weisen nach Booth eine parametrale Graduierung von identisch (empathisch, nah) bis oppositionell (antipathisch, fern) auf.

> In any reading experience there is an implied dialogue between author, narrator, the other characters, and the reader. Each of the four can range, in relation to each of the others, from identification [involvement] to complete opposition [detachment], on any axis of value or judgment; moral, intellectual, aesthetic, and even physical [...] distance in time and space, differences of social class or conventions of speech or dress [...] and many others [...] (ToN 97)

Nach Booth gibt es somit zwischen 2 oder 3 oder allen 4 Instanzen der literarischen Kommunikation Distanzierungen in verschiedenen axiologischen und parametralen Kombinationen.

> What we call „involvement" or „sympathy" or „identification," is usually made up of many reactions to authors, narrators, observers, and other characters. And narrators may differ from their authors or readers in various kinds of involvement or detachment, ranging from deep personal concern [...] to a bland or mildly amused or merely curious detachment [...] (ToN 100)

Da die Darstellung des Konzeptes Distanz im Erzähltext den Rahmen dieser Arbeit überschreitet und eine eigene „historisch-monographische" Darstellung verdient, z. B. die Distanz bei Friedemann (1910: 68-78), Pitkin (1912: 176/7), Lubbock (1921: 133/4 und 261), Brooks und Warren ([1949] 1950: 273), Gordon und Tate (1950: 628), Shipley (1953: 440), Friedman ([1955] 1978: 154 und 1975: 142), Booth ([1961] 1967: 97 und 1983), Lockemann ([1965] 1978: 295/6), Macauley und Lanning (1964: 100, 102 und 105), Surmelian (1968: 61, 74, 79/0 und 89), Uspenskij ([1970] 1975), Genette ([1972] 2010: 103, 104-118), Hills ([1977] 1987: 127 und 137), Chatman (1978: 208 und 259/0), Prince (1980 und 1982: 22), Taylor (1981: 74), Knott (1983: 110), Rimmon-Kenan (1983: 79), Burroway (1987: 58), Card (1988: 148 und 164/5), Hall (1989: 41), Grenville (1990: 67/8, 72), Petersen (1993: 65/6), Martínez und Scheffel ([1999] 2019: 50-52), Abbott ([2002] 2008: 74), Herman (2013, 171/2), Jahn (2026: 25/6), führe ich nur einige Beispiele Booths von axiologischen Relationen zwischen den Instanzen der Distanz an (vgl. ToN 97-100).

<table>
<tr><td colspan="2">Impliziter Autor ↔ Erzähler</td></tr>
<tr><td>Moralischer Autor, unmoralischer Erzähler</td><td>Faulkner versus Jason (Schall und Wahn)</td></tr>
<tr><td>Erfahrener Autor, naiver Erzähler</td><td>Mark Twain und Huck Finn</td></tr>
<tr><td>Wissender Autor, unwissender Erzähler</td><td>Autor versus simultane Erzähler</td></tr>
<tr><td colspan="2">Erzähler ↔ Figur</td></tr>
<tr><td>Moralischer Erzähler, unmoralische Figur</td><td rowspan="3">Erzähler-Ich versus erzähltes Ich (Große Erwartungen; Redburn von H. Melville)</td></tr>
<tr><td>Erfahrener Erzähler, naive Figur</td></tr>
<tr><td>Wissender Autor, unwissender Erzähler</td></tr>
<tr><td colspan="2">Figur ↔ Leser</td></tr>
<tr><td>Physische Distanz zwischen Figur und Leser</td><td rowspan="2">Gregor Samsa versus Leser</td></tr>
<tr><td>Emotionale Distanz zwischen Figur und Leser</td></tr>
<tr><td>Moralische Distanz zwischen Figur und Leser</td><td>Pinkie Brown in Brighton Rock</td></tr>
<tr><td colspan="2">Impliziter Autor ↔ Leser</td></tr>
</table>

Gelehrter Autor, ungelehrter Leser	*Tristram Shandy*
Unmoralischer Autor, moralischer Leser	Marquis de Sade
Impliziter Autor ↔ Figur	
Moralische Nähe zwischen Autor und Figur	Jane Fairfax in *Emma*
Moralische Distanz zwischen Autor und Figur	Wickham in *Stolz und Vorurteil*

Anhand der beiden Romane *Emma* und *Stolz und Vorurteil* von Jane Austen zeigt Booth das in Hinblick auf die Instanzen und die Parameter netzartige Distanzierungsgeflecht in einem Erzähltext auf.

> In *Emma*, the *narrator* is non-committal toward Jane Fairfax, though there is no sign of disapproval. The *author* can be inferred as approving of her almost completely. But the chief *reflector*, *Emma*, who has the largest share of the narration, is definitely disapproving of Jane Fairfax for most of the way. In *Pride and Prejudice*, on the other hand, the narrator is non-committal toward Wickham for as long as possible, hoping to mystify us; the author is secretly disapproving; and the chief reflector, Elisabeth, is definitely approving for the first half of the book. (ToN 100)

Mobilität der Distanz

Ein weiterer analytischer Parameter der Distanz zwischen den Instanzen der literarischen Kommunikation ist nach Booth die Unterscheidung zwischen statischer und dynamischer Distanz. Das identische (empathische) oder oppositionelle (antipathische) Relationsverhältnis zwischen 2 oder 3 oder allen 4 Instanzen der literarischen Kommunikation, das sich im Laufe des Erzähltextes bzw. der Lesererfahrung nicht verändert, ist statisch. Das identische (empathische) oder oppositionelle (antipathische) Relationsverhältnis zwischen 2 oder 3 oder allen 4 Instanzen der literarischen Kommunikation, das sich im Laufe des Erzähltextes bzw. der Lesererfahrung verändert, ist dynamisch.

> [...] start far and end near; start near and end far; start far, move close, but lose the prize and end far; start near, like Pip, move away but see the light and return close, start far and move farther [...]; start near and end nearer [...] (ToN 99)

Hier ein tabellarischer Überblick über die axiologischen Formate und Parameter der Distanz

Axiologische Formate der Distanz	Moralisch, Intellektuell, Ästhetisch, Physisch, Zeitlich, Räumlich, Sozial, Emotional, u. a.
Parameter der Distanzierungsgrade	Identisch, Emphatisch, Nah
	Oppositionell, Antipathisch, Fern
Parameter der Distanzierungsmobilität	Statisch
	Dynamisch

Unzuverlässigkeit (Unreliability)

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers und Reflektors ist ein axiologisches Format der Distanz, das nach Booth in der Erzähltheorie sträflich verkannt wurde. Booth bezeichnet den unzuverlässigen Erzähler auch als „fallible“ und „untrustworthy“ (vgl. ToN 100).

> In talk about point-of-view in fiction, the most seriously neglected of these kinds of distance is that between the fallible or unreliable narrator and the implied author who carries the reader with him as against the narrator. (ToN 100)

Booth erachtet die Analyse der Unzuverlässigkeit des Erzählers für weitaus bedeutender als die Unterscheidung zwischen Erzählform und Perspektive, um einen Erzähltext angemessen interpretieren zu können.

> If [the narrator] is discovered to be untrustworthy, then the total effect of the work he relays to us is transformed. (ToN 100)

Booth versteht unter der Unzuverlässigkeit des Erzählers das schiefe Verhältnis zwischen den Werten und Normen des sublimierten impliziten Autors und des dramatisierten, expliziten Erzählers. Der unzuverlässige Erzähler erzählt oder handelt nicht den Werten und Normen entsprechend, die der implizite Autor im Erzähltext signalisiert.

> [...] I shall call a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not. (ToN 100)

Der ironische Erzähler ist nach Booth noch kein echter unzuverlässiger Erzähler. Der unzuverlässige Erzähler erscheint dem Leser, als ob er im Namen der Werte und Normen des impliziten Autors sprechen und handeln würde, aber es in Wahrheit nicht tut.

> We should reserve the term unreliable for those narrators who are presented as if they spoke *throughout* for the norms of the book and who do not in fact do so. (ToN 101)

Moralisch distanzierte und vor allem intellektuell distanzierte Erzähler sind nach Booth typische unzuverlässige Erzähler.

> If the reason for discussing point-of-view is to find how it relates to literary effects, then surely the moral and intellectual qualities of the narrator are [...] important to our judgment [...] (ToN 100)

In einigen Fällen sind nach Booth moralisch distanzierte, scheinheilige, heuchlerische, manipulative, narzisstische Erzähler unzuverlässige Erzähler; aber sehr viel häufiger handelt es sich bei unzuverlässigen Erzählern um intellektuell distanzierte, junge und unwissende, naive und unerfahrene, aber sensible und idealistische Erzähler oder selbstkritische und sich selbst herabwürdigende Erzähler (z. B. *Huckleberry Finn*) (vgl. ToN 101).

> [Unreliability] is most often a matter of what James calls *inconscience*; the narrator is mistaken, or he pretends to qualities which the author denies him. (ToN 101)

Nach Booth tendiert der Leser dazu, die Unzuverlässigkeit des Erzählers zu übersehen, je näher sich der Leser dem Erzähler in moralischer und intellektueller Hinsicht fühlt bzw. je sympathischer der Erzähler dem Leser ist.

> [...] the deeper our plunge, the more unreliability we will accept without loss of sympathy. (ToN 106)

Hier eine einfache tabellarische Übersicht über die 2 häufigsten unzuverlässigen Erzähler mit einigen Beispielen nach Booth.

Unzuverlässiger Erzähler	Moralisch unzuverlässig	*Barry Lyndon* von Thackeray *Der Fall* von Camus
	Intellektuell unzuverlässig	*Die Kostbarkeiten von Poynton* von H. James *Natural Child* von Calder Willingham

Erzählerkonstellation

Ein zusätzlicher Aspekt zur Unzuverlässigkeit des Erzählers ist nach Booth die Erzählerkonstellation. Unter Erzählerkonstellation versteht Booth die volle Eigen- bzw. Selbstständigkeit des zuverlässigen oder unzuverlässigen Erzählers gegenüber der narrativen

Unterstützung und Korrektur des zuverlässigen oder unzuverlässigen Erzählers durch andere Instanzen der literarischen Kommunikation. Die Eigen- bzw. Selbstständigkeit des Erzählers nennt Booth Isolation. Die narrative Unterstützung (Support) und narrative Korrektur (Correction) des Erzählers kann intern durch andere erzählte Figuren oder extern durch den Autor erfolgen.

> Both reliable and unreliable narrators can be isolated, unsupported or uncorrected by other narrators [...] or supported or corrected [...] it is provided from within the action [...] or is simply provided externally, to help the reader correct or reinforce his own views as against the narrator's [...] (ToN 101)

Hier eine einfache tabellarische Übersicht über die Erzählerkonstellationen mit einigen Beispielen nach Booth.

Erzähl-konstellation	Isoliert	Gully Jimson in *The Horse's Mouth* Henderson in *Henderson the Rain King*	
	Nicht-isoliert	Intern	Chick Mallison in *Griff in den Staub*
		Extern	3 Brüder in *Schall und Wahn* Priester in *Die Kraft und die Herrlichkeit*

Innensicht (View)

Als letzte Konstituente der Erzählperspektive streift Booth auch die Erzählsicht des Erzählers in die Figuren. Auch hier kritisiert Booth die traditionelle Differenzierung der Erzählsicht in Außen- und Innensicht. Booth wirbt für eine weitere parametrale Ausdifferenzierung der perspektivischen Fokalisierungsgrade der Innensicht (Depth) und der axiologischen Fokussierungsformate der Innensicht (Axis).

> [...] narrators who provide inside views differ in the depth and the axis of their plunge. (ToN 106)

Booth schlägt in Hinblick auf die axiologischen Fokussierungs-Formate der Innensicht ähnliche Parameter wie für die Distanzierung zwischen den Instanzen der literarischen Kommunikation vor: z. B. moralisch, psychologisch, etc. und in Hinblick auf den perspektivischen Fokalisierungsgrad der Innensicht (vielleicht) in Anlehnung an MyHugh (1950: 121) die Parameter „flach" und „tief" vor.

> Boccaccio can give inside views, but they are extremely shallow. Jane Austen goes relatively deep morally, but scarcely skims the surface psychologically. All authors of stream-of-consciousness narration attempt to go deep psychologically, but some of them deliberately remain shallow in the moral dimension. (ToN 106)

Innensicht	Inhaltlicher Fokussierungsbereich	Moralisch, Psychologisch, etc.
	Perspektivischer Fokalisierungsgrad	Flach bis Tief

Überblick über die Konstituenten der Erzählperspektive nach Booth

Hier eine sehr vereinfachte tabellarische Übersicht über die Konstituenten und Parameter der Erzählperspektive

	Konstituenten	Parameter
Erzählperspektive	Erzählform	Ich-Form oder Er-Form
	Impliziter Autor	Deistisch oder sublimiert

	Ich-Erzähler/ Reflektor	Zentral, peripher, beobachtend
		Bewusst oder unbewusst
		Schriftlich, mündlich, mental, reflektoral
	Modus	Narrativ, dramatisch, kommentierend
	Distanz	Axiologisch nah bis fern
		Statisch oder dynamisch
		Zuverlässig bis unzuverlässig
		Isoliert oder nicht-isoliert
	Innensicht	Axiologisch/perspektivisch flach bis tief

John Gardner und Lennis Dunlap (1962)

Das Buch von Gardner und Dunlap mit dem Titel *The Forms of Fiction* aus dem Jahr 1962 ist eine Anthologie von epischen Kurzformen (Sketch, Fable, Yarn, Tale, Short Story, Longer Forms). Am Beginn der Anthologie findet sich eine Einführung in einige erzähltheoretische Basiskonzepte und eine Beschreibung der verschiedenen epischen Kurzformen. Einige Primärtexte werden analysiert, einige werden kommentiert und andere werden ohne Analyse und Kommentar dargeboten. Gardner und Dunlap verstehen ihre kommentierte Anthologie als Einführung in die Kurzprosa der klassischen Moderne und als Anregung für das kreative Schreiben; das Buch richtet sich an Studenten. Auf den Seiten 35 bis 37 führen Gardner und Dunlap eine Typologie der Erzählperspektiven an.

Erzählperspektive (Point of View)

Gardner und Dunlap führen keine Definition der Erzählperspektive durch, aber sie betrachten die Erzählperspektive (vielleicht) in mehr oder weniger bewusster Anlehnung an Grabo (1913: 34 und 1928: 81), Beach (1932: 57), Brooks und Warren ([1949] 1950: 267 und 1959: 146), Connolly (1953: 629) als ein ausschlaggebendes Strukturelement für die Erzählbotschaft einer Kurzgeschichte.

> [...] point of view in the short story tends to be crucial to meaning. (FoF 35)

Gardner und Dunlap schließen sich der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie und im Besonderen jenen Erzähltheoretikern an, die sehr viele Varianten von einigen Basistypen der Erzählperspektive annehmen (z. B. Esenwein [1909] 1918, Orvis 1928, Brooks & Warren 1943 und [1949] 1950, Gordon& Tate 1950).

> [...] almost no two good short stories reveal precisely the same use of point of view [...] Consider a few basic points of view, each with innumerable variants. (FoF 35)

Insofern betrachten Gardner und Dunlap die Erzählperspektive nicht als perspektivengebundenes, sondern als figurengebundenes erzähltechnisches Mittel zur Darstellung der Erzählbotschaft (z. B. die unterschiedlichen Erzählbotschaften in den beiden Kurzgeschichten in der Ich-Erzählperspektive *Nach dem Sturm* von Hemingway und *Ein Landarzt* von Kafka, vgl. FoF 37).

> Although it is possible to examine and classify basic points of view, one finds that in not two stories is point of view exactly the same. Even the most minor variations are of crucial importance to meaning. (FoF 37)

Die Ich-Erzählperspektiven (First-Person Point of View)

Gardner und Dunlap unterscheiden bei der Ich-Erzählperspektive die externe und die interne Ich-Erzählperspektive.

Die externe Ich-Erzählperspektive

Bei der externen Erzählperspektive handelt es sich nach Gardner und Dunlap um gesprochene und geschriebene Ich-Erzählungen. Die besonderen erzähltechnischen und wirkungsästhetischen Signaturen der externen Ich-Erzählperspektive sind nach Gardner und Dunlap die subjektive Phraseologie des Ich-Erzählers, die psychologische Nähe (Konsonanz) des Ich-Erzählers zum Erzählten und die präjudizierende Identifikation des Ich-Erzählers mit dem Autor.

> In a story employing the first-person point of view, a fictive narrator [...] tells the story in his own language, not in the language of a convention. (FoF 35)

Die interne Ich-Erzählperspektive (The First-Person-Interior Point of View)

Bei der internen Ich-Erzählperspektive handelt es sich nach Gardner und Dunlap um den inneren Monolog bzw. den Bewusstseinsstrom (z. B. im Roman *Schall und Wahn* von W. Faulkner). Damit bestimmen Gardner und Dunlap nicht nur die äußere monologische Erzählrede, sondern auch den zitierten inneren Monolog innerhalb eines „Erzählrahmens" in der Er-Erzählform als Ich-Erzählung bzw. Ich-Erzählperspektive.

> In the first-person-interior point of view, the story is not written or told orally but seen in progress within a character's mind [...] (FoF 36)

Die Er-Erzählperspektiven (Third-Person Point of View)

Gardner und Dunlap unterscheiden (vielleicht) in Anlehnung die weit auf Hamilton (1908: 129-132) zurückreichende Limitierungslinie 3 typologische Erzählperspektiven in der Er-Erzählform: die auktoriale (Third Person Omniscient), die figurale (Third Person Limited) und die neutrale (Third Person Objective) Erzählperspektive.

Die auktoriale Erzählperspektive (Third Person Omniscient)

Gardner und Dunlap unterscheiden bei der auktorialen Erzählperspektive nicht zwischen Autor und Er-Erzähler bzw. verwenden beide Termini synonym – wie die meisten anglo-amerikanische Erzähltheoretiker vor ihnen (z. B. noch Schorer 1950 und Gordon & Tate 1950).

> [...] the author himself tells the story [...] (FoF 36)

Bemerkenswert ist, dass Gardner und Dunlap als Beispiel für die auktoriale Erzählperspektive die Erzählung *Drei Tode* von Leo Tolstoi anführen, also jene Erzählung, die auch Todorov ([1966] 1978) als Beispiel für die Formel „Der Erzähler weiß mehr als die Figur" (Erzähler > Figur) anführt.

Die figurale Erzählperspektive (Third Person Limited)

Gardner und Dunlap emphatisieren bei der Definition der figuralen Erzählperspektive die Limitierung des Autorenwissens auf das Figurenwissen bzw. die Gleichsetzung des

Autorenwissens mit dem Figurenwissen und die figurengebundene Informationsvergabe in der Erzählhandlung.

> The author himself tells the story from the third-person-limited point of view [...] but he allows himself to see and know only as much as the „central intelligence“ of the story [...] can see or know. [...] but since [the author] limits himself to [the character's] consciousness, the reader learns the truth gradually, as does [the character]. (FoF 36)

Weitere Merkmale der figuralen Erzählperspektive sind nach Gardner und Dunlap die textintern geschlossene Perspektivenstruktur einer einzigen Fokal-Figur, die tendenzielle Identifikation des Lesers mit der Fokal-Figur und die mögliche Fallibilität der Fokal-Figur (vgl. FoF 36).

Am Ende weisen Gardner und Dunlap auf die nicht-erzählformgebundene Konformität der figuralen Wahrnehmungsperspektive bzw. des figuralen Wissenshorizonts einer Fokal-Figur und eines Ich-Erzählers hin (vgl. FoF 37).

Die neutrale Erzählperspektive (Third Person Objective)

Die neutrale Erzählperspektive beschreiben Gardner und Dunlap traditionell mit der Filmkamera-Metapher und der restriktiven Außensicht (z. B. die Kurzgeschichte *Zehn Indianer* von Hemingway).

> Like a camera with a sound-track, the third-person-objective narrator records what may be seen and heard and nothing more. [...] Since the author cannot enter any character's mind, he must rely on dialogue and action. He cannot present sudden recollections of past events (flashbacks) and cannot present internal drama. (FoF 37)

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Gardner und Dunlap

Erzähltexttypen nach Gardner und Dunlap (1962)	
Erzählform	Perspektive
Ich	Extern (Geschrieben, Gesprochen)
	Intern (Innerer Monolog)
Er	Auktorial (Omniscient)
	Figural (Limited)
	Neutral (Objective)

F. A. Rockwell (1962)

Rockwell veröffentlicht 1962 ein ausgearbeitetes Skriptum mit Lernmaterialien für Studierende und angehende professionelle Autoren (die vor allem Kurzgeschichten für Magazine und Zeitschriften produzieren) unter dem Titel *Modern Fiction Techniques*. Im Kapitel XI „Overcoming the Viewpoint Bugaboo“ stellt Rockwell kurz einige Erzählperspektiven auf den Seiten 97 bis 110 vor.

Perspektive (Viewpoint, Point of View)

Rockwell versteht unter Perspektive vor allem die Perspektive der Figur.

> The surest way to make your reader feel emotion is to make him *experience* the story through the viewpoint of the character who is the most emotionally involved. *Empathy* is the key word here, the "imaginative projection of one's own consciousness into another's being." (MFT 98)

Rockwell unterscheidet in untypischer Weise 2 grundlegende Perspektiven, indem er das Konzept Perspektive mit den Konzepten Erzählsicht (Extern/Außensicht und Intern/Innensicht) und Erzählhaltung (Objektiv/Neutral und Subjektiv/Nicht-Neutral) vermengt: die objektive und die subjektive Perspektive (vgl. die Unterscheidung der Konzepte Perspektive, Erzählsicht, Erzählhaltung bei Uzzell und Uzzell 1934: 410-414 und Uzzell [1947] 1959: 196-202).

> Basically, a story can be written objectively or subjectively. [...] the possible viewpoint-presentations – *Objective and Subjective*: (MFT 99)

Rockwell ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der explizit zwischen der objektiven und der subjektiven Perspektive als den beiden basilaren Typen für die Klassifikation der Erzählperspektiven unterscheidet. Diese fundamentale Unterscheidung zwischen den Kategorien objektiv und subjektiv, auf der die weitere Typologie und Klassifikation der Perspektiven bzw. Erzählperspektiven durchgeführt wird, geht wohl z. T. auf Horne (1908: 251), Pitkin (1912: 176), Williams (1917: 122/3) und Friedman ([1955] 1978) zurück. Bei der objektiven Perspektive unterscheidet Rockwell 1) die Nicht-Perspektive (No Viewpoint) und 2) die Beobachter-Perspektive (Observer Viewpoint), wobei Rockwell weder die Nicht-Perspektive noch die Beobachter-Perspektive ausdrücklich an eine bestimmte Erzählform bindet. Bei der subjektiven Perspektive unterscheidet Rockwell 3) die Ich-Erzählperspektive, 4) die Du-Erzählperspektive und 5) die Er-Erzählperspektive, welche letzte Rockwell ihrerseits in 3 weitere Untertypen unterscheidet: 5a) die monofigurale (Single, Steady, Unchanged), 5b) die plurifigurale (Multiple or Changing) und 5c) die omnifigurale (Omniscient) Erzählperspektive. Ich stelle im Folgenden die Nicht-Perspektive und die 3 figuralen Erzählperspektiven vor, da diese im Verständnis von Rockwell einige Besonderheiten aufweisen.

Die Nicht-Perspektive (No Viewpoint)

Rockwell ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der die neutrale Perspektive als Nicht-Perspektive definiert (während Genette wenige Jahre später die traditionelle „allwissende" Perspektive als Nicht-Fokalisierung definiert). Die Nicht-Perspektive beschreibt Rockwell als konsequente, radikale neutrale Perspektive, in der nur Feststellungen von Fakten ohne Kommentare, ohne Meinungen und ohne Gefühlsäußerungen des Autors getroffen werden. Ein linguistisches Merkmal der Nicht-Perspektive ist z. B. die Absenz von evaluativen Adjektiven (und Nomen, Verben, kommentierenden Adverbien). Außerdem zeichnet sich die Nicht-Perspektive nach Rockwell in konventioneller Weise durch den Verzicht auf die Innensicht in die Figuren aus.

> This technique states bald facts with no editorializing, no opinions, no emotions. [...] [the narrator] cannot say [a character] is "virile," feminine," "handsome," or "beautiful," because that expresses an opinion. The reader is not given an emotional evaluation of the character, nor does he ever know what he is thinking or feeling. (MFT 99)

Rockwell positioniert die Nicht-Perspektive am äußersten Pol der objektiven Erzählperspektiven und die auktoriale (Omniscient) Perspektive am entgegengesetzten äußersten Pol der subjektiven Erzählperspektiven, trotzdem schreibt er dem Autor, der die Nicht-Perspektive konstruiert, das Merkmal des Puppenspielers zu, eine Metapher, die die meisten anderen Erzähltheoretiker zur Beschreibung des Autors, der die auktoriale

Perspektive konstruiert, verwenden, z. B. Grabo (1913: 33) und (1928: 59), Beach (1918: 58 und 67), Wellek und Warren (1942: 232), Booth ([1961] 1967).

> In the no-viewpoint story, the writer manipulates his characters from the outside like a puppeteer, and no sympathy is created for any one of the characters in the story. (MFT 100)

Die figurale Erzählperspektive

Rockwell ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der explizit die monofigurale und die plurifigurale Erzählperspektive klassifiziert. Die konzeptuelle Unterscheidung zwischen den beiden Untertypen der figuralen Erzählperspektive geht wohl auf Beach (1918: 57-71) zurück.

Die monofigurale Erzählperspektive (Single, Steady, Unchanged Viewpoint)

Die Reflektorfigur in der monofiguralen Erzählperspektive ist nach Rockwell tendenziell die handlungs- oder themenzentrale Figur. Die monofigurale Erzählperspektive besitzt nach Rockwell einen starken identifikatorischen Effekt des Rezipienten mit der Reflektorfigur.

> [...] stories [...] written entirely through the emotion of one main character – the person with the problem to solve or the goal to reach. The reader becomes identified with this protagonist throughout the story, seeing all actions through his eyes, thinking all thoughts through his brain, evaluating all people and places through his prejudices. (MFT 104/5)

Die plurifigurale Erzählperspektive (Multiple or Changing Viewpoint)

Rockwell deutet bei der plurifiguralen Erzählperspektive eine Unterscheidung zwischen der plurifiguralen Erzählperspektive ohne kontrastierende Figurenperspektiven (vgl. die interne variable Fokalisierung) und der plurifiguralen Erzählperspektive mit kontrastierenden Figurenperspektiven (vgl. die interne multiple Fokalisierung) an. Die plurifigurale variable Erzählperspektive hat nach Rockwell die Funktion der Informationsvergabe, die nicht an eine einzige Reflektorfigur gebunden ist. Die plurifigurale multiple Erzählperspektive hat nach Rockwell die Funktion der Figurencharakterisierung anstelle der Handlungsdarstellung.

> [The multiple or changing viewpoint] takes the reader into two, maybe three viewpoints to convey vital information not known by the hero. Viewpoint is often changed to show an action, character or object as considered by different observers. (MFT 106)

Die omnifigurale Erzählperspektive (Omniscient Viewpoint)

Die auktoriale Erzählperspektive grenzt Rockwell auf die omnifigurale Erzählerperspektive ohne Erzählerkommentar ein, wobei der Wechsel zwischen den Reflektorfiguren ein zwar zufällig-beliebiger, aber an eine Figurenhandlung, ein Ereignis, ein Objekt oder ein Thema geknüpft sein soll.

> *Omniscient viewpoint* plunges into the thoughts, feelings, and emotions of all the characters in the story. (MFT 106)

Die omnifigurale Erzählperspektive illustriert Rockwell am Beispiel der Kurzgeschichte *A Bunch of Roses* von Gertrude Schweitzer, in der die Figurenperspektive von einer Frau, die mit einer Rose beschenkt wird, zu den folgenden Frauen, die mit einer Rose beschenkt werden, wechselt.

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Rockwell

Erzähltexttypen nach Rockwell (1962)		
Perspektive	Instanz der Perspektive	Erzählform
Objektiv (Objective)	Keine Instanz (No Viewpoint)	Keine Angabe
	Beobachter (Observer)	
Subjektiv (Subjective)	Erzählte Ich-Figur	Ich
	Erzählte Du-Figur	Du
	Monofigural (Single, Steady, Unchanged)	Er
	Plurifigural (Multiple or Changing)	
	Omnifigural (Omniscient)	

Bertil Romberg ([1962] 1978)

Romberg veröffentlicht 1962 eine bedeutende monographische Dissertation über den Ich-Roman mit dem Titel *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Im ersten Teil seiner Monographie erörtert Romberg die theoretischen Grundlagen des Ich-Romans. Im zweiten Teil der Monographie analysiert Romberg die Romanformen und Erzählertypen in 4 Ich-Romanen: *Der abenteuerliche Simplicissimus, Clarissa, Der grüne Heinrich* und *Das Alexandria-Quartett* von Lawrence Durrell. Im Anhang skizziert Romberg eine literaturgeschichtliche Entwicklung des Ich-Romans. Ich beziehe mich bei der folgenden Darstellung von Rombergs Klassifikation der Erzählperspektiven auf die englische Ausgabe von 1978.

Erzählperspektive (Point of View)

Romberg setzt sich im 2. Kapitel „The Question of the Point of View“ des 1. Teils seiner Monographie mit dem Problem der Erzählperspektive auf den Seiten 11 bis 32 auseinander. Auf den Seiten 11 bis 26 führt Romberg einige englischsprachige (H. James, Lubbock, Shipley, Millett, Brooks & Warren, Van Genth), deutsche (Friedemann, Spranger, Ingarden, Lämmert, Stanzel, Leisi, Fischer/Helmcke, Brinkmann, Kayser) und französische Definitionen (Prévost, Pouillon, Sartre, Robbe-Grillet, Michaud, Souriau, Butor) und Klassifikationen der Erzählperspektive an (Brooks& Warren, Friedman, Stanzel) und betrachtet sie kritisch. Auf den Seiten 27 bis 29 entwickelt Romberg eine eigene Klassifikation der Erzählperspektiven.

Auktoriale und Ich-Erzählperspektive

Romberg stützt seine Klassifikation der Erzählperspektiven auf die Klassifikation von 8 Erzählperspektiven von Friedman ([1955] 1978). Aber im Gegensatz zur Objektivierungslinie von Friedman nimmt Romberg die Ich-Erzählperspektive(n) aus der Linie heraus, gruppiert sie zu einer umfassenden Ich-Erzählperspektive und setzt sie an das der auktorialen Erzählperspektive entgegengesetzte Ende.

> I have chosen to base my point of view scheme on Friedman’s detailed survey but I [...] differ from Friedman in that I regard the first-person novel as the form in which the author

> objectifies himself completely in the fiction, by means of the narrator; and I therefore move the first-person novel out from its position in Friedman's survey of point of view to another place in the scale. (SNTFPN 27)

Romberg begründet diese oppositionelle Gegenüberstellung der auktorialen Erzählperspektive und der Ich-Erzählperspektive durch eine „formale Objektivierung" des Autors in der grammatischen ersten Person des Ich-Erzählers, durch die der Autor verschwindet. Der Ich-Erzähler kann meiner Meinung nach zwar als „formale Objektivierung" des Autors beschrieben werden, aber er „verschwindet" meiner Meinung dadurch nicht. Wichtiger scheint mir die ideologische Konvergenz oder Differenz von Autor und Ich-Erzähler. Insofern kann von einer „ideologischen Objektivierung" des Autors im Ich-Erzähler gesprochen werden, wenn der Ich-Erzähler als eine fiktionale Nicht-Personifizierung des ideologischen Standpunktes des Autors interpretiert werden kann. Aber der Ich-Erzähler kann auch als „ideologische Subjektivierung" des Autors beschreiben werden, wenn der Ich-Erzähler als eine fiktionale Personifizierung des ideologischen Standpunktes des Autors interpretiert werden kann.

> If we consider all the point of view theories recorded above, we find that opinions differ least with regard to the top and bottom of the point of view scale. On the highest level above the fiction, stands the omniscient author, "der allwissende Erzähler", "l'auteur tout-connaissant", whether he appears in his fiction himself or is content to direct the action from his Olympian vantage-point. This type of presentation is formally the most subjective, and as we have seen, not all theoreticians agree to the term point of view in this case. The other extreme is when the author has his point of view located within the fiction, and talks through the mouth of a spokesman, the narrator, who is made to assume the formal authority for the story; this is the novel of the first person. This is from a formal view-point the most objective method of presentation, since in this case the author vanishes from the scene. (SNTFPN 23)

Vielleicht schließt sich Romberg der angloamerikanischen erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorien an, die eine primäre (grammatische) Unterscheidung zwischen der externen Er-Erzählperspektive und der internen Ich-Erzählperspektive vornehmen (z. B. Hamilton 1908: 118 und Shipley 1953: 440).

> *Shipley* starts from a rigorous observation of the author's choice of standpoint inside or outside the fiction, depending chiefly — this is at least one's impression — on the grammatical person used by the author. (SNTFPN 14)

Hier die auktorialen Erzählperspektiven (EP) und Ich-Erzählperspektiven in ihrer Objektivierungslinie nach Friedmann.

Friedman		Objektivierung		
		Gering		hoch
Auktoriale EP		Ich-Erzählperspektiven		Weitere Er-Erzählperspektiven
Herausgeber	Unpersönlich	Zeuge	Protagonist	

Hier die auktorialen Erzählperspektiven (EP) und Ich-Erzählperspektiven in ihrer Objektivierungslinie nach Romberg.

Romberg	Objektivierung	
	Gering	hoch
Auktoriale EP	Weitere Er-Erzählperspektiven	Ich-Erzählperspektiven

Herausgeber	Unpersönlich		Zeuge	Protagonist

Figurale und neutrale Erzählperspektive

Innerhalb der Er-Erzählperspektiven gibt es nach Romberg eine fast unbegrenzte Anzahl von verschiedenen Graden des Erzählerwissens und der Erzählervalenz zwischen den beiden Extrempositionen der Allwissenheit mit Präsenz des Erzählers und des strikt begrenzten Erzählerwissens mit Absenz des Erzählers.

> For the intermediate types of point of view, i.e. those in which the author neither assumes an unambiguously omniscient rôle nor yet consistently hides behind a fictitious narrator, scholars have in the main adopted broadly similar definitions. It must be emphasized that there is an almost unlimited number of possible variations, and it is therefore meaningless to give a detailed account of the attempts made to define and systematize all these manifold and elusive variations. What distinguishes all these points of view is a gradual withdrawal of the author and the visible signs of his authority despite the retention of the grammatical third person for the narrative; it is significant that in this case terminology varies, from “effaced narrator”, “objective observer”, “l’observateur”, right down the scale to the mechanically recording camera eye. (SNTFPN 23)

Aus diesem Grund reduziert Romberg die weiteren Er-Erzählperspektiven von Friedman auf 2 Erzählperspektiven.

> I have chosen to base my point of view scheme on Friedman’s detailed survey but I do not enter into the same elaborate detail. (SNTFPN 27)

Diese 2 Erzählperspektiven sind nach Romberg die figurale und die neutrale Erzählperspektive.

> In the schematic surveys of the different possibilities of point of view, one descends the scale from the omniscient, subjective, tangible and sometimes even obtrusively omnipresent author to increasingly objectified authors and finally, after the complete effacement of the author, to the objective recorder, exemplified by the film camera. (SNTFPN 29)

Wie bei der erzählformgebundenen Unterscheidung zwischen einer auktorialen Er-Erzählperspektive und einer Ich-Erzählperspektive orientiert sich Romberg auch bei der Konstitution der figuralen und neutralen Erzählperspektive an der Unterscheidung von 3 Er-Erzählperspektiven in vielen Klassifikationen der Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiven. Die Klassifikation von 3 Er-Erzählperspektiven geht (vielleicht) auf Hamiltons Unterscheidung der 1) allwissenden, 2) limitierten und 3) strikt limitierten Er-Erzählperspektive (1908: 129-132) zurück.

> My own scheme which takes into account the possible types of point of view and the various lines of research on the subject [...] (SNTFPN 27)

Auktoriale Erzählperspektive

Bei der auktorialen Erzählperspektive ist der Autor bzw. Erzähler nach Romberg allwissend, persönlich/subjektiv und allgegenwärtig.

> A) The author is omniscient, visible and omnipresent. (SNTFPN 27)

Romberg nimmt an, dass die auktoriale Erzählperspektive literaturgeschichtlich die älteste Erzählperspektive ist. Diese These muss von Literaturhistorikern belegt oder widerlegt werden.

> At the top of the above scale we come close to the origin of the epic, where the story-teller, relating his tale orally to an audience for whom he is very much present and sometimes a

> participant in the action, is the forerunner of the omniscient, visible and omnipresent author of the novel. (SNTFPN 28)

Der Literaturhistoriker Charles F. Horne (1908) bewertet die Erzählperspektive in einigen der ältesten Erzähltexten (Westcar Papyrus, datiert ca. 1830 bis ca. 1630 vor Chr.) für eine neutrale Erzählperspektive.

> [The characters] are dealt with in a manner wholly objective, and go through their parts like so many automata merely that the crocodile may appear. (TNEAEPU 34)

Figurale Erzählperspektive

Bei der figuralen Erzählperspektive verzichtet der Autor bzw. Erzähler nach Romberg auf seine Allwissenheit und seine Allgegenwart und fokussiert die Erlebnisse und das Bewusstsein einer oder weniger Handlungsfiguren.

> B) The author as a rule renounces his Olympian view and omniscience, and confines himself to the mind(s) of one or more of the characters. (SNTFPN 27)

Im Unterschied zur auktorialen und neutralen Erzählperspektive weisen die figurale Erzählperspektive und die Ich-Erzählperspektive nach Romberg (vielleicht) in mehr oder weniger bewusster Anlehnung an das Konzept der Multiplizität der Ich-Erzählperspektiven bei Esenwein ([1909] 1918: 115-121), Friedemann (1910: 34-46), Orvis (1928: 114-120), Linn und Taylor (1935: 29-59), Brooks und Warren (1949, 269 und 1959: 147) und an das Konzept der plurifiguralen Erzählperspektive sehr viele Variationen auf: auktorial-figurales Kontinuum; feste, variable und multiple Fokalisierung *ante litteram*; verschiedene Leiblichkeitsgrade des erzählenden und erlebenden Ich-Erzählers vom zentralen Ich bis zum bloßen Berichterstatter und Herausgeber.

> Types B) and D), where the author locates the various points of view in the minds of his characters, or uses the device of the narrator, are naturally those with the widest range of variation. It is concerning them too, that the descriptive terminology is most varied; here it is that one finds the impulse to the different attempts to make a system of novel technique. In these cases, moreover, one can also say that the different terms Centre, Orientierungszentrum, Focus, Medium, Intelligence, Mind approach each other most closely as concepts, and are useful and expressive, both as far as the first-person novel and (above all) the Jamesian third-person novel are concerned. (SNTFPN 28)

Neutrale Erzählperspektive

Romberg beschreibt die neutrale Erzählperspektive wohl in mehr oder weniger bewusster Anlehnung an Beach (1932: 142, 364), Comfort (1948: 39/0), Brooks und Warren ([1943] 1959: 147 und [1949] 1950: 263), Friedman ([1955] 1978), Booth ([1961] 1967) mithilfe der Metapher einer aufzeichnenden Filmkamera.

> C) The author registers and records as a behaviourist observer, a film camera with (apparently) entirely objective reproduction and with no insight into that which is not perceptible to the senses. (SNTFPN 27)

Diese Metapher der aufzeichnenden Filmkamera geht auf die Metapher der Fotokamera von Pitkin (1912: 176) und vor allem auf die Metapher der aufzeichnenden Filmkamera in der Beschreibung der neutralen Erzählperspektive („objective method, angle, or point of view“ HSW 123) bei Williams (1917) zurück.

> [The author] may [tell the story], [...] as the allobservant on-looker, and camera-like recorder, in straight narrative [...] (HSW 123)

Ich-Erzählperspektive

Romberg definiert die Ich-Erzählperspektive als völlige Verborgenheit des Autors hinter der ersten Person der Ich-Erzählung.

> D) The author is hidden behind the narrator = first-person novel. (SNTFPN 27)

Nach Romberg bedeutet die Ich-Erzählperspektive im Verlauf der graduellen Objektivierung der auktorialen Erzählperspektive in der figuralen und neutralen Erzählperspektive bzw. im Verlauf der Dramatisierungslinie die letzte, vollständige Objektivierung der auktorialen Erzählperspektive in der Ich-Erzählform.

> If we take the author's absence as the distinguishing feature of the “dramatic” novel, it is remarkable [...] how completely the author of a first-person novel effaces himself from the text, by assuming a rôle, by hiding behind the narrator. The author has vanished from the scene, and the fictitious narrator is given the same sort of independence as that given to a character in a drama. (SNTFPN 28)

Neben der modal-grammatischen Objektivierung der Er-Erzählperspektive in der Ich-Erzählperspektive emphatisiert Romberg die wirkungsästhetische Episierung der auktorialen Erzählperspektive in der Ich-Erzählperspektive.

> For after all the fictitious narrator can take liberties and can speak out with impunity, precisely because he is a part of the fiction: characteristics which in an author would upset the illusion of reality serve in a narrator, on the contrary, to strengthen that illusion. The narrator in an ordinary first-person novel, then, makes a highly epic impression upon the reader; and despite the fact that the author’s method of presentation is very close to dramatic technique, the narrator and his narrative give to the novel as a whole the appearance of epic technique and epic fiction. The author has thus objectivized himself in the person of the narrator, but, at the same time, by doing so he gives to his novel an epic, subjective stamp. (SNTFPN 29)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Romberg

Erzähltexttypen nach Romberg (1962)	
Erzählform	Perspektive
Er	Auktoriale Perspektive (Omniscient Author)
	Figurale Perspektive (Location in the Minds of the Characters)
	Neutrale Perspektive (Objective, Dramatic)
Ich	Ich (First Person Narrator)

Robie Macauley und George Lanning (1964)

Macauley und Lanning veröffentlichen 1964 einen Ratgeber zur Produktion von Erzähltexten mit dem Titel *Technique in Fiction*. Der Ansatz von Macauley und Lanning ist ein didaktischer und praktischer.

> As far as possible, we have tried to make this a book of working information, suggestion, and example. Fiction has no absolute rules or laws. Its whole code of technique is built on precedent alone [...] (TF x)

Macauley und Lanning stellen die Erzählperspektiven im 5. Kapitel „Point of View” auf den Seiten 99 bis 119 vor.

Perspektive bzw. Erzählperspektive (Point of View, Angle of Vision, Viewpoint, Perspective, Standpoint)

Macauley und Lanning definieren die Perspektive (bzw. Erzählperspektive) in Anlehnung an Lubbock (1921) ziemlich offen und allgemein anhand der Fragestellung:

> Through whose eyes should we see? (TF 99 und 118)
>
> [...} point of view is a matter of angles – the angles from which a story is seen [...] (TF 100)

Macauley und Lanning verwenden nicht nur die Bezeichnung Perspektive (bzw. Erzählperspektive) polysem, sondern verwenden auch verschiedene Bezeichnungen für die Perspektive (bzw. Erzählperspektive), die sie terminologisch nicht differenzieren: Point of View (oder die Kurzform View) und Angle of Vision (oder die Kurzform Vision) (z. B. TF 99) sowie Viewpoint (z. B. 115), Perspective (z. B. TF 109) und Standpoint (z. B. TF 109). Wenn ich die Typologie der Erzählperspektive (bzw. Perspektive) nach Macauley und Lanning richtig verstanden habe, so besteht die Perspektive (bzw. Erzählperspektive) nach ihnen aus 3 Konstituenten: 1) die Distanz des Autors zur Erzählhandlung (nah, mittel, fern), 2) der Modus, der in enger Verbindung mit der Erzählform steht (Reflektor-Modus, Erzähler-Modus) und die Sichtweise der Reflektorfigur bzw. die Haltung des Erzählers (persönlich, unpersönlich).

Konstituenten der Perspektive (bzw. Erzählperspektive)	Distanz des Autor-Erzählers	Nah, mittel, fern
	Modus/Erzählform	Reflektoral, auktorial, Ich, Er
	Erzählhaltung	Persönlich, unpersönlich

Die Typologie der Perspektive (bzw. Erzählperspektive) nach Macauley und Lanning ist z. T. perspektivengebunden und z. T. erzählformgebunden. Im Wesentlichen unterscheiden Macauley und Lanning (vielleicht) in Anlehnung an Hamilton (1908: 118), Shipley (1953: 440), Romberg (1962: 23) 2 Perspektiven (bzw. Erzählperspektiven): 1) die handlungsinterne bzw. figurale Perspektive und 2) die handlungsexterne bzw. auktoriale Erzählperspektive. Die figurale Perspektive unterscheiden Macauley und Lanning des Weiteren in 1a) die handlungszentrale bzw. zentral-figurale und in 1b) die handlungsperiphere bzw. peripher-figurale Perspektive, wobei nach Macauley und Lanning ausnahmsweise die handlungsperipheren Figuren die thematisch zentralen Figuren sein können (vgl. TF 56). Die handlungsinterne bzw. figurale Perspektive ist nach Macauley und Lanning nicht erzählformgebunden, weswegen beide Untertypen der handlungsinternen bzw. figuralen Perspektive sowohl die Perspektive der Reflektorfigur in der Er-Erzählung als auch die Perspektive des erzählten Ich in der Ich-Erzählung umfassen, wobei Macauley und Lanning die handlungsperiphere bzw. peripher-figurale Perspektive in Anlehnung an Booth ([1961] 1967) tendenziell als Stellvertreter-Erzählperspektive betrachten.

> Both the participant and the narrator-agent [...] are personal points of view, and either can be presented in first person singular or third person singular form. (TF 108)

Die handlungsexterne bzw. auktoriale Erzählperspektive ist nach Macauley und Lanning erzählformgebunden, insofern sie nur in der Er-Erzählform auftreten kann. Macauley listen die Haupttypen und Subtypen der Erzählperspektiven (bzw. Perspektiven) folgendermaßen auf:

1. [...] the point of view of a child who participates in the action

2. […] the point of view of an adult participant whose feelings and prejudices are deeply involved.
3. […] the point of view of a narrator-agent […]
4. […] the viewpoint of the omniscient author. (TF 211)

Darüber hinaus berücksichtigen Macauley und Lanning in ihrer Typologie der Perspektive (bzw. Erzählperspektive) auch die erzählformgebundene Erzählperspektive des erzählenden Ich.

4 Perspektiven (bzw. Erzählperspektiven)	Zentrale Figur	Participant
	Periphere Figur	Narrator-Agent
	Erzählendes Ich	First-Person Teller
	Autor-Erzähler	Omniscient Author

Die Perspektive (bzw. Erzählperspektive) bedingt nach Macauley und Lanning unter anderem die Figurencharakterisierung bzw. Figurenkonzeption, den dramatischen und narrativen Erzählmodus und die themenorientierte Botschaft des Erzähltextes.

> Point of view has an important relevance to characterization, narrative method, and final meaning. (TF 118)

Die figurale Perspektive

Macauley und Lanning bezeichnen die handlungsinterne bzw. figurale Perspektive der Reflektorfigur und des erzählten Ich als individuelle, spezifische, parteiische, persönliche, begrenzte (Figuren-)Perspektive

> […] individual point of view of […] character […] special point of view […] (TF 114)

> […] partial and personal [point of view] […] (TF 115)

> […] character's viewpoint […] limited point of view […] (TF 118)

Neben der Unterscheidung zwischen der zentralen und der peripheren Figurenperspektive unterscheiden Macauley und Lanning zwischen der singulativen (monofigural) und der seriellen (plurifigural) Figurenperspektive.

> […] single point of view […] (TF 115)

> […] series of particular viewpoints […] (TF 118)

Die zentral-figurale Perspektive

In Anlehnung an H. James (1907-1909) und (mehr oder weniger wissentlich) an Gordon und Tate (1950: 621, 626), Booth ([1961] 1967), Gardner und Dunlap (1962: 36), Romberg (1962: 28) bezeichnen Macauley und Lanning die Figur, aus deren Perspektive ein Erzähler die Handlung in einer Ich- oder Er-Erzählung erzählt, als Reflektorfigur, wobei die Kategorie Reflektorfigur nach Macauley und Lanning auch das erzählte Ich einschließt.

> James always sought for the right "central intelligence" or "reflector" as the personality through which to tell his story […] (TF 99)

> […] [the character' point of view is] the reflector of the incident […] (TF 101)

Macauley und Lanning heben sowohl die perzeptive als auch die konzeptive, ideologische Ebene der zentral-figuralen Perspektive hervor.

> Among the [characters] [...] there are [...] points of view [...] different pairs of eyes, and [...] different minds behind them, through which the incident (or possibly the whole before-and-after story of the [characters]) can be told. (TF 100)

Macauley und Lanning betrachten die figurale Perspektive eher kritisch und problematisch, weil erstens die Reflektorfigur flexibel und subtil sein muss, um dem Erzähler eine differenzierte und tiefenscharfe Perspektive bieten zu können.

> A [character's] point of view must be flexible enough und subtle enough to give the author latitude and depth in telling his story. (TF 101)

Und weil zweitens bestimmte Typen der Reflektorfigur, namentlich die Reflektorfigur des naiven, feinfühligen, unschuldigen Kindes zur überstrapazierten Konvention bzw. zum Klischee herabgesunken ist.

> The charm that there once was in the combination of limited knowledge, sensitivity, and perfect candor has been replaced by a certain boredom acquired from overuse. It is no longer easy to do anything new within the convention. (TF 102)

Und weil drittens viele erzählte Ich-Figuren durch die (moralische, ethische, weltanschauliche) Selbst-Indizierung des erzählenden Ich normalisiert werden.

> [...] there are certain comments that a first-person teller who is meant to be respected cannot make about himself without striking a false tone. [...] That is the reason why so many of the "I's" of fiction are moderate, equable, and a little colorless. (TF 110)

Als Beispiele für die Perspektive des Kindes in der Ich-Erzählung führen Macauley und Lanning die erzählten Ich Jane (*Jane Eyre*), David (*David Copperfield*), Pip (*Große Erwartungen*) und Jim Hawkins (*Die Schatzinsel*) an; als Beispiele für die Perspektive des Kindes in der Er-Erzählung führen Macauley und Lanning die Reflektorfigur Maisie (*Was Maisie wusste*) an (vgl. TF 102).

Die peripher-figurale Perspektive

Macauley und Lanning bezeichnen den peripheren Ich- und Er-Erzähler, oder besser die periphere Reflektorfigur in Anlehnung an Lubbocks Konzept der Dramatisierung des Autors (= Ich-Erzähler, vgl. Lubbock 1921: 126, 218, 251/2) und der Dramatisierung des retrospektiven Ich-Erzählers (= Reflektorfigur, vgl. Lubbock 1921: 124/5, 142) und an Booth ([1961] 1967) als dramatisierten Erzähler und als Erzähler-Agenten. Macauley und Lanning verstehen unter dem dramatisierten Erzähler bzw. dem Erzähler-Agenten den Vertreter oder Makler des Autors.

> [...] that device of fiction known as the "dramatized narrator" or the "narrator-agent." [...] [the „narrator-agent"] lives in the same world as the [characters]. (TF 102)

> [The narrator-agent] is a created personality used by the author as a substitute voice. (TF 102)

Der Erzähler-Agent spielt nach Macauley und Lanning als Reflektorfigur eine periphere Rolle in der Erzählhandlung oder übernimmt die Rolle des Zeugen und Beobachters; insofern verstehen Macauley und Lanning unter der Erzählperspektive des Erzähler-Agenten tendenziell die Perspektive der Reflektorfigur (bzw. des erzählten Ich).

> In some fiction [the „dramatized narrator"] plays a purely secondary role in the action, in other instances he plays even less than that [...] (TF 102)

Der Vorteil der handlungsperipheren bzw. peripher-figuralen Perspektive besteht nach Macauley und Lanning in der emotionalen Distanz zur Erzählhandlung und in der Disposition zum Informationsüberschuss der peripheren Reflektorfigur (bzw. des peripheren erzählten Ich).

> [The narrator-agent's] function is to survey the whole scope of the story and to relate it with a breadth of knowledge and a relative objectivity that one of the direct participants could not possess. (TF 102)

> The advantage owned by the narrator-agent [...] is the fact that he is not involved emotionally in the story and that he has a greater chance to gather information from all sources. (TF 105)

Nach Macauley und Lanning übt der Erzähler-Agent 2 Hauptfunktionen aus: 1) die Interpretation und 2) den Kommentar. Die Funktion der Interpretation des Geschehens durch den Erzähler-Agenten besteht nach Macauley und Lanning in Anlehnung an Forster (1927: 130) in seiner Plot-Funktion.

> The skillful author draws a distinction between his own deliberately hidden personality and that of his narrator-agent. That is, he employs the strategy of giving us the story of certain events *as* seen and pulled together within the mind of an imaginary individual. The individual is first important as a selective observer, but more than that he is an interpreter, and an interpreter *in his own way*. (TF 103)

Die wichtigste Funktion des Erzähler-Agenten scheint nach Macauley und Lanning in Anlehnung an Booth ([1961] 1967) in seiner Kommentar-Funktion zu bestehen, wobei Macauley und Lanning dazu tendieren, den Erzähler-Agenten als Sprachrohr der ideologischen Perspektive des Autors zu betrachten.

> [...] the important thing to recognize [...] is that the narrator-agent was invented to carry out a special mission. He is the author's point of view transformed (either in small ways, or in large), personified, and humanized. Because he is on the same scale and in the same setting as the actors [...] (TF 104)

Macauley und Lanning weisen auf 3 Fallen bzw. Problematiken der (zentralen und peripheren) figuralen Perspektive hin: 1) die Alteration der figuralen Perspektive, 2) die Inkohärenz des Ich-Erzählers, 3) die Fallibilität der Reflektorfigur und 3) die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers. Als Beispiele für die Alteration der figuralen Perspektive führen Macauley und Lanning die Ich-Erzähler Ishmael (*Moby Dick*), Nelly Dean (*Sturmhöhe*) und John Dowell (*Die allertraurigste Geschichte*) an.

> [...] there are [...] certain areas [...] that the rules of plausibility deny to [the narrator-agent]. Authors employing the narrator-agent sometimes, to the detriment of the story, forget and invade those forbidden places. (TF 105)

Als Beispiele für die Inkohärenz des Ich-Erzählers führen Macauley und Lanning die Ich-Erzähler Marlow in der Erzählung *Jugend* (1902) von J. Conrad und Buddy Glass in den zwei Novellen *Hebt den Dachbalken hoch, Zimmerleute und Seymour wird vorgestellt* (1965) von J. D. Salinger an.

> A teller has to have some kind of congruent relationship with his tale [...] When he [...] becomes a bother to [the story], or when his temperament distorts and disrupts the story rather than giving a shape to it, he becomes counterproductive. (TF 106)

Die Fallibilität der Reflektorfigur (bzw. des erzählten Ich) kann nach Macauley und Lanning durch Widersprüche zwischen dem Verhalten und den Aussagen der Figur vom Leser erschlossen werden.

> When the hero or, alternatively, any one of the foremost participants is recounting the story, the reader is likely to be conscious of certain fallibilities already noted in that character. (TF 107)

In mehr oder weniger wissentlicher Anlehnung an Beach (1929: 154), Uzzell und Uzzell (1934: 412), Weber und Taylor (1935: 28), Gordon und Tate (1950: 625), Rockwell (1962: 99), Booth ([1961] 1967) halten Macauley und Lanning den Ich-Erzähler für tendenziell

tendenziös und möglicherweise bis wahrscheinlich unzuverlässig, weil der Leser nur *seine* Version der Geschichte kennen lernt. Als Beispiel für die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers bzw. die Ambiguität einer Geschichte führen Macauley und Lanning die Gouvernante in der Erzählung *Die Drehung der Schraube* an, die entweder als naiv und gutmeinend gegenüber bösen Kindern oder als hysterisch und destruktiv gegenüber unschuldigen Kindern interpretiert werden kann (vgl. TF 107/8).

> The basic question with the narrator-agent is one of ambiguity. We do not imagine that he will lie to us deliberately but, because we lack the rich context of actions and fully developed dramatic position for him, we often find it very perplexing to judge his version of the truth. (TF 107)

Die retrospektive Ich-Erzählperspektive

(Vielleicht) in indirekter Anlehnung an Beach (1929: 138/9), Gallishaw (1929: 158), Mirrielees (1929: 109) kann die retrospektive Ich-Erzählung nach Macauley und Lanning in augenfälliger, artikulierter Form 2 unterschiedliche Perspektiven der erzählontologisch gleichen Figur darstellen, und zwar 1) die frühere Perspektive des erzählten Ich und 2) die spätere Perspektive des erzählenden Ich (womit Macauley und Lanning auf die bekannte Unterscheidung zwischen konsonanter und dissonanter Ich-Erzählung bei Cohn 1978 vorausweisen).

> [...] twofold aspect of the narrative that only the first-person voice can give [...] while the plain "he was" or "she was" suggests a story that is told about someone else and in but one dimension of time – the time when those things happened. (TF 110)

Die retrospektive Ich-Erzählung beruht nach Macauley und Lanning auf der Voraussetzung der polaren Dynamik der Figurenperspektive zur Erzählperspektive und der dialektischen Interaktion der beiden Perspektiven.

> [The first-person narration] presumes that the "I," having gone through certain experiences, now looks back at them from a more mature and knowledgeable standpoint. The reader assumes, first, that the experience was formative and expects to see a formative quality about the story; and, second, that the "I" who tells the story is somewhat different from the I who experiences it – different because he has attained the critical perspective that comes from having lived the whole of it. (TF 109)

Die auktoriale (bis neutrale) Erzählperspektive

Macauley und Lanning beschreiben die Perspektive des Autor-Erzählers bzw. die auktoriale Erzählperspektive ziemlich ausführlich. Der Autor-Erzähler ist nach Macauley und Lanning allwissend, allmächtig und allgegenwärtig.

> [The author] is [...] omniscient, omnipotent, and omnipresent. (TF 111)

Der Autor-Erzähler kann 1) abwechselnd aus mehreren Figurenperspektiven erzählen,

> There will be times when [the author] can borrow the vision of one or another character and observe things from that person's point of view. (TF 111)

> [The author] can make selective use of a number of individual points of view, borrowing a specific character's angel of vision [...] (TF 111)

2) er kann im objektiven, dramatischen Modus erzählen,

> [The author] can use the theatre of "showing not telling," for the moment presenting a quite objective look at things. (TF 111)

3) er kann die Bestandteile des Inhalts kritisieren, kommentieren und generalisieren,

> […] the author is entirely responsible, commenting, abridging, or taking a panoramic view. (TF 111)
>
> [The author] can analyze anything about the story by use of critical comment and generalization […] (TF 112)

4) er kann breite Ereignisse summarisch zusammenfassen oder simultane Ereignisse an unterschiedlichen Schauplätzen erzählen,

> [The author] can take a panoramic view of events, giving an account of simultaneous happenings or disassociated scenes […] (TF 112)
>
> [The author] can […] report separately on things that actually take place at the same time, move around from scene to scene, describe things in detail or in the mass […] (TF 118)

5) er kann Erzählinformationen, die nicht figurengebunden sind, in behauptender Form vergeben.

> [The author] can discover multiple traits and facets of the characters readily and plausibly without having to work things around to bring any single point of view within discovery range. (TF 112)

Das besondere strukturelle Kennzeichen der auktorialen Erzählperspektive besteht nach Macauley und Lanning (vielleicht) in Anlehnung an Lubbock (1921) und Friedman ([1955] 1978) in der Verwandlung bzw. Metamorphose dieser Erzählperspektive durch den Wechsel der 5 oben beschriebenen Kompetenzen des Autor-Erzählers, besonders durch den Wechsel von figuraler und auktorialer Perspektive.

> The whole secret of this particular art of narration is the power of metamorphosis. One of the most interesting and important metamorphoses is the ability to possess, for the time being, the mind and outlook of one character; then to revert back to the all-seeing, impersonal vision of [the author] […]; and then again to accept limited sight through the eyes of a second character, etc. The author may choose to borrow one character's point of view either briefly and momentarily or over some longer span. (TF 112)

Neben der Emphatisierung der strukturellen Metamorphose der auktorialen Erzählperspektive emphatisieren Macauley und Lanning (vielleicht) in Anlehnung an Albright (1907: 69/0), Hamilton (1908: 130), Esenwein ([1909] 1918: 111), Grabo 1913 (33/4), Friedman ([1955] 1978) die 2 charakteristischen Noten der auktorialen Erzählperspektive: 1) die unpersönliche und 2) die persönliche Note.

> The author is always of two minds. There is the recording, descriptive, story-telling mind and there is the purposeful, meaningful, critical mind. Therefore, when his impersonal voice is mainly responsible for the narration of the story, any judgments are assumed to be his. (TF 116)

Den unpersönlichen Modus der auktorialen Erzählperspektive bezeichnen Macauley und Lanning auch als objektiv-dramatisch (vgl. Lubbock 1921: 260/1) und distanziert.

> […] impersonal vision / voice / point of view [of the author] […] (TF 112, 116, 118)
>
> […] the objective – or what has been called the "theatre"-method. […] "showing, not telling" […] dramatic and objective terms […] (TF 115)
>
> […] "detached" point of view […] (TF 115)

Den persönlichen Modus der auktorialen Erzählperspektive bezeichnen Macauley und Lanning auch als generalisierend-interpretierend und auktorial.

> […] the personal viewpoint or the author's generalizing viewpoint. / […] interpretative or generalizing comment […] (TF 115, 116)
>
> […] authorial voice method […] (TF 118)

Die kommentierende und generalisierende Ideologie-Funktion des Autor-Erzählers betrachten Macauley und Lanning (vielleicht) in Anlehnung an die Aufwertung der auktorialen Erzählperspektive durch Booth ([1961] 1967) als angezeigt und zweckmäßig.

> The reason [the author] wishes to tell a story at all is closely associated with the thought that he regards the story as having certain points of general significance which he wishes to bring to the attention of the word. (TF 104)

Die Regie-Funktion und die Kommunikations-Funktion des Autor-Erzählers (z. B. in den Romanen von Fielding, Thackeray, Trollope, vgl. TF 103) sehen Macauley und Lanning kritisch und problematisch, weil sie illusionszerstörend wirken und im Fall eines häufigen Auftretens zudringlich bis penetrant wirken.

> [...] this kind of „dear reader" address was a fatal invasion of the story's privacy. It destroyed whatever illusion of "real experience" the author had been at pains to build up. What was worse, most authors, when they abandoned their stories for direct conversation, turned out to be dismal bores. (TF 103/4)

Die Perspektiv-Metaphern

Macauley und Lanning umschreiben die 3 Distanzen (nah, mittel, fern) zur Typologisierung und Klassifizierung der 2 figuralen Perspektiven und der auktorialen Erzählperspektive mithilfe von 3 Metaphern: 1) die Zentrum-Metapher, 2) die Voyeur-Metapher und 3) die Hügel-Metapher.

Die Zentrum-Metapher

Mit der Zentrum-Metapher umschreiben Macauley und Lanning die zentral-figurale Perspektive der handlungszentralen Reflektorfigur und des zentralen erzählten Ich.

> [...] the centers of action. (TF 105)

Die Voyeur-Metapher

Mit der Voyeur-Metapher umschreiben Macauley und Lanning die peripher-figurale Perspektive der handlungsperipheren Reflektorfigur und des peripheren erzählten Ich.

> [The characters] think that they are alone but standing a little way off and hidden by some trees is a neighbor of theirs, [the narrator-agent], who is observing them and overhearing their conversation. (TF 100)

> [...] somewhat removed observer [...] [the narrator-agent] always has to maintain a certain distance and aloofness. (TF 102)

> [...] that small but important „distance" between [narrator-agent] and the centers of action. (TF 105)

Die Hügel-Metapher

Mit der Hügel-Metapher umschreiben Macauley und Lanning die auktoriale Perspektive des Autor-Erzählers.

> [...] a certain mysterious and powerful [author], who stands at a somewhat further distance from [the narrator-agent's] position and also has the advantage of being on the rise of a small hill, so that he can view the [characters] and all of the scene around them. (TF 100)

Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Macauley und Lanning

Erzähltexttypen nach Macauley und Lanning (1964)

Perspektive		Erzählform
Zentral-figural	Participant (Zentrale Reflektorfigur und zentrales erzähltes Ich)	Ich
		Er
Peripher-figural	Narrator-Agent (Periphere Reflektorfigur und peripheres erzähltes Ich)	Ich
		Er
Retrospektives erzählendes Ich		Ich
Auktorial (bis Neutral)		Er

Richard M. Eastman (1965)

Eastman veröffentlicht 1965 einen z. T. erzähltheoretischen, z. T. literaturhistorischen Romanführer mit dem Titel *A Guide to the Novel*. Im 1. Teil „The Analysis of Novels“ im IV. Kapitel „Narrative Manner“ im Paragraphen „Point of View“ stellt Eastman in kompakter Form die Erzählperspektiven auf den Seiten 31 bis 35 vor.

> In Part One I have tried to provide the critical vocabulary by which one may see the wholeness and fullness of a novel. (GN ix)

Erzählperspektive (Point of View, Angle of Narration)

Im Prinzip definiert Eastman die Erzählperspektive (vielleicht) in vager Anlehnung an die Dramatisierungslinie von Lubbock (1921) oder an die Beschränkung des Feldes von Georges Blin (1953) oder an die Objektivierungslinie von Friedman ([1955] 1978) als Beschränkung des Feldes eines figuralen oder auktorialen Bewusstseins (auch wenn Eastman diese Definition nicht konsequent durchführt).

> *Point of view* (also called *angle of narration*) may be defined as the restriction of the reader's observation to a limited field of consciousness. It does resemble a camera angle which, once selected, allows the spectator to see all within a given field of vision but nothing outside that field. Such a focusing of experience imitates individual life itself, since every man is confined to this own point of observation and must experience life with both the vividness and the blindness conferred by that angle. (GN 31)

Eastman klassifiziert die Erzählperspektiven nicht in konsequenter Übereinstimmung mit seiner prinzipiellen Definition als Perspektiven, sondern – wahrscheinlich von der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie beeinflusst (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) – tendenziell als erzählformgebundene Erzählperspektiven. Eastman unterscheidet 4 Erzählperspektiven: 1) die Ich-Erzählperspektive (First Person Point of View), 2) die figurale Erzählperspektive (Third Person Limited Point of View), 3) die neutrale Erzählperspektive (Third Person Dramatic Point of View) und 4) die auktoriale Erzählperspektive (Third Person Omniscient Point of View).

> A story may be told from any one of four main types of point of view. (GN 31/2)

Die Ich-Erzählperspektive

Eastman ist (vielleicht) der erste Erzähltheoretiker, der die Ich-Erzählperspektive terminologisch explizit als Perspektive des erzählten Ich als Reflektorfigur in der Ich-Form definiert.

> In *first person* point of view the story is recorded as the personal experience of "I," [...] "I" is the *focal character*. His consciousness dictates, colors, and limits the exact material to be reported. (GN 32)

Eastman unterscheidet zwischen der Perspektive des zentralen erzählten Ich (First Person Protagonist) und des peripheren erzählten Ich (First Person Observer).

> Thus within a generic point of view, the novelist has a wide choice of focal characters each of which can generate its distinctive materials and tones. (GN 32)

Die figurale Erzählperspektive (Third Person Limited)

Die figurale Erzählperspektive definiert Eastman als Perspektive einer Reflektorfigur in der Er-Form.

> In *third person limited* point of view, the story is told as it happens to a given focal character, who is now referred to in the third person [...] (GN 32)

Die figurale Erzählperspektive kann nach Eastman lexikalisch markiert oder nicht markiert sein.

> Once [a character named Edward] is plainly established as focal character, the novelist need not affix the signal "Edward thought" or "Eward wondered" to every sentence, it being understood that Edward's is the consciousness of record throughout. (GN 33)

Eastman unterscheidet die Ich-Erzählperspektive und die figurale Erzählperspektive nicht so sehr in perspektivischer, sondern in wirkungsästhetischer, leserpsychologischer Hinsicht aufgrund des etwas unterschiedlichen Identifikationseffekts des Lesers mit der Reflektorfigur (in der Ich-Form oder in der Er-Form) in den beiden Erzählperspektiven.

> Although first person allows the focal character to speak authentically and convincingly as "I," it may also hold the reader so close to the narrator that he cannot see either him or others objectively. Third person limited must sacrifice that rush of intimate self-revelation, but it still holds the reader near to the focal character, and with a definite gain in detachment. (GN 33)

Die neutrale Erzählperspektive (Third Person Dramatic)

Die neutrale Erzählperspektive definiert Eastman traditionell als Beschränkung der Erzählsicht auf die Außensicht, weicht aber in der Bühnen-Metapher und der Kamera-Metapher von seiner prinzipiellen Definition der Erzählperspektive als Beschränkung des Feldes eines figuralen oder auktorialen „Bewusstseins" ab.

> In *third person dramatic* point of view, the story is told as it might be observed on a stage or in a movie. The focal character is, so to speak, a camera with soundtrack. All externals of speech and action may be reported, but the reader, like the spectator of a conventional play, is barred from the minds of the actors [...] (GN 33)

Eastman löst – wie auch die meisten Erzähltheoretiker– nicht die Frage, welches diegetische oder eventuell welches extradiegetische „Bewusstsein" die Instanz der neutralen Perspektive ist.

> In short passages this [third person dramatic] point of view does produce brilliant effects in introducing the reader as a kind of invisible visitor to the setting of a novel; in presenting mass events such as parties, battles, celebrations; in staging highly theatrical passages, etc. (GN 33)

Die auktoriale Erzählperspektive (Third Person Omniscient)

In Übereinstimmung mit der prinzipiellen Definition der Erzählperspektive als Beschränkung des Feldes eines figuralen oder auktorialen Bewusstseins definiert Eastman

(vielleicht) als erster Erzähltheoretiker die auktoriale Erzählperspektive als nur theoretisch allwissende, aber praktisch nicht alles sagende bzw. konkret immer begrenzte Perspektive des Autors oder genauer des Erzählers.

> Omniscient point of view does not "tell everything." It simply confers great flexibility on the novelist, who must still decide what to reveal or conceal in order to reach certain ends. (GN 34)

Die Allwissenheit der auktorialen Erzählperspektive ist nach Eastman als Innensichtwechsel innerhalb derselben Szene (bis innerhalb desselben Satzes) eines Erzähltextes zu verstehen.

> Within a single scene [the author] may reveal the minds of two or three characters. (GN 34)

Weitere Merkmale der auktorialen Erzählperspektive sind nach Eastman die Vergabe von nicht-figurenperspektivischem Wissen und der auktoriale Kommentar.

> [The author] may include information available to none of the characters. He may go further, to insert authorial comment [...] (GN 34)

Die auktoriale Erzählperspektive ermöglicht nach Eastman die Informierung des Lesers über innere Beziehungen zwischen Figuren, die von den Figuren selbst nicht expliziert werden; die Ironisierung der Innenwelt der Figuren; die Aufdeckung der wahren Handlungsmotive der Figuren.

> Omniscient is specially appropriate where the reader is to perceive a relationship of characters; or where the reader is to be given an intellectual advantage whereby he can see the irony of a character's behavior; or where the reader's empathy with a main character needs to be interrupted [...] (GN 34)

Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit des Erzählers und der Reflektorfigur

Nach Eastman sind (vielleicht) in Anlehnung an Linn und Taylor (1935: 68), Brooks und Warren (1943: 589), Millett (1950: 15), weder Reflektorfiguren in der Ich-Form prinzipiell unzuverlässiger als Reflektorfiguren in der Er-Form (oder umgekehrt) noch Ich-Erzähler prinzipiell unzuverlässiger als Er-Erzähler (oder umgekehrt).

Die zuverlässige Reflektorfigur

Eastman betrachtet Nick Carraway im Roman *Der große Gatsby* nicht als zuverlässige (periphere) Reflektorfigur in der Ich-Form.

> A reliable, sensitive, and generous focal character tends to win the reader's endorsement of his views. Thus Nick Carraway [...] wins the reader's sympathetic curiosity toward the enigmatic gangster who is at the center [...] (GN 35)

Der zuverlässige Erzähler

Viele Erzähler in viktorianischen Romanen hält Eastman vor allem auf der ideologischen Ebene der Perspektive für zuverlässig, einschließlich der beiden peripheren Ich-Erzähler im Roman *Sturmhöhe* von Emily Brontë.

> The older novelist who entered his own works as a chorus (thus Fielding, Thackeray, Dickens) could assume a noble dignity and earnestness where he wished to point up the moral issues [...] (GN 35)

Von der unzuverlässigen Reflektorfigur zum zuverlässigen Erzähler

Im Roman *A Lost Lady* von Willa Cather verwandelt sich sie die junge unzuverlässige Reflektorfigur in der Ich-Form zu einem älteren zuverlässigen Ich-Erzähler (vgl. GN 35).

> As a boy, young Neil Herbert deeply idolizes Mrs. Forrester; his later disillusion with her and his final compassion help to underscore both the sordid waste in her life and her residual grace. (GN 35)

Die unzuverlässige Reflektorfigur + der unzuverlässige Erzähler

In den Romanen *Jonathan Wild der Große* von Fielding und *The Late George Apley* von John Marquand sind nach Eastman sowohl die Reflektorfigur in der Er-Form als auch der (als ironisch zu interpretierende) Er-Erzähler unzuverlässig.

> Quite opposite effects occur when the focal character is unreliable, obtuse, or morally deficient. Fielding's *Jonathan Wild* portrays a blackguard through the admiring consciousness of an "author" who sees in Wild's depraved nature the qualities of "GREATNESS." (GN 35)

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Eastman

Die durchtrennte Linie zwischen der Ich-Erzählperspektive und der figuralen Erzählperspektive weist darauf hin, dass Eastman zwar nicht explizit, aber implizit keinen perspektivischen Unterschied zwischen einer Reflektorfigur in der Ich-Erzählung (erzähltes Ich) und in der Er-Erzählung (erzählte Figur) macht.

Erzähltexttypen nach Eastman (1965)	
Erzählform	Perspektive
Ich	Zentral (Protagonist)
	Peripher (Observer)
Er	Figural (Limited)
	Neutral (Dramatic)
	Auktorial (Omniscient)

Wolfgang Lockemann ([1965] 1978)

Lockemann veröffentlicht 1965 einen Aufsatz mit dem Titel *Zur Lage der Erzählforschung* in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge 15, S. 63-84. Ich zitierte nach dem Abdruck der Abhandlung von Lockemann in der Anthologie von Bruno Hillebrand mit dem Titel *Zur Struktur des Romans* aus dem Jahr 1978 auf den Seiten 268 bis 298. Im größeren Teil seiner Abhandlung reflektiert Lockemann die Differenz zwischen der Ich- und der Er-Erzählung; am Schluss seiner Abhandlung entwirft Lockemann eine zu Stanzel (1955 und 1964) alternative Klassifikation der „Erzählsituationen".

2 Grundformen des Erzähltextes

In einer kritischen, z. T. widersprechenden, z. T. zustimmenden Auseinandersetzung mit den Erzähltheorien von Käte Friedemann (1910), Kurt Forstreuter (1925), Käte Hamburger (1955 und 1957), Herbert Seidler (1955 und 1959), Franz K. Stanzel (1955 und 1964), Herbert Koziol (1956), Wolfgang Kayer (1958 und 1960), Karl August Ott (1961), Wolfdietrich Rasch (1961) zum Erzählproblem und unter Hinweis auf sein eigenes Werk *Die Entstehung des Erzählproblems* (1963) auf den Seiten 268 bis 293 ringt Lockemann nicht um eine sprachlogische oder eine erzählformale oder eine perspektivische oder eine leserpsychologische, sondern um eine ansatzweise dichtungstheoretische und

gattungspoetologische Unterscheidung der „beiden Grundformen der erzählenden Dichtung“ (ZSR 273).

> Es stellte sich ein grundlegender Unterschied zwischen Er- und Ich-Erzählung heraus – mögen sich im Einzelfall auch noch so nahekommen und ihre Mittel austauschen können. (ZSR 293)

Lockemann gelangt nicht zu einer endgültigen Begründung für das „Gegeneinander“ (ZSR 273), die „Zweiheit“ (ZSR 280, 284 und 291) und den „Gegensatz“ bzw. „Zwiespalt“ (ZSR 293) zwischen Er- und Ich-Erzählung, vermutet die Lösung aber im Unterschied zwischen „Dichten und Erzählen“ (ZSR 280) oder, genauer gesagt, zwischen „dichterischer“ Er-Erzählung (ZSR 274, 276 und 281) und „außerdichterischer oder undichterischer“ Ich-Erzählung (ZSR 281).

> Um die Er-Erzählung von der Ich-Erzählung abzusetzen, könnte man jene einem primär dichterischen, diese einem sekundär dichterischen, primär erzählenden Bereich zurechnen. (ZSR 274)

Etwas synthetischer versucht Lockemann den grundlegenden Unterschied zwischen Er-Erzählung und Ich-Erzählung auf Seite 297 zu erläutern.

> Es erscheint erlaubt und geboten, die Er-Erzählung nicht von der Struktur der Ich-Erzählung aus aufzufassen, die in mehrfacher Hinsicht als Fremdling im dichterischen Raum erscheint. Die Er-Erzählung muss primär dichterischen Gesetzen unterstehen; Erzählen bedeutet hier nicht wie im alltäglichen Leben die Wiederholung eines anderwärts Geschehenen, sondern ein Erschaffen in der erzählenden Form. (ZSR 297)

Lockemann betrachtet die Er-Erzählung – so wie das Drama – als eine gegenüber der Wirklichkeit geschlossene Form der Dichtung.

> Dieses Erschaffen [der Er-Erzählung] bezieht sich nicht nur auf die Erfindung des Stoffes, sondern umfasst den dichterischen Erzählakt in seiner Gesamtheit. […] Die dramatische Form ist eine der Wirklichkeit gegenüber geschlossene Form, weil sie immer eine eigene Welt darzustellen scheint. […] das dichterische Erzählen [= Er-Erzählung] [ist] ein Schaffen einer der Wirklichkeit gegenüber geschlossenen Form. (ZSR 297)

Die Ich-Erzählung dagegen betrachtet Lockemann – im Unterschied zum Drama – als eine gegenüber der Wirklichkeit offene Form der Dichtung.

> Die erzählende Form [= Ich-Erzählung] ist der Wirklichkeit gegenüber offen, weil sie sich immer auf etwas in dieser Wirklichkeit Geschehenes zurückzubeziehen scheint. (ZSR 297)

In einer kritischen Würdigung des Typenkreises der 3 Erzählsituationen von Stanzel gelangt Lockemann zu zwei Ergebnissen, die den Thesen von Stanzel widersprechen. Erstens kann es nach Lockemann (unter anderem in Konformität mit der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie) nicht graduelle Übergänge zwischen den 2 gegensätzlichen Kategorien der Nicht-Identität der Seinsbereiche (Er-Erzählung) und der Identität der Seinsbereiche (Ich-Erzählung) geben. Die Zitate in Anführungszeichen stammen von Stanzel (1955 und 1964). Die fett-Markierung im Zitat stammt von mir.

> Wenn man von einem [Seinsbereich] zum anderen [Seinsbereich] „wechseln“ muss, handelt es sich um zwei parallele Vorgänge, nicht um echte Übergänge, die auf einem Kreis angeordnet werden könnten. Der „Wechsel“ zeigt eben gerade, dass eine „kontinuierliche Abwandlung“ „bruchlos“ (S. 163) nicht möglich ist.
>
> Statt dieser drei „Arten des Vermittlungsvorganges“ […], die als „typische Erzählsituationen“ einem Roman zugrunde liegen sollen, muss, **wie von jeher geschehen ist**, eine Polarität angenommen werden. Auf der einen Seite: Er-Erzählung, auf der anderen: Ich-Erzählung. (ZSR 296)

Hier ein kurzer tabellarischer Überblick über die Zweiheit von Er- und Ich-Erzählung nach Lockemann. Die markierte Linie zwischen Er- und Ich-Erzählung symbolisiert die Unmöglichkeit des Übergangs bzw. Wechsels von einer zur anderen Erzählung.

	Primär	Sekundär	Wirklichkeitsbezug
Er-Erzählung	Dichterisch	Erzählend	Geschlossen
Ich-Erzählung	Erzählend	Dichterisch	Offen

2 Grundformen der Perspektive

Das zweite Ergebnis in der kritischen Würdigung des Typenkreises der 3 Erzählsituationen von Stanzel besteht darin, dass nach Lockemann Stanzels Typologie der 3 Erzählsituationen nicht kohärent ist, da nach Stanzel auch die Ich-Erzählung – wie die Er-Erzählung – 2 Erzähldistanzen, und zwar eine auktoriale und eine personale Erzähldistanz, zulässt (Stanzel 1963, 25). Lockemann spricht anstelle von Erzähldistanz auch von „perspektivischen Erzählweisen“ und „Perspektiven“ (ZSR 295) sowie von „Erzählmöglichkeiten“, „Erzählstilen“, „Stilarten“ und „Erzählweisen“ (ZSR 296). Ich verwende einfachheitshalber den Terminus Perspektive (Erzähldistanz), um auf den metaphorischen Charakter des Perspektivenbegriffs hinzuweisen (obgleich auch der Distanzbegriff metaphorisch behaftet ist).

> Nun hätte Stanzel eigentlich auf die Brüchigkeit seiner Dreiheit aufmerksam werden müssen, da er klar sieht, dass auch der Ich-Roman mit oder ohne Erzähldistanz erzählen kann. (ZSR 295)

Hier ein kurzer tabellarischer Überblick über die 2 Grundformen des Erzähltextes und die 2 Grundformen der Perspektive (Erzähldistanz).

2 Grundformen der Perspektive	Auktorial
	Personal

Kombination der 2 Grundformen des Erzähltextes mit den 2 Grundformen der Perspektive

Lockemann gelangt somit zu 2 getrennten „analogen“ Kategorien bzw. „Einteilungsprinzipien“ der Erzähltexte: Einerseits den 2 Grundformen des Erzähltextes;

> […] [es] muss, wie das von jeher geschehen ist, eine Polarität angenommen werden. Auf der einen Seite: Er-Erzählung, auf der anderen: Ich-Erzählung. […] Die Zweiheit von Er- und Ich-Erzählung bezeichnet einen Unterschied im *Bau* der dichterischen Welt, weil in beiden Fällen wirklich die Welt des Erzählten auf andere Weise entsteht. […] für die Auffassung des Erzählens [gibt] es nur zwei Möglichkeiten […], die sich in den Formen der Ich- und Er-Erzählung polar gegenüberstehen. (ZSR 296)

andererseits den 2 Grundformen der Perspektive (Erzähldistanz).

> Die größere oder kleinere Erzähldistanz ist [der Erzählform gegenüber] eine Frage des Erzählstils. (ZSR 296)

Nach Lockemann können die Erzählformen nicht von den Perspektiven (Erzähldistanzen) und die Perspektiven (Erzähldistanzen) können nicht von den Erzählformen abgeleitet werden und die Erzählformen können nicht graduell ineinander übergehen.

> Diese Einteilungsprinzipien sind unabhängig voneinander. (ZSR 296)

Hier ein kurzer tabellarischer Überblick über die 2 Grundformen des Erzähltextes und die 2 Grundformen der Perspektive (Erzähldistanz) nach Lockemann.

2 Grundformen des Erzähltextes	(primär dichterische) Er-Erzählform
	(sekundär dichterische) Ich-Erzählform
2 Grundformen der Perspektive (Erzähldistanz)	Auktorial
	Personal

Die 2 Einteilungsprinzipien können nach Lockemann aber miteinander kombiniert werden: Sowohl die Er-Erzählung als auch die Ich-Erzählung können entweder in auktorialer oder in personaler Perspektive (Erzähldistanz) erzählt werden. Daraus ergeben sich die 4 Erzählperspektiven bzw. die 4 Erzähltexttypen nach Lockemann.

> Beide [Erzählformen] haben zwei entgegengesetzte Erzählmöglichkeiten: auktorial und personal. [...] Beim auktorialen und personalen Roman handelt es sich um bestimmte Erzählweisen, die beide in beiden Erzählformen vorkommen können [...] (ZSR 296)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Lockemann.

Erzähltexttypen nach Lockemann (1965)	
Erzählform	Perspektive (Erzähldistanz)
Er (primär dichterisch, sekundär erzählend)	Auktorial
	Personal
Ich (primär erzählend, sekundär dichterisch)	Auktorial
	Personal

Robert Scholes und Robert Kellogg (1966)

Scholes und Kellogg veröffentlichen 1966 ein essayistisches Buch mit dem Titel *The Nature of Narrative* über die Wurzeln und die Entwicklung des mündlichen und schriftlichen, faktualen und fiktionalen Erzählens als kulturhistorisches Phänomen von der Antike bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Im 7. Essay „Point of View in Narrative“ beschäftigen sich Scholes und Kellogg recht ausführlich mit den Erzählperspektiven auf den Seiten 240 bis 282, wobei ihr Ansatz weniger ein analytisch-morphologischer, sondern ein (literatur)histo-risch-phänomenologischer und ideengeschichtlich-soziologischer ist. Insofern überschreitet das Modell der Erzählperspektiven von Scholes und Kellogg den definitorischen und klassifikatorischen Rahmen dieser Monographie. Deshalb weise ich nur auf einzelne Konzepte von Scholes und Kellogg in Hinblick auf die Erzählperspektive hin.

Erzählperspektive (Point of View)

Für Scholes und Kellogg ist die Erzählperspektive ein zweideutiges Konzept. Die Erzählperspektive hat für den Autor und für den Leser völlig unterschiedliche Funktionen.

> First, as to the nature of point of view itself, we can observe that it is not the same thing for the creator and the beholder. (NN 275)

Für den Autor hat die Erzählperspektive nach Scholes und Kellogg eine prominent kompositionelle Funktion.

> [...] for the [generalized] novelist, point of view is the primary way he controls and shapes his materials. Once made, his choice of point of view and the mode of language appropriate to it will influence his presentation of character, incident, and every other thing represented. (NN 275)

Für den Leser hat die Erzählperspektive nach Scholes und Kellogg eine fundamental psychologische Funktion.

> For the [generalized] reader, however, point of view is not an esthetic matter but a mode of perception. The point of view in a given novel controls the reader's impression of everything else. (NN 275)

Das Problem der Erzählperspektive betrifft nach Scholes und Kellogg nur das Erzählen (vgl. NN 240) und ist – wie z. B. bei Gordon und Tate (1950) und (nur in Hinblick auf den Ich-Roman) bei Romberg (1962) – ein Problem der Zuverlässigkeit des Erzählers (vgl. NN 242). Das Problem der Zuverlässigkeit des Erzählers kann nach Scholes und Kellogg erzähltechnisch durch verschiedene explizite oder implizite Beglaubigungsfunktionen des Erzählers gelöst werden, z. B. durch die Selbst-Zuschreibung des Erzählers verschiedener Autoritäts-Rollen: die des Dokumentaristen, des Augenzeugen, des Barden (Überlieferer), des Schöpfers, des Reflektors u. a.

> The narrator who is neither *histor* nor eye-witness, and refuses the privileges of bard and maker, the self-effacing Jamesian narrator, may be termed the recorder. (NN 270)

Das Problem der Zuverlässigkeit des Erzählers ist nach Scholes und Kellogg im Laufe der Geschichte des schriftlichen Erzählens nicht nur im „seriösen" Bestreben, sondern auch in gesellschaftskritisch-satirischer Absicht durch einen naiv-unzuverlässigen Ich-Erzähler im pikaresken Roman (vgl. NN 263) und in parodistischer Gaukelei durch metafiktionale und selbstreferentielle Erzählerkommentare (vgl. NN 259, 264) gelöst worden.

Ich-Erzählperspektive

Die Ich-Erzählperspektive hat nach Scholes und Kellogg im Laufe der Geschichte des Erzählens sehr unterschiedliche Erscheinungsformen und Funktionen angenommen: faktuales und fiktionales Erzählen, simultanes oder retrospektives Erzählen, zentrales oder peripheres Erzählen, innerliches oder äußerliches Erzählen, rechtfertigendes oder bekennendes Erzählen, bezeugendes oder imaginatives Erzählen, neutrales oder auktoriales Erzählen, zuverlässiges oder unzuverlässiges Erzählen, mittelbares oder unmittelbares Erzählen (womit Scholes & Kellogg – zusammen mit Lockemann [1965] 1978: 295/6 – die ersten Erzähltheoretiker sind, die eine auktoriale Ich-Erzählperspektive klassifizieren und die – vielleicht in Anlehnung an Beach (1918: 68-70), Bement (1931: 171), Summers (1948: 48) – auch eine neutrale Ich-Erzählperspektive klassifizieren). Die Absätze im Zitat stammen von mir, um den Inhalt übersichtlicher zu gestalten.

> The eye-witness in narrative can be telling an ostensibly actual tale or a plainly made-up one.
>
> He can be protagonist or observer or both.
>
> He can be the inwardly directed autobiographer or the outwardly directed memoirist or both.
>
> He can be apologist or confessor or both.
>
> He can be limited to what his eyes have seen or he can supplement this by what as *histor* he can find out, or even by what he can confidently imagine.
>
> He may even dematerialize and become omniscient.

> He can be the repository of truth or be wholly or partially unreliable.
>
> He can report with perspective or immediacy or some compromise between the two. (NN 265)

Scholes und Kellogg führen neben Beispielen aus der Antike, dem Mittelalter und der Neuzeit auch einige bekannte Romane des 19. und 20. Jahrhunderts an, in denen eine periphere Ich-Erzählperspektive in eine auktoriale Erzählperspektive transformiert wird: *Madame Bovary, Bleak House, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Lord Jim, Der große Gatsby, Das Spiel der Macht* (Robert Penn Warren) und *Absalom, Absalom!*

Auktoriale Erzählperspektive

Für Scholes und Kellogg ist die Metapher des allwissenden, olympischen Erzählers für den auktorialen Erzähler des 19. Jahrhunderts einerseits zutreffend, andererseits nicht zutreffend, da der auktoriale Erzähler des 19. Jahrhunderts aus 2 ganz unterschiedlichen Komponenten besteht. Die auktoriale Erzählperspektive besteht in modaler Hinsicht aus einer pluralistischen und in struktureller Hinsicht aus einer monistischen Komponente.

> Whereas, we conceive of God's omniscience and His omnipresence as being functions of an indivisible quality of godliness, we can separate the omniscient narrator in fiction into a multifarious element and a monistic element. (NN 273)

Der auktoriale Erzähler ist nach Scholes und Kellogg (vielleicht) in Anlehnung an Eastman (1965, 34) nicht allwissend, weil der auktoriale Erzähler im wörtlichen Sinn nicht allgegenwärtig sein kann. Der auktoriale Erzähler kann nur zu verschiedenen erzählten Zeiten und nicht an simultanen erzählten Zeiten an verschiedenen Orten sein.

> [...] a narrator in fiction is imbedded in a time-bound artifact. He does not "know" simultaneously but consecutively. He is not everywhere at once but now here, now there, now looking into this mind or that, now moving on to other vantage points. He is time-bound and space-bound as God is not. (NN 272/3)

Diese topologisch sukzessive Multiperspektivität des allwissenden Erzählers nennen Scholes und Kellogg „Vielfalt".

> Thus the narrator of the Tolstoyan kind is partly defined by his employment of a variety of separable perspectives, an attribute we may call his multifariousness. (NN 273)

Obwohl der allwissende Erzähler nach Scholes und Kellogg nicht im wörtlichen Sinn allgegenwärtig und allwissend ist, so kann er nach ihnen trotzdem insofern olympisch bzw. auktorial sein, als er eine einzige geschlossene Wahrheit vermittelt.

> He is also defined by his resolution of those perspectives into a single, authoritative vision. [...] The multiple perceptions of this kind of narrator coalesce into a single reality, a single truth. (NN 273)

Als Beispiele für die monistische, auktoriale Erzählperspektive führen Scholes und Kellogg die Romane *Krieg und Frieden*, *Middlemarch*, *Rot und Schwarz* und *Jahrmarkt der Eitelkeiten* an.

Relativierung der auktorialen Erzählperspektive

Scholes und Kellogg stellen die These auf, dass die auktoriale Erzählperspektive angesichts des Werte-Relativismus des 20. Jahrhunderts perspektivisch relativiert werden muss.

> [...] the ironic gap [...] now lies [...] between limited understanding which is real, and an ideal of absolute truth which is itself suspect. (NN 277)

Für die perspektivische Relativierung der auktorialen Erzählperspektive führen Scholes und Kellogg 2 Möglichkeiten an. Die eine Möglichkeit der Relativierung der auktorialen Erzählperspektive besteht nach Scholes und Kellogg darin, dass in der Form eines mehrdeutigen und ambiguen Erzähltextes die Mehrdeutigkeit und Ambiguität als die eigentliche Botschaft eines Erzähltextes vermittelt wird.

> […] accept a limited resolution of the work's meaning, holding part of this meaning in his mind as an unresolvable ambiguity […] (NN 277)

Als Beispiel für den „offenen" Erzähltext dient Scholes und Kellogg der Roman *Die allertraurigste Geschichte* von Ford Madox Ford, in dem zwar nicht der Monismus des auktorialen Er-Erzählers, aber derjenige des auktorialen Ich-Erzählers relativiert wird.

Die andere Möglichkeit der perspektivischen Relativierung der auktorialen Erzählperspektive besteht nach Scholes und Kellogg darin, dass der allwissende Er-Erzähler auf seine monistische Zusammenführung und Evaluierung der figuralen Perspektiven verzichtet, wodurch die vielstimmige (multifigurale oder plurifigurale) Erzählperspektive ohne auktoriale Hierarchisierung dominiert.

> The threads of his multifariousness lead out of the story, beyond the frame, but they are not held by a single authoritative hand. (NN 277)

Damit können Scholes und Kellogg als die Vorläufer der Unterscheidung zwischen modaler und struktureller Multiperspektivität und zwischen geschlossener und offener Perspektivenstruktur gesehen werden (vgl. Nünning & Nünning 2000).

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Scholes und Kellogg

Ich nehme in den groben Überblick über die wichtigsten Erzähltexttypen nach Scholes/Kellog nur den auktorialen und neutralen Subtyp der Ich-Erzählperspektive mit auf. Die übrigen Subtypen und Varianten der Ich-Erzählperspektive müssen aber bei einer Bezugnahme auf die Erzähltexttypen nach Scholes und Kellogg berücksichtigt werden.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach Scholes und Kellogg (1966)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th colspan="2">Perspektive</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Ich</td><td colspan="2">Auktorial</td></tr>
<tr><td colspan="2">Neutral</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Er</td><td colspan="2">Auktorial (Monistic)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Nicht-auktorial</td><td>Unzuverlässig (Unresolvable Ambiguity)</td></tr>
<tr><td>Multifigural/Plurifigural (Multifarious)</td></tr>
</table>

Tzvetan Todorov ([1966] 1978)

Todorovs wichtige Studie über *Die Kategorien der literarischen Erzählung* stammt aus dem Jahr 1966. Im Paragraphen b) „Die Aspekte der Erzählung" untersucht Todorov die Vermittlung der Erzählung. Ich zitiere nach dem Abdruck dieser Studie in der von Bruno Hillebrand herausgegebenen erzähltheoretischen Anthologie *Zur Struktur des Romans* (1978: S. 351-355).

Perspektive (Aspekt)

Todorov ersetzt die traditionellen Bezeichnungen Erzählperspektive, oder besser gesagt Perspektive (Point of View) durch den Terminus Aspekt (Anblick). Unter Aspekt versteht Todorov die Beziehung zwischen dem Aspekt des Erzählers und dem Aspekt der Figur(en).

> Wir [Todorov] beziehen uns auf die verschiedenen Typen der Wahrnehmung, die in der Erzählung erkennbar sind, mit dem Begriff der Aspekte der Erzählung (indem wir das Wort in seiner eigentlichen Bedeutung im etymologischen Sinn, d. h. „Anblick", nehmen). Genauer gesagt, gibt der Aspekt die Beziehung zwischen einem *er* (in der Geschichte) und einem *ich* (im Diskurs), zwischen der Person und dem Erzähler wieder. (ZSR 352)

Todorov scheint sich (vielleicht) in Anlehnung an die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie von z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell ([1947] 1959: 196), Booth ([1961] 1967), Macauley und Lanning (1964: 108) nicht so sehr um eine definitorische, sondern um eine auf das Erzählerwissen bezogene parametrale Neubestimmung der Typen der Erzählperspektive zu bemühen. In Anlehnung an J. Pouillons (1946) Differenzierung von 3 Perspektiven (Perspektive „von hinten", „mit" und „von außen") und (vielleicht) in Anlehnung an das Konzept der praktisch-konkreten Limitierung der Allwissenheit des auktorialen Erzählers bei Eastman (1965, 34) und Scholes und Kellogg (1966: 272/3) unterscheidet Todorov 3 grundlegende Aspekte der Erzählung, wobei er die Aspekte einerseits durch 3 quantitative Formeln des Verhältnisses zwischen Erzähler- und Figurenwissen definiert und sie andererseits metaphorisch-perspektivisch umschreibt.

Erzähler > Person (Perspektive „von hinten")

Die Perspektive „von hinten" von Pouillon wandelt Todorov in den Aspekt bzw. die Formel um, dass der Erzähler mehr sagt als die Figur(en) im Moment ihres Erzähltwerdens wissen.

> Die klassische Erzählung benutzt am häufigsten diese Formel. In diesem Fall weiß der Erzähler mehr als seine Person. Er kümmert sich nicht darum, uns zu erklären, wie er die Kenntnis erworben hat: er sieht ebenso durch die Mauern des Hauses wie durch den Schädel seines Helden. Seine Personen haben keine Geheimnisse für ihn. Offensichtlich stellt sich diese Form in verschiedenen Stufen dar. (ZSR 352)

Todorov unterscheidet 3 Varianten des Mehrwissens des Erzählers als die Figur(en) im Moment ihres Erzähltwerdens wissen. Das Mehrwissen des Erzählers kann sich nach Todorov 1) auf das Unbewusste einer Figur beziehen und/oder 2) von der simultanen Innensicht in das Bewusstsein von mehr als einer Figur und/oder 3) von seiner privilegierten Wahrnehmung bzw. seiner Ubiquität herleiten. Die drei Varianten der Überlegenheit des Erzählers scheinen nur auf die auktoriale Erzählperspektive in der Er-Form zuzutreffen (keine der drei Varianten scheint auf eine auktoriale Erzählperspektive in der Ich-Form zuzutreffen).

> Die Überlegenheit des Erzählers kann sich entweder in der Kenntnis von geheimen Wünschen einer Person (die diese selbst nicht kennt), oder in der simultanen Einsicht in die Gedanken von mehreren Personen (wozu keine der Personen fähig ist), oder einfach in der Erzählung von Geschehnissen, die nicht von einer einzigen Person wahrgenommen werden, zeigen [...] (ZSR 352)

Als Beispiel eines Erzähltextes, der der 3. Variante der Perspektive „von hinten" entspricht, führt Todorov die Novelle Drei Tode (1859) von Tolstoi an, in der das Mehrwissen

des Erzählers auf seiner privilegierten Wahrnehmung bzw. seiner (sukzessiven?) Ubiquität beruht (vgl. Gardner & Dunlap 1962: 36).

> […] z. B. erzählt Tolstoi in seiner Novelle *Drei Tode* nacheinander die Geschichte von dem Tod eines Aristokraten, eines Bauern und eines Baumes. Keine der Personen hat sie zusammen wahrgenommen; wir haben also eine Variante der Perspektive „von hinten" vor uns. (ZSR 352)

Erzähler > Figur (Perspektive „von hinten")	
3 Varianten	Kenntnis von unbewussten Wünschen einer Figur
	Simultane Einsicht in die Gedanken von mehreren Figuren
	Erzählung von Geschehnissen, die nicht von einer einzigen Figur wahrgenommen werden

Erzähler = Person (Perspektive „mit")

Die Perspektive „mit" von Pouillon wandelt Todorov in den Aspekt bzw. die Formel um, dass der Erzähler gleich viel sagt wie die Figur(en) im Moment ihres Erzähltwerdens wissen.

> Wenn der Erzähler genauso viel weiß wie die Personen, kann er uns keine Erklärung über die Geschehnisse geben, bevor die Personen sie gefunden haben. (ZSR 352)

Todorov unterscheidet 3 Varianten des Gleichvielsagens des Erzählers wie die Figur(en) im Moment ihres Erzähltwerdens wissen. Das Gleichvielsagen des Erzählers kann nach Todorov 1) dem handlungssynchronen Wissenshorizont eines erzählten Ich oder einer einzigen Reflektorfigur oder 2) dem handlungssynchronen Wissenshorizont mehrerer sekundärer Ich-Erzähler oder mehrerer Reflektorfiguren oder 3) dem bewussten oder beeinträchtigten Wissenshorizont einer einzelnen Reflektorfigur entsprechen.

> Einerseits kann die Erzählung in der ersten Person erzählt werden (was den Vorgang rechtfertigt), oder in der dritten Person, aber immer in der Perspektive, die ein und dieselbe Person den Geschehnissen gegenüber hat […] Andererseits kann der Erzähler eine oder mehrere Personen verfolgen (die Veränderungen können dabei systematisch sein oder auch nicht). Schließlich kann es sich um eine Erzählung handeln, die von einer Person aus bewusst ist oder von einer „Sektion" seines Gehirns, wie in vielen Erzählungen von Faulkner. (ZSR 353)

Erzähler = Figur (Perspektive „mit")	
3 Varianten	Erste Person oder dritte Person, aber immer in der Perspektive, die ein und dieselbe Figur den Geschehnissen gegenüber hat
	Der Erzähler kann eine oder mehrere Personen verfolgen
	Erzählung, die von einer Figur aus bewusst ist oder von einer „Sektion" ihres Gehirns

Todorov unterscheidet 2 Untertypen der 2. Variante (Der Erzähler kann eine oder mehrere Personen verfolgen) des Gleichvielsagens des Erzählers wie die Figuren im Moment ihres Erzähltwerdens wissen: 1) die Wahrnehmung desselben Geschehens durch verschiedene sekundäre Ich-Erzähler oder verschiedene Reflektorfiguren und 2) die Wahrnehmung unterschiedlicher Geschehen durch verschiedene sekundäre Ich-Erzähler oder verschiedene Reflektorfiguren. Den 1. Untertyp (Wahrnehmung desselben Geschehens durch verschiedene sekundäre Ich-Erzähler oder verschiedene Reflektorfiguren) bezeichnet Todorov als „stereoskopische Perspektive".

> Wir haben gesagt, dass der Erzähler von einer Person zur anderen überwechseln kann; aber man muss noch genauer unterscheiden, ob die Personen dasselbe Geschehen erzählen (oder sehen) oder verschiedene Geschehnisse. Im ersten Fall erhält man einen besonderen Effekt, den man eine „stereoskopische Perspektive" nennen kann. Tatsächlich gibt uns eine Vielzahl

> der Wahrnehmungen eine komplexe Sicht des beschriebenen Phänomens. Andererseits ermöglicht uns die Beschreibung desselben Geschehens, die Aufmerksamkeit auf die Person zu richten, die es wahrnimmt, denn wir kennen die Geschichte schon. (ZSR 354)

Todorov unterscheidet 2 weitere Untertypen der stereoskopischen Perspektive (Wahrnehmung desselben Geschehens durch verschiedene sekundäre Ich-Erzähler oder verschiedene Reflektorfiguren): 1) die quantitative (Parameter nicht von Todorov) und 2) die „qualitative" (Parameter von Todorov) stereoskopische Perspektive. Die quantitative stereoskopische Perspektive besteht z. B. in der mosaikartigen, puzzleartigen Vervollständigung desselben Geschehens durch die relative perspektivengebundene Wahrnehmung verschiedener sekundärer Ich-Erzähler (z. B. Zeugen im Detektivroman, mit Ausnahme der Zeugen, die lügen, und der Täter, die verleugnen). Die qualitative stereoskopische Perspektive weist ihrerseits 2 Varianten auf: 1) die Auflösung der scheinbaren Version(en) eines Geschehens durch die seinhafte Version desselben Geschehens bzw. die Auflösung des Scheins durch das Sein und 2) die Nicht-Auflösung der scheinbaren Version(en) eines Geschehens durch die Absenz einer seinhaften Version desselben Geschehens bzw. die Nicht-Auflösung des Scheins durch das Sein.

> Es handelt sich […] um den Gegensatz zwischen der Ebene des Scheins und der Wirklichkeits- und Wahrheitsebene. (ZSR 354)

Die 1. Variante (Auflösung des Scheins durch das Sein) der qualitativen stereoskopischen Perspektive (Wahrnehmung desselben Geschehens durch verschiedene sekundäre Ich-Erzähler oder verschiedene Reflektorfiguren) nähert sich nach Todorov dem Mehrsagen des Erzählers als die Figur(en) im Moment ihres Erzähltwerdens wissen bzw. der Perspektive „von hinten" an.

> Wir sehen also, dass der Aspekt der Erzählung, der vom „Sein" herkommt, sich der Perspektive „von hinten" annähert (im Fall „Erzähler > Person"). Die Erzählung wurde fast immer von den Personen erzählt; einige von ihnen können wie der Autor enthüllen, was die anderen denken oder fühlen. (ZSR 355)

Als Beispiel für die qualitative stereoskopische Perspektive (Wahrnehmung desselben Geschehens durch verschiedene sekundäre Ich-Erzähler oder verschiedene Reflektorfiguren) führt Todorov den Roman *Die gefährlichen Liebschaften* von Choderlos de Laclos an.

> Die ganze Geschichte der „Liaisons dangereuses" wird tatsächlich zweimal erzählt, oft sogar dreimal. Aber genauer besehen haben diese Erzählungen nicht nur eine stereoskopische Perspektive von den Geschehnissen, sondern diese Erzählungen sind auch qualitativ verschieden. (ZSR 354)

Als Beispiel für die 1. Variante (Auflösung des Scheins durch das Sein) der qualitativen stereoskopischen Perspektive (Wahrnehmung desselben Geschehens durch verschiedene sekundäre Ich-Erzähler oder verschiedene Reflektorfiguren) führt Todorov im Allgemeinen den Roman mit einer „aufklärerischen" Textbotschaft an (wobei der Begriff „Aufklärung" nicht mit der Epoche der Aufklärung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verwechseln ist, sondern als grundsätzliche Geisteshaltung zu verstehen ist)

> […] das Zeitalter der Aufklärung fordert, dass die Wahrheit gesagt wird. (ZSR 355)

und im Besonderen die ersten drei Teile des Romans *Die gefährlichen Liebschaften* an.

> […] bis zur „Lösung" [ist] die Erzählung Valmont anvertraut […], dessen Perspektive der „von hinten" ähnelt […] (ZSR 359)

> In der ganzen Erzählung [erste 3 Teile des Romans] waren wir uns sicher über die Wahrheit oder Falschheit der Taten und berichteten Gefühle; der ständige Kommentar von Merteuil und

> Valmont unterrichtete uns über den Inhalt der Taten selbst, er gab uns das „Sein“ selbst wieder, nicht nur den „Schein“. (ZSR 364)

Als Beispiel für die 2. Variante (Nicht-Auflösung des Scheins durch das Sein) der qualitativen stereoskopischen Perspektive (Wahrnehmung desselben Geschehens durch verschiedene sekundäre Ich-Erzähler oder verschiedene Reflektorfiguren) führt Todorov im Allgemeinen den Roman des 20. Jahrhunderts an (wobei Todorov sich auf den Roman bezieht, der in der Tradition der Perspektive „mit“ von H. James steht)

> Der spätere Roman begnügt sich mit verschiedenen Versionen des „Scheins“, ohne für eine Version in Anspruch zu nehmen, dass sie die einzig wahre sei. (ZSR 355)

und im Besonderen den 4. Teil des Romans *Die gefährlichen Liebschaften* an.

> […] Mme de Volanges, die nach der „Lösung“ den Bericht aufnimmt, [versteht] von den Geschehnissen nichts; ihre Erzählung entsteht völlig aus der Perspektive „mit“ (wenn nicht „von außen“). (ZSR 359)

> […] die „Lösung“ [Tod von Valmont und Merteuil] besteht genau in der der Aufhebung des Vertrauens zwischen den Protagonisten; diese hören auf, sich irgendjemandem anzuvertrauen, und wir sind plötzlich des sicheren Wissens und des Einblicks in das Sein beraubt und müssen allein versuchen, es durch den Schein hindurch zu erkennen. (ZSR 364)

> Dieser Wechsel [der Berichter-Rolle von Valmont zu Mme de Volanges] ist kein einfaches Austauschen, sondern die Wahl einer neuen Perspektive; während sich in den ersten drei Teilen des Bches der Bericht auf die Ebene des Seins stellte, nimmt sie im letzten die des äußeren Scheins ein: Mme de Volanges versteht die Geschehnisse nicht, die um sie herum vorgehen, sie begreift nur die Erscheinungen […] (ZSR 364/5)

> Wenn die vorhergehende Erzählung [ersten 3 Teile des Romans *Die gefährlichen Liebschaften*] auf der Ebene des Seins geführt wird, ist das Ende der Erzählung Schein. Wir kennen die Wahrheit nicht, nur den äußeren Schein, wir kennen die genaue Stellung des Autoren [sic] nicht; denn die Wertungsebene ist verschwunden. Die einzige Moral, die uns bekannt wird, ist die von Mme de Volanges in ihren letzten Briefen als eine oberflächliche Frau, ohne eigene Meinung, klatschsüchtig usw. gekennzeichnet. Als ob der Autor uns daran hindert, den Urteilen, die sie fällt, zu viel Vertrauen zu schenken! Die Moral am Ende des Buches setzt Prévan wieder in seine Rechte ein; ist das die Moral von Laclos? Diese tiefe Ambivalenz, diese Offenheit gegenüber gegenteiligen Interpretationen unterscheidet den Roman von Laclos […] (ZSR 368)

<table>
<tr><td rowspan="3">Stereoskopische Perspektive</td><td colspan="2">Nicht-qualitativ (quantitativ)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Qualitativ</td><td>Mit Auflösung des Scheins durch das Sein</td></tr>
<tr><td>Ohne Auflösung des Scheins durch das Sein</td></tr>
<tr><td colspan="3">Nicht-stereoskopische Perspektive</td></tr>
</table>

Erzähler < Person (Perspektive „von außen“)

Die Perspektive „von außen“ von Pouillon wandelt Todorov in den Aspekt bzw. die Formel um, dass der Erzähler weniger sagt als die Figur(en) theoretisch wissen, insofern er nichts über ihre Innenwelt bzw. über ihr Bewusstsein sagt. Diese neutrale Erzählperspektive scheint nach Todorov nur in der Er-Erzählform aufzutreten, da Todorov nicht die Möglichkeit einer neutralen Perspektive in der Ich-Erzählform expliziert und es (traditionell) unwahrscheinlich ist, dass ein Ich-Erzähler nur in der Außensicht erzählt bzw. nichts über seine Innenwelt sagt.

> In diesem dritten Fall weiß der Erzähler weniger als irgendeine Person. Er kann uns nur beschreiben, was man sieht, hört usw., aber er hat keinen Zugang zu irgendeinem „Bewusstsein“. Sicher ist dieser reine „Sensualismus“ eine Konvention, denn eine solche Erzählung

wäre unvorstellbar, aber er besteht als Modell einer bestimmten Schreibweise (écriture). Die Erzählungen dieser Art sind viel seltener als die anderen, und der systematische Gebrauch dieses Verfahrens wurde erst im zwanzigsten Jahrhundert üblich. (ZSR 353).

Problem der Differenzierung der 3 Aspekte

Die ungenaue Differenzierung des Mehrsagen und des Gleichvielsagens des Erzählers (als die Figuren im Moment ihres Erzähltwerdens wissen) besteht vor allem in der Gegenüberstellung der 2. Variante des Mehrsagens (simultane Einsicht in die Gedanken von mehreren Figuren) und der 2. Variante des Gleichvielsagens (Der Erzähler kann eine oder mehrere Figuren verfolgen). Man kann diesen Widerspruch auflösen, wenn man die 2. Variante des Gleichvielsagens als nicht-simultane Einsicht in die Gedanken von mehreren Figuren auffasst. Aber dann widerspricht diese so aufgefasste 2. Variante des Gleichvielsagens der 3. Variante des Mehrsagens (Erzählung von Geschehnissen, die nicht von einer einzigen Figur wahrgenommen werden). Diesen Widerspruch kann man auflösen, wenn man die 3. Variante des Mehrsagens nur auf die äußere Handlung (Außensicht) und nicht auf die inneren Handlungen (Innensicht) der Reflektorfiguren bezieht. Aber dann wird die Differenzierung einer so aufgefassten 3. Variante des Mehrsagens von dem Wenigersagen problematisch. Auch die Differenzierung zwischen der 1. Variante (erste Person oder dritte Person, aber immer in der Perspektive, die ein und dieselbe Figur den Geschehnissen gegenüber hat) und 3. Variante (Erzählung, die von einer Figur aus bewusst ist oder von einer „Sektion“ ihres Gehirns) des Gleichvielsagens ist unklar, da sie fast synonym erscheinen.

Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Todorov

Hier ein Überblick über die Erzähltexttypen mit den Untertypen und Varianten der figuralen Erzählperspektive nach Todorov. Die durchbrochene Linie zwischen dem auktorialen Erzähltexttyp und dem figural-stereoskopischen Erzähltexttyp mit Auflösung des Seins durch den Schein symbolisiert die perspektivische Nähe der beiden Erzähltexttypen.

<table>
<tr><th colspan="5">Überblick über die Erzähltexttypen nach Todorov ([1966] 1978)</th></tr>
<tr><td>Erzählform</td><td colspan="4">Perspektive (Aspekt)</td></tr>
<tr><td>Er</td><td colspan="4">Auktorial (Erzähler > Figur, Perspektive „von hinten“</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Ich und Er</td><td rowspan="3">Figural (Erzähler = Figur, Perspektive „mit“)</td><td rowspan="2">Plurifigural (stereoskopisch)</td><td rowspan="2">Qualitativ</td><td>Mit Auflösung</td></tr>
<tr><td>Ohne Auflösung</td></tr>
<tr><td colspan="2">Quantitativ</td></tr>
<tr><td colspan="3">Monofigural (nicht-stereoskopisch)</td></tr>
<tr><td>Er</td><td colspan="4">Neutral (Erzähler < Figur, Perspektive „von außen)</td></tr>
</table>

Die ideologische Ebene der Erzählperspektive

Am Ende seiner Studie schlägt Todorov eine weitere Typologie der Erzähltexte auf der Grundlage der Beziehungen zwischen der inneren „Wertebene“ (ZSR 360) eines Erzähltextes und der äußeren (herrschenden) Wertebene der Gesellschaft vor. Diese Typologie der Erzähltexte betrifft die „ideologische“ Ebene der Erzählperspektive und übersteigt den Rahmen der vorliegenden Monographie; deshalb nur kurze Hinweise.

> Die Beschreibung der Teile der Geschichte enthält eine moralische Wertung; das Fehlen einer Wertung ist eine ebenso bedeutungsvolle Stellungnahme. Diese Wertung ist [...] dem Buch implizit [...] (ZSR 360)

Todorov unterscheidet 3 verschiedene Beziehungen zwischen der inneren Wertebene des Erzähltextes und der äußeren Wertebene der Gesellschaft: 1) die Übereinstimmung der inneren Wertebene des Erzähltextes mit der äußeren Wertebene der Gesellschaft, 2) die Gegensätzlichkeit der inneren Wertebene des Erzähltextes zur äußeren Wertebene der Gesellschaft und 3) die Gleichgültigkeit der inneren Wertebene des Erzähltextes gegenüber der äußeren Wertebene der Gesellschaft.

> Die Beziehung zwischen der Ordnung in der Erzählung und der Ordnung im Leben, das sie umgibt, braucht nicht [...] dieselbe zu sein [...]
>
> [...] Einige moderne Romane können nicht als Konflikt zwischen zwei Ordnungssystemen dargestellt werden, sondern eher als eine Reihe von abgestuften Variationen über dasselbe Thema. (ZSR 368)

In engem Zusammenhang mit der Typologie der Erzähltexte auf der Grundlage der Beziehungen zwischen der inneren Wertebene des Erzähltextes und der äußeren Wertebene der Gesellschaft steht nach Todorov die Verschiebung des Ordnungssystems innerhalb des Erzähltextes.

> [...] der Begriff der Verschiebung [könnte] [...] als Kriterium für eine zukünftige Typologie der literarischen Erzählungen dienen. (ZSR 368/9)

Todorov unterscheidet 2 unterschiedliche Verschiebung des Ordnungssystems innerhalb des Erzähltextes: 1) die Verschiebung des ursprünglichen Ordnungssystems des Erzähltextes hin zur äußeren Wertebene der Gesellschaft und 2) die Verschiebung des ursprünglichen Ordnungssystems des Erzähltextes fort von der äußeren Wertebene der Gesellschaft. Daneben gibt es auch die Möglichkeit einer Nicht-Verschiebung des ursprünglichen Ordnungssystems eines Erzähltextes.

> [...] die Erzählung, die in ihrem Ablauf die außerhalb der Erzählung herrschende Ordnung erklärt und deren Lösung eine neue Ordnung einführen würde, die der Romanwelt. [...] (ZSR 368)

Hier ein Überblick über die Typologie der Erzähltexttypen auf der Grundlage der Beziehungen zwischen der inneren und äußeren Wertebene eines Erzähltextes und der Verschiebungen der Ordnungssysteme in einem Erzähltext nach Todorov. (Diese Typologie berücksichtigt weder den ideologischen Standpunkt des realen Autors noch den ideologischen Standpunkt des realen Rezipienten).

Überblick über die Erzähltexttypen (Wertebene und Verschiebung) nach Todorov ([1966] 1978)	
Übereinstimmung der inneren und äußeren Wertebene	Ohne Verschiebung des inneren Ordnungssystems
	Mit Verschiebung des inneren Ordnungssystems
Gegensätzlichkeit der inneren und äußeren Wertebene	Ohne Verschiebung des inneren Ordnungssystems
	Mit Verschiebung des inneren Ordnungssystems
Fehlen einer inneren Wertebene mit Variationen über dasselbe Thema	

Zusätzlich zur Typologie der Erzähltexte auf der Grundlage der Beziehungen zwischen der inneren Wertebene eines Erzähltextes und der äußeren (herrschenden) Wertebene der Gesellschaft sowie der Absenz oder Präsenz einer Verschiebung des inneren Ordnungssystems eines Erzähltextes kann nach Todorov auch die ideologische Beziehung des

realen Autors zur inneren Wertebene seines Erzähltextes und die ideologische Beziehung der realen Rezipienten in diese Typologie aufgenommen werden.

> [Die innere Wertebene eines Erzähltextes ist] kein Teil unserer individuellen Erfahrung als Leser noch die des realen Autors [...] (ZSR 360)
>
> Man muss sich darüber von Anfang an im Klaren sein, dass es zwei moralische Interpretationen von ganz verschiedenem Charakter gibt: die eine ist dem Buch immanent [...] und die andere gibt der Leser, ohne sich um die Logik des Werkes zu kümmern. (ZSR 361)

Der Einfachheit halber können wir die Beziehung des ideologischen Standpunktes des Autors und der inneren Wertebene eines Erzähltextes auf 2 grundsätzliche Beziehungen reduzieren: 1) die Übereinstimmung des ideologischen Standpunktes des Autors und der inneren Wertebene eines Erzähltextes nennen wir behelfshalber „nicht-ironisch“ und 2) die Gegensätzlichkeit des ideologischen Standpunktes des Autors und der inneren Wertebene eines Erzähltextes nennen wir behelfshalber „ironisch“. Der Einfachheit halber können wir auch die Beziehung des ideologischen Standpunktes des Rezipienten und der inneren Wertebene eines Erzähltextes auf 2 grundsätzliche Beziehungen reduzieren, wobei man der Einfachheit halber jeweils eine Rezeptionsmehrheit und eine Rezeptionsminderheit unterscheiden kann: 1) die Zustimmung des (mehrheitlichen oder des minderheitlichen) Rezipienten zur inneren Wertebene eines Erzähltextes (mit oder ohne Verständnis der Satire im Fall eines ironischen Erzähltextes) und 2) die Ablehnung des (mehrheitlichen oder des minderheitlichen) Rezipienten der inneren Wertebene eines Erzähltextes (mit oder ohne Verständnis der Satire im Fall eines ironischen Erzähltextes). Es besteht natürlich darüber hinaus die Neutralität sowohl des realen Autors als auch des realen Rezipienten gegenüber der Wertebene eines Erzähltextes.

Hier ein Überblick über die Typologie der Erzähltexttypen auf der Grundlage der Beziehungen zwischen dem ideologischen Standpunkt des realen Autors, der Wertebene eines Erzähltextes und dem ideologischen Standpunkt des realen Rezipienten. (Eine ironische Position des realen Autors zu seinem eigenen Erzähltext, dessen innere Wertebene im Gegensatz zur äußeren herrschenden Wertebene der Gesellschaft steht, ist ein komplizierter Fall, den wir als theoretische Möglichkeit berücksichtigen und der in einem ironisch-dystopischen Erzähltext realisiert sein könnte).

Überblick über die Erzähltexttypen nach Todorov ([1966] 1978)		
Ideologie des Autors	Ideologie des Erzähltextes	Ideologie des Rezipienten
Nicht-ironische Position des realen Autors	Übereinstimmung der inneren und äußeren Wertebene	Zustimmung (Mehrheit oder Minderheit)
		Ablehnung (Mehrheit oder Minderheit)
	Gegensätzlichkeit der inneren und äußeren Wertebene	Zustimmung (Mehrheit oder Minderheit)
		Ablehnung (Mehrheit oder Minderheit)
Ironische Position des realen Autors	Übereinstimmung der inneren und äußeren Wertebene	Zustimmung (Mehrheit oder Minderheit, mit oder ohne Verständnis der Ironie)
		Ablehnung (Mehrheit oder Minderheit, mit oder ohne Verständnis der Ironie)
	Gegensätzlichkeit der inneren und äußeren Wertebene	Zustimmung (Mehrheit oder Minderheit, mit oder ohne Verständnis der Ironie)
		Ablehnung (Mehrheit oder Minderheit, mit oder ohne Verständnis der Ironie)

Robert Weimann ([1966] 1978)

Weimann veröffentlicht 1966 eine kritische Abhandlung zur Erzählperspektive mit dem Titel *Erzählsituation und Romantypus. Zu Theorie und Genesis realistischer Erzählformen* in der literarischen Zeitschrift *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* (Heft1/1966) auf den Seiten 109 bis 133. Diese Abhandlung wird in der Anthologie *Zur Struktur des Romans* (1978) von Bruno Hillebrand auf den Seiten 316 bis 346 wieder abgedruckt. Ich zitiere nach dem Abdruck in *Zur Struktur des Romans*.

Weimann kritisiert in seiner Abhandlung die ahistorischen, formalistischen, undialektischen, werkimmanenten, rein technischen Typologien der Erzählperspektiven nach Lubbock, Muir, Schorer, Friedman, Spranger, Kayser, Lämmert, Hamburger und vor allem der Erzählsituationen nach Stanzel (vgl. ZSR 320, 327-329, 330/1 und 333/4), wobei Weimann die Konzepte ahistorische Erzählsituation und historische Romanform gleichsetzt (vgl. ZSR 327, 333/4), was Stanzel nicht tut, sondern sie explizit trennt (vgl. Stanzel 1976). Im Gegensatz zu den Erzählperspektiventheorien des Westens (vgl. ZSR 319) dringt Weimann auf eine marxistische, historisch-materialistische, historisch-dialektische, historisch-ästhetische Analyse der Erzählperspektive (vgl. ZSR 320, 333, 335-337).

> Die Ästhetik des Romans, und gerade die marxistische, steht hier vor unbewältigten Aufgaben. [...] Leider: die historisch-dialektische Poetik des Romans steckt noch in den Kinderschuhen. Die Versäumnisse betreffen die Gattungsästhetik mit ihren erzählperspektivischen Strukturfragen [...] (ZSR 319)

Erzählperspektive

Weimann weitet das traditionelle erzähltechnische Konzept Erzählperspektive (Point of View) auf die ideologische Ebene der Perspektive bzw. den ideologischen Standpunkt des realen Autors aus. In der Auffassung nach Weimann besteht die Erzählperspektive demnach aus 2 Komponenten: dem Erzählerstandpunkt und dem Point of View. Um den Point of View nicht – wie traditionell üblich – mit der Erzählperspektive gleichzusetzen, bezeichnet Weimann den Point of View als Erzählwinkel. Insofern überschreitet die historisierende Theorie der Erzählperspektive nach Weimann den erzähltextanalytischen Rahmen dieser Abhandlung; deshalb nur einige kurze Hinweise.

> Beide Aspekte, point of view und Erzählerstandpunkt, verhalten sich wie Form und Inhalt. Sie sind (nur analytisch-begrifflich zu trennende) Komponenten einer künstlerisch umfassenden Erzählperspektive. Die Erzählperspektive umschließt (als Oberbegriff) sowohl inhaltliche als auch formkünstlerische Einstellungen: in einem perspektivisch integrierten Romanwerk verkörpert sie die Einheit beider. Die Einheit von point of view und Erzählerstandpunkt, von Erzähler-Medium und Erzähler-Aussage [...] (ZSR 336)

Die Erzählperspektive als Einheit aus Erzählerstandpunkt und Erzählwinkel weist nach Weimann 2 weitere Komponenten auf: die nicht-ideologiekritische Sozialperspektive und die ideologiekritische Individualperspektive.

> Wie nun [...] jeder Künstler nicht nur Vertreter einer sozialen Gruppierung, sondern zugleich auch ein Individuum ist, wie er nicht nur eine gesellschaftliche, sondern auch eine persönliche Geschichte hat – so ist auch in der Perspektive des Erzählers [= Erzählperspektive] zwischen einer sozialen und einer „individuellen" Komponente zu unterscheiden (wobei die individuelle Komponente wiederum zugleich auch Ausdruck überindividueller Faktoren sein kann). (ZSR 342)

Nach Weimann bildet die nicht-ideologiekritische Sozialperspektive die Grundlage für den konformistischen Epochenstil eines Erzähltextes und die ideologiekritische

Individualperspektive die Grundlage für den nicht-konformistischen Personalstil eines Erzähltextes.

> So wie nun in der Erzählperspektive die individuelle und die gesellschaftliche Wirklichkeitshaltung zusammenfallen, so fließen in der Einheit des künstlerischen Stils die individuelle und die historische Eigenart, der Personalstil und der Epochenstil zusammen. (ZSR 343)

Erzählerstandpunkt

Unter dem Erzählerstandpunkt des historischen Autor-Erzählers (ZSR 328, 333, 336) versteht Weimann den wählenden, wertenden, stilisierenden (ZSR 331), den nicht nur individuellen und nicht nur biographisch-psychologischen (ZSR 333, 335), sondern den überindividuellen, gesellschaftlichen, historischen, wirklichkeitsverbundenen, menschlichen (ZSR 332, 335) Standpunkt des realen Autors.

> Das die sozialen und ethischen Erzähleinstellungen bestimmende Verhältnis des Autor-Erzählers zu der Wirklichkeit als seinem Stoff und zum Publikum seinen Lesern nennen wir den *Erzählerstandpunkt*. […] der Erzählerstandpunkt [bleibt] eine reale Kategorie (die dem Autor-Erzähler zugeordnet und in ihren sozialen und geistigen Voraussetzungen historisch und biographisch erhellbar ist). Der Erzählerstandpunkt ist freilich nicht in dem Sinne eine reale Kategorie, dass er vom privaten oder politischen Standort des Schriftstellers her einfach determinierbar wäre […] (ZSR 336)

Erzählwinkel (Point of View)

Unter dem fiktiven, erzähltexttypischen Point of View (ZSR 328, 332/3, 336) versteht Weimann den Erzählwinkel (ZSR 329, 335/6) eines fiktiven Erzähler-Mediums (ZSR 328/9, 331/2, 335/6), das aus einem auktorialen Erzähler oder aus einem Ich-Erzähler (ZSR 331/2, 334) bestehen kann, oder eines fiktiven personalen Mediums (ZSR 331/2), das aus einer Reflektorfigur besteht, wobei Weimann die Reflektorfigur auch manchmal als personales Erzähler-Medium zu bezeichnen scheint (ZSR 335).

> Die den optischen, sprachlichen und erzähltechnischen Blickpunkt des auktorialen oder personalen Erzähler-Mediums bestimmende Erzählsituation nennen wir *point of view* oder *Erzählwinkel*. […] der point of view [ist] eine Kategorie der „Fiktion“ (sie sich in auktorialer, szenischer oder Ich-Darbietung, in Panorama oder Detailszene bekundet) […] (ZSR 335)

Sozialperspektive

Unter Sozialperspektive der Erzählperspektive versteht Weimann die Übereinstimmung zwischen der ideologischen Ebene der Erzählperspektive (Erzählerstandpunkt des realen Autors und Erzählwinkel des fiktiven Erzählers oder der fiktiven Reflektorfigur) eines Erzähltextes und der herrschenden Legitimierungsideologie des Kapitalismus außerhalb des Erzähltextes.

> Die […] Komponente (die wir im Folgenden als *Sozialperspektive* bezeichnen) verweist auf die vom künstlerischen Subjekt geteilte und im Werk reflektierte, gesellschaftlich herrschende, nationale, zeitgeschichtliche Ideologie. Sie ist insofern von übergreifender Bedeutung, als die Zugehörigkeit des Erzählers [Autors] zu einer Klasse, Epoche, Nation usw. gewöhnlich von vornherein seinem individuellen Erlebnis- und Erfahrungsbereich gewisse Grenzen setzt. (ZSR 342)

Individualperspektive

Unter Individualperspektive der Erzählperspektive versteht Weimann die subjektive und kritische Abweichung der ideologischen Ebene der Erzählperspektive (Erzählerstandpunkt des realen Autors und Erzählwinkel des fiktiven Erzählers oder der fiktiven

Reflektorfigur) eines Erzähltextes von der herrschenden Legitimierungsideologie des Kapitalismus außerhalb des Erzähltextes.

> Die [...] Komponente (die wir im Folgenden – ohne unsere Einschränkungen zu vergessen – *Individualperspektive* nennen wollen) verweist auf die subjektiv-kritische Form der Verarbeitung und Abwandlung all jener Erfahrungen, Ideen und Ideale, die dem Schaffensprodukt des Künstlers eigen sind und es von gesellschaftlich herrschenden Einstellungen differenzieren. Sie ist insofern von spezifischer Bedeutung, als sie speziell dem Künstler, vor allem dem kritisch-realistischen Romancier der bürgerlichen Epoche eigen ist. (ZSR 342)

Epochenstil

Unter Epochenstil versteht Weimann den herrschenden Stil in den Erzähltexten in einer bestimmten historischen Epoche. Und der herrschende Stil einer bestimmten Epoche wird von der herrschenden sozialperspektivischen Erzählperspektive in den Erzähltexten in dieser Epoche geprägt. Und die herrschende sozialperspektivische Erzählperspektive in den Erzähltexten in einer bestimmten Epoche wird von der herrschenden kapitalistischen Ideologie in dieser Epoche geprägt.

> [...] die Sozialperspektive bildet die Grundlage des gemeinsamen Stils aller Künstler einer Epoche; sie erklärt die ähnliche Bewertung und Darstellungsform der in den Werken einer Epoche widergespiegelten Erscheinungen. (ZSR 343)

Personalstil

Unter Personalstil versteht Weimann den subjektiv-kritischen Stil in den Erzähltexten in einer bestimmten historischen Epoche.

> Die Individualperspektive bildet die Grundlage des Personalstils; ihre Konsequenzen reichen gleichfalls bis in die Struktur von Erzählerstandpunkt und point of view, d. h. bis in die entsprechenden sprachlich-syntaktischen Stilformen. (ZSR 343)

Die subjektiv-kritischen Stile einer bestimmten Epoche werden von den nicht-herrschenden individualperspektivischen Erzählperspektiven in den Erzähltexten in dieser Epoche geprägt.

> Das erhöhte Bewusstsein der Individualität provoziert den Erzähler zu immer neuen Reaktionen und fordert immer neue Einstellungen, die alsbald den Rahmen der Sozialperspektive überschreiten. (ZSR 344)

Und die nicht-herrschenden individualperspektivischen Erzählperspektiven in den Erzähltexten in einer bestimmten Epoche werden von den nicht-herrschenden antikapitalistischen Ideologiekritiken in dieser Epoche geprägt.

> Die individualperspektivische Sicht bleibt [...] notwendige Vorbedingung kritisch-realistischer Wertung [...] (ZSR 345)

Überblick über die ideologische und ideologiekritische Perspektive des Erzähltextes nach Weimann

Ideologische und ideologiekritische Perspektive des Erzähltextes nach Weimann (1966)	
Sozialperspektive	Individualperspektive
Epochenstil	Personalstil

Theorie der Erzähler-Publikum-Beziehungen

Auf den Seiten 338 bis 341 entwirft Weimann eine Theorie der historischen Entwicklung der Beziehungen des realen „Erzählers“ zu seinem Publikum von der Antike bis zur Moderne. Weimann nimmt an, dass sich der Dichter-Sänger (Vortragender, rhapsodischer Berichterstatter, Epiker) in der Antike als überpersönliche (überindividuelle) Institution verstanden hat, die sich an eine überpersönliche (überindividuelle), homogene Hörer-Gemeinschaft wendet (vgl. ZSR 338/9). In der Neuzeit entwickelt sich nach Weimann der überpersönliche Sänger zu einem persönlichen (individuellen) Dichter (Schöpfer, Erzeuger, Autor-Erzähler), der sich zwar metonymisch an einen individuellen Leser, aber faktisch immer noch an eine überpersönliche (überindividuelle), nun jedoch nicht mehr homogene Leser-Öffentlichkeit wendet (vgl. ZSR 339/0). Wenn wir diese Skizze weiterentwickeln, so wendet sich der modernistische, individuelle Schriftsteller an eine Minderheit von individuellen Lesern (Bestseller-Autoren ausgenommen). Der postmoderne, persönlichkeitslose Schriftsteller wendet sich an eine personalisierte bzw. individualisierte Zielgruppe. Der dystopische, entpersönlichte Schriftsteller wendet sich an einen entpersönlichten Einzel-Leser.

Lubomír Doležel ([1967] 1978)

Doležels kurze Abhandlung über die Erzählperspektive mit dem Titel *Die Typologie des Erzählers: 'Erzählsituationen' ('point of view' in der Dichtung* stammt aus dem Jahr 1967. Die Abhandlung von Doležel findet sich in J. Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II* (1972: S. 376-392) und in B. Hillebrand (Hrsg.), *Zur Struktur des Romans* (1978: S. 370-387). Ich zitiere auch dem Sammelband von Bruno Hillebrand.

Der Anspruch von Doležel bei der Definition und Klassifikation der Erzählperspektiven ist ein streng strukturaler, intrinsischer, immanenter, linguistischer, stilistischer, poetologischer, nicht normativer, generalisierender und dynamischer (vgl. ZSR 371-374).

Erzählperspektive (Point of View)

In seiner Abhandlung will Doležel das Problem der Erzählperspektive (Point of View) angehen. Doležel verzichtet dabei auf eine Definition der Erzählperspektive, da er sie (vielleicht) als bekannt voraussetzt.

> In der vorliegenden Arbeit soll aus strukturaler Sicht ein literaturtheoretisches Spezialproblem umrissen werden. Dieses Problem ist das der „Typologie des Erzählers“ oder – in Anwendung eines in der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft üblichen Begriffs – die Frage des „point of view in fiction“. (ZSR 370)

Doležel schlägt eine Lösung des Problems der perspektivischen Klassifikation der Erzählperspektiven mittels einer intrinsischen linguistisch-semantischen Klassifikation der Erzähltexttypen unter Anwendung einer streng strukturalen, binär-oppositionellen Methode vor.

> […] [ich] möchte […] eine neue Methode und eine neue Klassifikation [der Typen des Point of View] im streng strukturalen Sinn vorschlagen. (ZSR 371)

Sprecher-Text und Nicht-Sprecher-Text

Die Basis für die Typologie und Klassifikation der Erzählperspektiven bildet nach Doležel die binäre Opposition von Sprecher-Text und Nicht-Sprecher-Text (vgl. ZSR 375). Diese Opposition von Sprecher-Text und Nicht-Sprecher-Text postuliert Doležel in Anlehnung an Jakobsons Unterscheidung von „Sprechereignis“ (Speech Event) und „erzähltes Ereignis“ (Narrated Event), wobei ein Sprecher-Text nach Doležel dem Sprechereignis nach Jakobson entspricht, ein Nicht-Sprecher-Text sich nach Doležel hingegen dem erzählten Ereignis nach Jakobson nur annähert (vgl. ZSR 375/6).

Sprecher-Text

> Texte mit einem Sprecher sind durch drei Grundbeziehungen gekennzeichnet: die Beziehung zum Sprecher, die Beziehung zum Hörer und die Beziehung zum Referenten. (ZSR 375)

Hier eine graphische Darstellung des Sprecher-Texts.

Sprecher	Text	Hörer
	Referent	

Nicht-Sprecher-Text

Texten ohne Sprecher fehlt sowohl die Sprecher- als auch die Hörerbeziehung, sie zeigen lediglich die Beziehung zum Referenten (vgl. ZSR 375)

Hier eine graphische Darstellung des Nicht-Sprecher-Texts.

Text
Referent

Die binären Merkmale des Sprecher-Texts und des Nicht-Sprecher-Texts

Doležel weist darauf hin, dass der Sprecher-Text und der Nicht-Sprecher-Text anhand von binär-oppositionellen Merkmalen beschrieben werden können, wobei die binären Merkmale der beiden Texttypen jedoch nicht der gleichen (homogen-merismatischen) linguistischen Ebene, sondern verschiedenen linguistischen Ebenen angehören (vgl. ZSR 376).

Einfachheitshalber stelle ich die binären Merkmale des Sprecher-Texts im Unterschied zum Nicht-Sprecher-Text anhand einer vereinfachten Tabelle dar (ausführlicher siehe ZSR 376-378).

	Sprecher-Text	Nicht-Sprecher-Text
Personen des Verbs	Alle 3 Personen	Nur 3. Person
Grammatisches Tempus	Alle Tempora	Nur episches Präteritum und historisches Präsens
Orientierung	Figurendeixis (und evtl. Elenxis)	Nur Elenxis (Zeit- und Raumdeixis)
Illokutionen	Präsenz	Absenz
Semantik	Subjektiver Aspekt	Objektiver Aspekt
Stil	Figuraler Stil	Neutraler Stil

Unter Elenxis versteht Doležel den Bezug von „temporalen und lokalen Adverbien und Demonstrativa (z. B. jetzt, gestern, hier, dort) […] auf die zeitliche Folge von Motiven in einer Episode oder die räumliche Organisation einer Landschaftsbeschreibung.“ (ZSR 377)

Unter Illokutionen (Doležel bezeichnet sie als Allokutionen) sind gemäß der Sprechakttheorie von John L. Austin (1962) die expliziten und impliziten Botschaften von Sprechakten zu verstehen: Anrede, Appell, Frage, Warnung, Versprechen, u. v. a. (vgl. ZSR 377).

Unter subjektiver Semantik bzw. subjektivem Aspekt versteht Doležel die ideologischen und psychologischen Standpunkte des Sprechers: „subjektive Tatsachenbewertung, subjektive emotionale Reaktionen, subjektive Modalität und subjektive Kausalität“ (ZSR 378). Unter objektiver Semantik bzw. objektivem Aspekt versteht Doležel das Fehlen eines subjektiven Aspekts (vgl. ZSR 378).

Unter persönlichem bzw. figuralem Stil versteht Doležel die Verwendung eines Idiolekts, eines sozialen oder lokalen Dialekts, eines idiosynkratischen Stils durch den Sprecher (vgl. ZSR 378).

Hier eine verkürzte tabellarische Unterscheidung zwischen Sprecher-Text und Nicht-Sprecher-Text. Doležel verwendet anstelle der Lexeme in der linken Spalte Großbuchstaben von A bis F; die binäre Ziffer 1 bedeutet die Präsenz des jeweiligen Textmerkmals und die binäre Ziffer 0 bedeutet die Absenz des jeweiligen Textmerkmals.

	Sprecher-Text	Nicht-Sprecher-Text
3 Personen des Verbs	1	0
Alle grammatischen Tempora	1	0
Deixis	1	0
Illokutionen	1	0
Subjektive Semantik	1	0
Figuraler Stil	1	0

Erzählerrede und Figurenrede

Ein Sprecher-Text kann nach Doležel von einem Erzähler stammen (diesen Sprecher-Text des Erzählers nennt Doležel „Rede“ des Erzählers) oder er kann von einer Figur stammen (diesen Sprecher-Text der Figur nennt Doležel „Rede“ der Figur). Doležel bezeichnet die Figur als Charakter.

> Bei der Anwendung unserer Texttypen auf die Analyse der Struktur der Dichtung müssen wir das Faktum berücksichtigen, dass es zwei Arten von Sprecher, zwei Quellen sprachlicher Aktivität in der Erzählstruktur gibt: Erzähler und Charakter. […] Das bedeutet: Wir haben zwei Untergruppen im Bereich der Sprecher-Texte zu unterscheiden. (ZSR 379)

3 Basistypen des Erzähltextes

Durch die Aufteilung des basilaren Sprecher-Textes in die Erzählerrede und in die Figurenrede ergeben sich aus den 2 basilaren Texttypen (Sprecher-Text und Nicht-Sprecher-Text) 3 Kerntypen bzw. Basistypen der Erzählung: die Erzählerrede nennt Doležel AUKTORIALE ERSTE PERSON (in Anlehnung an einen Begriff von Wellek & Warren), die Figurenrede nennt er persönliche bzw. FIGURALE ERSTE PERSON und den Nicht-Sprecher-Text nennt er OBJEKTIV. Die Referenzstelle bei Wellek und Warren für den Terminus „auktoriale erste

Person“ habe ich ihrem Buch *Theorie der Literatur* (1942) nicht gefunden; im Gegenteil, Wellek und Warren emphatisieren die konzeptuelle Trennung von Autor und Erzähler in der Ich-Erzählung.

> Telling a story in the first person (the *Ich-Erzählung*) is a method carefully to be weighed against others. Such a narrator, must not, of course, be confounded with the author. (TL 230)

Hier eine tabellarische Darstellung der 3 Basistypen (Kerntypen) der Erzählung. Doležel verwendet anstelle der Lexeme in der linken Spalte Großbuchstaben von A bis F. Für die Präsenz der jeweiligen Redemerkmale in der auktorialen 1. Person verwendet Doležel die symbolische binäre Ziffer 1^n (das hochgestellte n steht für Rede des Narrators bzw. für die Erzählerrede) und für die Präsenz der jeweiligen Redemerkmale in der figuralen 1. Person verwendet Doležel die symbolische binäre Ziffer 1^c (das hochgestellte c steht für die Rede des Charakters bzw. für die Figurenrede).

	Auktoriale 1. Person	Figurale 1. Person	Objektiv
3 Personen des Verbs	1^n	1^c	0
Alle grammatischen Tempora	1^n	1^c	0
Deixis	1^n	1^c	0
Illokutionen	1^n	1^c	0
Subjektive Semantik	1^n	1^c	0
Figuraler Stil	1^n	1^c	0

3 abgeleitete Typen des Erzähltextes

Diese Basistypologie von 3 Erzähltexttypen kann nach Doležel durch Neutralisierungen erweitert werden. Neutralisierungen bedeuten nach Doležel Streuungen der binären Merkmale zwischen den Grenzformen der 3 Basistypen der Erzählung. Die Neutralisierungen können vollständige Neutralisierungen sein oder es kann sich nach Doležel um „verschiedene Dosierungsgrade“ (ZSR 381) der positiven und negativen Werte der jeweiligen Redemerkmale handeln. Da sich durch die Kombination aus vollständigen Neutralisierungen und graduellen Neutralisierungen theoretisch sehr viele „abgeleitete Erzählungstypen“ (ZSR 380) ergeben würden, begrenzt sich Doležel auf 3 abgeleitete Erzähltexttypen: die 1. Person des Beobachters, die rhetorische 3. Person und die subjektive 3. Person. Die 1. Person des Beobachters ist von der auktorialen 1. Person abgeleitet und weist vollständige Neutralisierungen auf. Die rhetorische 3. Person und die subjektive 3. Person sind von der objektiven 3. Person abgeleitet, wobei sich die rhetorische 3. Person durch die Dominanz der Erzählerrede von der subjektiven 3. Person unterscheidet, in der die Figurenrede im Erzählertext dominiert.

Hier ein tabellarischer Überblick über die vollständigen und graduellen Neutralisierungen in den 3 abgeleiteten Erzähltexttypen. Für die vollständigen Neutralisierungen in den 3 abgeleiteten Erzähltexttypen verwendet Doležel die binäre 0; für die graduellen Neutralisierungen der Redemerkmale der Er-Erzählerrede in der rhetorischen 3. Person verwendet Doležel das Symbol $1^n/0$ und für die graduellen Neutralisierungen der Redemerkmale der Figurenrede im Er-Erzählertext in der subjektiven 3. Person verwendet Doležel das Symbol $1^c/0$

	1. Person des Beobachters	Rhetorische 3. Person	Subjektive 3. Person
3 Personen des Verbs	1^n	0	0
Alle grammatischen Tempora	1^n	0	0
Figuren-Deixis	1^n	1^n/0	1^c/0
Illokutionen	0	1^n/0	1^c/0
Subjektive Semantik	0	1^n/0	1^c/0
Figuraler Stil	0	1^n/0	1^c/0

Die Begrenzung auf 3 abgeleitete Erzähltexttypen erscheint willkürlich, scheint aber durch die Emphatisierung von Doležel eines bestimmten binären Merkmals innerhalb der 3 abgeleiteten Erzähltexttypen gerechtfertigt zu sein. In der 1. Person des Beobachters emphatisiert Doležel die Präsenz der Figuren-Deixis. In der rhetorischen 3. Person emphatisiert Doležel die Präsenz des subjektiven Aspekts des Erzählers. In der subjektiven 3. Person emphatisiert Doležel die Präsenz des subjektiven Stils der Figur im Erzählertext.

Hier eine tabellarische Übersicht der Emphatisierungen eines bestimmten Textmerkmals (blau markiert und digitale 1) in den 3 abgeleiteten Erzähltexttypen nach Doležel.

	1. Person des Beobachters	Rhetorische 3. Person	Subjektive 3. Person
Orientierung	1^c		
Semantik		1^n	
Stil			1^c

Beschreibung der Basistypen und abgeleiteten Typen des Erzähltextes

Auf den Seiten 381 bis 385 beschreibt Doležel kurz die 3 Basistypen des Erzähltextes und die 3 abgeleiteten Erzähltexttypen. Übersichtshalber stelle ich die Beschreibungen in Form von 2 Merkmalstabellen dar (eine Merkmalstabelle für die Erzähltexttypen in der 1. Person bzw. für die Ich-Erzählungen und eine Merkmalstabelle für die Erzähltexttypen in der 3. Person bzw. für die Er-Erzählungen), und zwar in der gleichen Reihenfolge, in der Doležel die 6 Erzähltexttypen darstellt.

Erzähltexttypen in der 3. Person	
Objektive 3. Person (ZSR 381/2)	- Erzähler ist passiv, neutral, unpersönlich - Erzähler ≈ Objekt-Linse, photographische Kamera, exakt registrierender wissenschaftlicher Apparat (Mukařovský) - strenge nicht-emotionale Objektivität - Flaubert, J. Austen, B. Němcová, Puschkin: *Dubrowskij*
Rhetorische 3. Person (ZSR 382)	- Doležel verweist auf Booth: *The Rhetoric of Fiction* (1961) - verschiedene Formen und Grade des Erzähler-„Eindringens“ - gelegentliche bewertende Bemerkungen und Beurteilungen - Erzähler-Kommentare am Rande des Erzählberichts - geschlossene Meditationen des Erzählers - Kontrolle der Lesersympathien

	- *Brüder Karamasow* (Prolog), *Krieg und Frieden* (Epilog), V. Vančura
Subjektive 3. Person (ZSR 383/4)	- regelmäßiges bzw. regelhaftes Eindringen von Rede-„Signalen“ der Figuren in den Erzähltext - persönliche, parteiische und „engagierte“ Kamera - subjektive Sehweise der Figur(en) - Erzähler ist vollkommen versteckt, aber „gefühlt“ - Gleichzeitigkeit von „Extrospektion“ (Abbildung von „erzählten Ereignissen“) und „Introspektion“ („innere“ Reaktionen der Figuren); Doležel verweist auf Spitzer (1928) und Booth ([1961] 1967) - Ch. L. Philippe: *Bubu vom Montparnasse*, K. Čapek: *Krakatit*, A. Robbe-Grillet: *Die Jalousie*
Erzähltexttypen in der 1. Person	
Auktoriale 1. Person (ZSR 385)	- Erzähler ist Beobachter der „äußeren Welt“ - rhetorische Erzähler-Kommentare - J. A. Komenský (Comenius): *The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart*
Objektive 1. Person (ZSR 385)	- Passiver Erzähler - Variante in der 1. Person von der objektiven Erzählung - Absenz von Urteilen und Kommentaren des Erzählers - Erzähler ist ein Zeuge oder ein verschwiegener Empfänger eines Figurenbekenntnisses oder ein Chronist - Puschkin: *Der Schuss, Der Postmeister*
Figurale 1. Person (ZSR 386)	- Aktiver Erzähler - Ich-Erzähler ist handelnde Figur und voll in die Fabel verwickelt - konstante Bemerkungen, Kommentare, Reaktionen, Gefühlsausdrücke und Urteile des Ich-Erzählers - individueller, idiosynkratischer Erzählstil - Selbstenthüllung des Erzählers - *Der Fänger im Roggen, Der Fremde*, Sarraute: *Porträt eines Unbekannten* (Beispiele von Stanzel) - Čapek: *Ein gewöhnliches Leben*, viele sowjetische Schriftsteller der Nachkriegszeit

Das neue Modell der Erzähltexttypen nach Doležel

Doležel weist am Schluss darauf hin, dass der Anspruch seiner Abhandlung nicht eine adäquate Beschreibung und Dokumentation der 6 Erzähltexttypen ist, sondern dass er ein neues, vorläufiges Modell auf der Grundlage von 3 Kategorien der 6 Erzähltexttypen präsentiert. Die 3 Kategorien sind: 1) Person bzw. Erzählform (3. versus 1. Person), 2) Aktivität oder Passivität des Erzählers (passiv versus aktiv) und 3) Rede (Erzählerrede versus Figurenrede). In Hinblick auf die Kategorie Rede muss die Relation von Text und Rede berücksichtigt werden: Präsenz oder Absenz der Erzählerrede im Er- oder Ich-Erzähl(er)text bzw. Präsenz versus Absenz der Figurenrede im Er- oder Ich-Erzähl(er)text.

> […] es [ist] […] meine Absicht […] einen provisorischen theoretischen Rahmen zu konstruieren, der für die Beschreibung und Klassifikation nützlich ist. […] das neue Schema basiert auf drei allgemeinen Merkmalen, die die in den einzelnen Typen ausgedrückten Grundhaltungen des Erzählers charakterisieren […] Dieses [neue] Schema gibt mehr die funktionale als die formale Affinität der unterschiedlichen Typen wieder und stellt meiner Meinung nach all die in

den verschiedenen Klassifikationen der „Erzählsituationen“ in der Dichtung erfassten Typen systematisch dar. (ZSR 386/7)

Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Doležel.

Erzähltexttypen nach Doležel (1967)			
Erzählform	Aktivität	Rede	Parameter
3. Person	Passiv	Erzählerrede	Objektiv
		Figurenrede	Nicht realisiert
	Aktiv	Erzählerrede	Rhetorisch
		Figurenrede	Subjektiv
1. Person	Passiv	Erzählerrede	Beobachter-Ich
		Figurenrede	Nicht realisiert
	Aktiv	Erzählerrede	Auktoriales Ich
		Figurenrede	Figurales Ich

Ich weise kurz auf einzelne problematische Punkte des neuen Modells von Doležel hin. Doležel beschreibt die 3 Erzähltexttypen in der 3. Person ähnlich wie die 3 Erzähltexttypen in der 1. Person, was dazu führt, dass man die linguistisch-semantischen Merkmale der Erzähltexttypen und nicht die Differenz zwischen Sprecher-Text und Nicht-Sprecher-Text als basilar betrachten muss. Außerdem betrachtet Doležel die 1. Person des Beobachters als „Variante“ der objektiven 3. Person (ZSR 385), obgleich Doležel von der basilaren Differenz zwischen Sprecher-Text (1. Person) und Nicht-Sprecher-Text (3. Person) ausgeht (ZSR 375), d. h. er betrachtet die Ableitung des Sprecher-Basistextes (1. Person) als Variante des differenten Nicht-Sprecher-Basistextes (3. Person).

Er-Erzählungen	Objektiv	Beobachter-Ich	Ich-Erzählungen
	Rhetorisch	Auktorial	
	Subjektiv	Figural	

Am Schluss seiner Abhandlung wandelt Doležel die linguistisch-semantischen Beschreibungen der 6 Erzähltexttypen ohne Erklärung in ein funktionales Modell von 8 Erzähltexttypen um (Doležel appelliert an andere Erzähltheoretiker, eine funktionale Beschreibung aller 8 theoretisch möglichen Erzähltexttypen zu unternehmen). Doležel beschreibt die subjektive 3. Person z. T. perspektivisch („subjektive Sichtweise des Hauptheldens“ ZSR 384) und nicht konsequent linguistisch-semantisch.

Leon Surmelian (1968)

Surmelian veröffentlicht 1968 einen Ratgeber für angehende Autoren mit dem Titel *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness*. Im 3. Kapitel „Third Person“ und im 4. Kapitel „First Person“ erläutert Surmelian die Erzählperspektiven auf den Seiten 40 bis 89. Surmelian ergänzt seinen primär deduktiv-analytischen Ansatz stellenweise durch literaturkritische Wertungen und literaturgeschichtliche Streifzüge.

Erzählperspektive

Für Surmelian ist (vielleicht) in mehr oder weniger wissentlicher Anlehnung an Grabo (1913: 34 und 1928: 81), Beach (1932: 57), Brooks und Warren (1949/50, 267 und 1959: 146), Connolly (1953: 629), Gardner und Dunlap (1962: 35) Macauley und Lanning (1964: 118) die Erzählperspektive ein vertracktes Konzept, das sowohl erzähltechnisch-modale als auch ideologisch-thematische Aspekte eng miteinander verbindet.

> […] nothing is more important in fiction than the authority of the narrator and his control of distance, the mind he enters or does not enter or does not enter, whether he should tell the story directly himself or indirectly through a character, from his own point of view or that of a character, and what should be his attitude and tone in order to bring out the implications of his theme. (TFWMM 89)

Surmelian emphatisiert beide Bedeutungen der Erzählperspektive: 1) die erzähltechnische und 2) die ideologische Bedeutung.

> Point of view is more than a technical or aesthetic problem in fiction. It is not simply a question of literary optics […] Behind the point of view as the method of narration there is the moral point of view. (TFWMM 87)

Die erzähltechnisch-modale Bedeutung der Erzählperspektive umgrenzt Surmelian anhand der Frage, wer die Geschichte erzählt.

> […] the question naturally arises, whose account is it, or who is telling the story? (TFWMM 40)

Unter dem ideologischen Standpunkt versteht Surmelian sowohl die weltanschaulichen als auch die persönlichen Werte des Autors.

> The writer's total vision of life, or his world view, and his personal character, his worth as a human being, enter the picture […] (TFWMM 87)

Die Hauptfunktion der Erzählperspektive sieht Surmelian (vielleicht) in Anlehnung z. B. an Grabo (1913: 34 und 1928: 81), Beach (1932: 57), Brooks und Warren ([1949] 1950: 267), Friedman ([1955] 1978) in der thematischen Fokussierung.

> Point of view is important in the strategy of reader attention. (TFWMM 66)

> The point of view should bring out the significance of the events, and it is the point of view in its double sense that would give his story shape and meaning. (TFWMM 88)

(Vielleicht) in Anlehnung an Lubbock (1921) legt Surmelian der Typologie und Klassifikation der Erzählperspektiven ein Dramatisierungskonzept zugrunde, wobei er aber weder die Anordnung der Erzählperspektiven auf der Dramatisierungslinie nach Lubbock noch die auf der Objektivierungslinie nach Friedman ([1955] 1978) befolgt, sondern in Anlehnung an die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie – wie die Titel der Paragraphen zur Erzählperspektive ausweisen – und (vielleicht) in Anlehnung an die Objektivierungslinie nach Romberg (1962: 23) von der auktorialen (autor-subjektiven, autor-persönlichen) Erzählperspektive über die figural-neutrale (szenisch-dramatische) Erzählperspektive zur (vollständig autor-objektiven, autor-unpersönlichen) Ich-Erzählperspektive fortschreitet.

> From the subjective to the objective, from personal to impersonal, from author to character, is a dramatic progression. (TFWMM 53)

> From the strictly subjective to the strictly objective is going from one extreme to another […] (TFWMM 63)

> When the narrator is a character in the story […] The progression from author to character is complete. (TFWMM 66)

Surmelian unterscheidet im Wesentlichen 3 Erzählperspektiven: 1) die auktoriale, 2) die figurale (bis neutrale) und 3) die Ich-Erzählperspektive.

> The writer may (1) tell the story himself, from his own point of view and on his own authority, as he sees it. He may tell it (2) from a character's point of view, as the character sees it. Or (3) he may tell it through a character in first person, making a character his narrator. These are the three main choices before him [...] (TFWMM 40)

3 wesentliche Erzählperspektiven nach Surmelian	Autor	Auktoriale Erzählperspektive
	Figur	Figurale (bis neutrale) Erzählperspektive
	Ich-Erzähler	Ich-Erzählperspektive

Die auktorialen Erzählperspektiven (Omniscience)

Surmelian beschreibt die auktoriale Erzählperspektive traditionell als allwissende Erzählperspektive des Autors, weist aber auch auf die große perspektivische und modale Variabilität in der auktorialen Erzählperspektive hin.

> The omniscient author can enter minds or stay out of them, he can be partisan or detached, he can regulate his distance form any character and be as objective and subjective about any person and in any part of the story as he likes. (TFWMM 74)

In Hinblick auf die Allwissenheit des auktorialen Erzählers ist sich Surmelian bewusst, dass der Autor als Person bzw. als Ich genau jenen Limitierungen unterworfen ist, denen die auktoriale Erzählperspektive nicht unterworfen ist, weshalb Surmelian die erzähllitterarische Konventionalität der auktorialen Erzählperspektive emphatisiert.

> One advantage the writer has over any character as narrator is that he can be omniscient in the story. He can tell what a character is thinking, know his past and future, his innermost secrets. [...]
> Omniscience, alas, is only a literary convention. (TFWMM 40)

> [...] [omniscience] is a privilege reserved only for the writer by an ancient convention. (TFWMM 57)

Surmelian unterscheidet 2 Untertypen der auktorialen Erzählperspektive: 1a) die persönliche oder subjektive (auktoriale) und 1b) die unpersönliche oder objektive (auktoriale) Erzählperspektive.

> There are two kinds of author's reports: personal and impersonal or subjective and objective. (TFWMM 41)

> A story can be a personalized subject impersonally rendered, but it may also be a personalized subject personally rendered, and in either form, personal or impersonal, it can be a work of art. (TFWMM 53)

Die auktorial-persönliche Erzählperspektive (Omniscient-Personal)

Surmelian unterscheidet 2 Varianten der auktorialen persönlich-subjektiven Erzählperspektive: 1) die dominante

> The writer steps boldly into the story and does not hide his presence [...] (TFWMM 41)

und 2) die nicht-dominante Variante.

> Personal in his approach to his subject and his characters [...] [the omniscient narrator] is quite impersonal toward the reader and does not address him as author-I. [...] It is a mixed, well-balanced method [...] (TFWMM 46)

Die dominante Variante der auktorialen persönlich-subjektiven Erzählperspektive zeichnet sich nach Surmelian durch die Selbstexplizierung des auktorialen Erzählers und durch häufige und/oder geblockte Erzählereinmischungen in die Erzählhandlung und die Figurendarstellung aus.

> [...] a long commentary running into several paragraphs or pages [...] (TFWMM 44)

Die Einmischungen des auktorialen persönlich-subjektiven Erzählers können nach Surmelian selbstexplizierender,

> The writer [...] makes personal references to himself [...] (TFWMM 43)

kommunikativer,

> [...] and to speak to the reader in his own person as author-I. (TFWMM 42)
>
> [...] [the writer] addresses himself directly to the reader [...] (TFWMM 43)

sympathielenkender,

> The writer [...] expresses his own opinions and feelings about the event and the people in it. (TFWMM 41)

kommentierend-ideologischer

> The personal author feels free to comment on the action [...] His commentary [...] may elucidate the events and the people, enhancing the value and interest of the story [...] (TFWMM 42)

metafiktionaler Natur,

> It is just a story after all, not the real thing. We were duped. We blink our eyes. The show is over, the box is shut, with the puppets back in the box. These rhetorical questions at the end, and "come children" rouse us from our trance. The showman picks up his belongings and departs. (TFWMM 42)

oder weniger augenfälliger Natur sein, wie z. B. der Raffungsbericht.

> [...] the generalized narrative, the summary method, is a movement [towards personality] [...] (TFWMM 49)

Entgegen den meisten Erzähltheoretikern geht Surmelian so weit, den auktorialen persönlich-subjektiven Erzähler (Author-Narrator) als erzählte Figur zu betrachten.

> [...] although [the writer] is not one of the dramatis personae, he almost becomes one when he takes an active part as Fielding does in *Tom Jones* and Thackeray does in *Vanity Fair*. [...] we are getting acquainted [...] with the author-narrator, and by the time we finish the story, we have a definite mental image of him [...] He can be a "character." We can identify ourselves with Fielding more readily than with Tom Jones or Sophia Western. (TFWMM 41/2)

Während viele Leser nach Surmelian die Einmischungen des auktorialen persönlich-subjektiven Erzählers als Abschweifung von oder Störung bzw. Unterbrechung der Erzählhandlung („distraction or nuisance", TFWMM 42, „unwarrant interruption", TFWMM 44) empfinden mögen, mögen einige Leser die auktorialen Erzählereinmischungen als den eigentlichen literarischen Wert eines Erzähltextes empfinden, wobei Surmelian selbst dazu tendiert, den auktorialen persönlich-subjektiven Erzähler als obsolete erzählliterarische Konvention einzuschätzen (vgl. TFWMM 42-44).

> To one reader at least, Thackeray-as-narrator is more interesting than Becky Sharp, or any other character in *Vanity Fair*, and the charm of the book consists in the fact that it is Thackeray's, or his spokesman's, report on Mayfair rather than Mayfair itself as it was in his time. How Thackeray sees it as narrator adds today to the appeal of the book. We look at old Mayfair through his eyes and see what he sees [...] and we hear his voice. (TFWMM 42)

> Authorial intrusions might be annoying, but they can also be diverting, as in *Tom Jones* and *Vanity Fair*. […] Comment implies commitment. (TFWMM 65)

Aber Surmelian wendet sich gegen eine explizit moralisierende Erzählhaltung in der auktorial-persönlichen Erzählperspektive.

> […] the writer's judgment should be an integral part of the story, and not a sermon. (TFWMM 88)

Surmelian erklärt den auktorialen persönlich-subjektiven Erzähler einerseits soziologisch aus der untergeordneten Position des Schriftstellers als Unterhalter („entertainer" TFWMM 44) des oberen Standes in der angelsächsischen und amerikanischen 2 Klassen-Gesellschaft (vgl. TFWMM 43/4) und andererseits als erzähltechnische Methode zur indirekten (externen) Beglaubigung der Erzählhandlung, z. B. im Roman *Krieg und Frieden* („historical truth", „true events", „verisimilitude" TFWMM 44), wobei sich Surmelian der schwierigen Einordnung des Romans *Krieg und Frieden* in eine bestimme Romanform bewusst ist.

> […] in *War and Peace* we have a historical novel […] (TFWMM 44)

> Tolstoy did not intend to write a novel or even a historical chronicle. In *War and Peace* he created his own form. (TFWMM 45)

Die nichtdominante Variante der auktorialen persönlich-subjektiven Erzählperspektive zeichnet sich nach Surmelian durch die Nicht-Selbstexplizierung des auktorialen Erzählers und seltene und/oder kurze Erzählereinmischungen in die Erzählhandlung und die Figurendarstellung, wie z. B. Expositionen, Figurenbeschreibungen, Interpretationen, Kommentare, essayistischen Betrachtungen und eine ironische Erzählhaltung aus.

> Over it all is the omniscient author and we see the action as a whole through his eyes. It is still his report. (TFWMM 45)

> [The omniscient narrator] is never, or almost never, wholly absent from his scenes. (TFWMM 45)

> […] explanation; a little here, a little there. The exposition is chopped up and distributed throughout the story. (TFWMM 44)

> […] the omniscient narrator is in the scene with [the character], describing [the character] […] (TFWMM 46)

> The author stands over [the character's] shoulder, as it were, to assist with some brief comment or explanation when necessary. (TFWMM 45)

> A brief comment would not break up the story line. A few words and sentences here and there giving necessary information and scarcely noticed by the reader […] (TFWMM 44)

> […] the essay element and comment is cut down to a few sentences or paragraphs here and there […] (TFWMM 44)

Als typologische Beispiele für die nichtdominante auktoriale persönlich-subjektive Erzählperspektive erläutert Surmelian kurz die die narratorial-figural gemischte Erzählperspektive im Roman *Anna Karenina* (vgl. TFWMM 45/6) und die ironisch-humanistische Erzählhaltung im Roman *Der Zauberberg*.

> For an ironic and philosophic novelist like Thomas Mann, omniscience may well be the right method, and it is Mann's ironic tone above all that holds this plotless novel together. (TFWMM 47)

Die auktorial-unpersönliche Erzählperspektive (Omniscient-Impersonal)

Surmelian verdeutlicht die auktoriale unpersönlich-objektive Erzählperspektive anhand des Romans *Madame Bovary* und anhand der Erzählungen *Herzchen* und *Die Bauern* von Tschechow primär negativ als Absenz der Erzählereinmischungen in die Erzählhandlung und die Figurendarstellung (auch wenn die beiden Erzähltexte nicht typologisch reine Beispiele für die auktorial-unpersönliche Erzählperspektive sind): z. B. Absenz der positiven oder negativen Erzählhaltung, der Selbstexplizierung, der Betrachtung, des Kommentars, der Kommunikationsfunktion, des Raffungsberichts.

> Flaubert disliked the personal tone, the editorializing author with his subjective approach to his characters, and eliminated all condemnation or approval, and all references to himself in *Madame Bovary*. There are no little essays by Flaubert in which he reflects upon his action and actors, the treatment of the subject is cool, aloof, noncommittal. Flaubert does not come out openly in favor of any person in the book, nor does he take the reader into his confidence and chat with him. He is under no obligation to win the good opinion of the reader, to be amusing or witty or moralistic. (TFWMM 47)

> The essay element [im Roman *Madame Bovary*] is reduced to the minimum and there is no gross interference by an intrusive author [...] (TFWMM 48)

> The viewpoint [in der Erzählung *Herzchen* von Tschechow] is omniscient, and Chekhov does not make personal references to himself, nor does he editorialize, moralize. The story speaks for itself. [...] [the narrator] gives a few summary estimates of [Olenka's] character which the strictly impersonal writer would not do; he would neither blame nor praise [...] (TFWMM 52)

Jedoch in Hinblick auf die nicht-neutrale Erzählhaltung relativiert Surmelian seine Merkmalsbeschreibung der auktorialen unpersönlich-objektiven Erzählperspektive, indem er die nicht-neutrale Erzählhaltung in die Determination dieser Erzählperspektive unter der Voraussetzung integriert, dass die nicht-neutrale Erzählhaltung implizit ist.

> But complete objectivity of course is a delusion; no writer can be neutral unless he is a hopeless cynic. Flaubert is not neutral. Neutrality is a relative term in fiction. We know what Flaubert thinks of his characters form his ironic and satirical tone. There is not a single sympathetic portrait of a major character in the whole book. (TFWMM 47/8)

> [...] We feel [Flaubert's] presence through his style, his tone, his choice of subject, his treatment of it, but he does not mix his own opinions and sentiments with those of his characters and stays severely separate from them. There is no author-I in the book [*Madame Bovary*]. (TFWMM 47/8)

> Flaubert as narrator sticks to his own point of view and maintains his ironic-satirical tone [...] (TFWMM 49)

> The treatment [in der Erzählung *Herzchen* von Tschechow] is warm and compassionate and not without some humor. (TFWMM 52)

> [Die implizite Erzählhaltung in der Erzählung *Die Bauern* von Tschechow] is compassionate, committed. (TFWMM 53)

Surmelian betrachtet die implizite nicht-neutrale (tendenziell humanistische) Erzählhaltung in der ansonsten tendenziell auktorial-unpersönlichen Erzählperspektive sogar als einen unverzichtbaren ästhetischen, literarischen Wert des Erzähltextes.

> We should not be carried away by a cult of impersonality. An author must have his own individual feelings and ideas to write personally [...] (TFWMM 53)

> [The writer] cannot be a cold fish personally and expect to move the reader. [...] He moves others who is himself moved [...] Some ecstasy is essential for the poet. Nothing great is written without enthusiasm, without getting out of yourself and being carried away by your

> emotions. The writer is expected to be a highly emotional person, with both abandon and control. (TFWMM 54)

Darüber hinaus schätzt Surmelian die epische Breite, die mehrsträngige Handlungsstruktur, die variable Erzählgeschwindigkeit und die komplexe Erzählstruktur an sich tendenziell hoch ein.

> Omniscience has its place in fiction, and some writers will argue it is the best method. It can take much more territory and give us richer segments of life than a character point of view can, and if it makes for looseness, it makes also for variety; it does not shut the action off from the wider world around it. (TFWMM 65)

Die begrenzten Er-Erzählperspektiven (Limited Omniscience)

Bei der figuralen Erzählperspektive unterscheidet Surmelian zwischen der monofiguralen und der plurifiguralen Erzählperspektive, da die multifigurale Erzählperspektive bereits durch die auktorial-unpersönliche Erzählperspektive abgedeckt ist.

> By using the omniscient method [...] the writer [...] is under no obligation to enter every mind, he can choose. [...] It is a versatile and flexible method. (TFWMM 55)

Die monofigurale Erzählperspektive (Single Character Point of View)

Surmelian definiert die monofigurale Erzählperspektive als Perspektive einer einzigen Figur in der Stimme des Er-Erzählers.

> The viewpoint is the character's but he is not the narrator [...] (TFWMM 57)

> [...] [this] point of view is half external, half internal, with author as narrator and character as seer. (TFWMM 57)

In der monofiguralen Erzählperspektive ist nach Surmelian die Wahrnehmung, das Wissen, die Mentalität, die Emotionalität und die Wertung an eine einzige Reflektorfigur gebunden.

> When the action from beginning to end is screened through one mind and we see all the events through the eyes of a single person in the story, the shift to a character point of view is complete. Our knowledge is strictly limited to his, and we are told nothing by the writer this person could not know. We enter his mind and *stay* there, and we see all the other character in the story through his eyes, as they appear to *him*, and not as they appear to the writer or to somebody else in the story. The author is still narrator, but it is no longer his report of what happened. (TFWMM 57)

Die direkte Bewusstseinsdarstellung in der monofiguralen Erzählperspektive ist zwar auf eine einzige Reflektorfigur beschränkt, aber die Reflektorfigur kann nach Surmelian ihrerseits Vermutungen und Überzeugungen über das Bewusstsein anderer Figuren explizieren.

> [A character] can only speculate about [another character's] thoughts and feelings [seemed, appeared]. (TFWMM 57)

Surmelian vergleicht (vielleicht) in Anlehnung an Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88), Orvis (1948: 119), Gordon und Tate (1950: 626), Millett (1950: 17 und 20) die monofigurale Erzählperspektive mit der Ich-Erzählperspektive in perspektivischer Hinsicht, wobei Surmelian sich nicht endgültig festlegt, sondern auch die Position jener Erzähltheoretiker rezipiert, die einen tendenziell inhaltlich-thematischen oder stilistischen Unterschied zwischen der monofiguralen und der Ich-Erzählperspektive emphatisieren, wie z. B.

Friedemann (1910: 47-51), Grabo (1913: 32), Grabo (1928: 80), Beach (1929: 137) Mirrielees (1929: 89), Shipley (1953: 440), Eastman (1965, 33).

> This method is like writing a first-person story in third person, changing "I" to "he" or "she," [...] (TFWMM 57)
>
> It is not exactly the same as writing a story in first person, but the principle is the same. (TFWMM 58)

Diese perspektivische Analogie verführt Surmelian vielleicht auch dazu, die Reflektorfigur mit einem Erzähler zu vergleichen.

> Strether [...] tells his story in third person. (TFWMM 75)

Und wie die Ich-Erzählperspektive besitzt nach Surmelian die monofigurale Erzählperspektive in Verbindung mit einer thematischen Zentrierung einen starken handlungsbündelnden und inhaltlich vereinheitlichen Effekt.

> This method makes for dramatic concentration and continuity, and is an excellent device for unifying and intensifying action. [...] When there is no tight causal plot to hold a story together, the writer has to depend largely on thematic unity and a restricted character point of view to make it a whole. (TFWMM 58)

(Vielleicht) in Anlehnung an Lubbock (1921: 253) emphatisiert Surmelian das Phänomen, dass die Reflektorfigur die physisch am wenigsten konkrete Figur in einer strikten figuralen Erzählperspektive ist, da der (verborgene) Erzähler sie nicht beschreiben darf und die Reflektorfigur sich – realistischerweise – schwerlich selbst beschreibt.

> But what does Stephen look like? We are not sure. He is nearsighted, as was James Joyce, he wears glasses and cannot see without them [...] Other physical details about Stephen are vague. We do not see him from the outside because he does not see himself. [...] the seer cannot have [...] [a] direct look at himself unless standing before a mirror. A mirror is, in fact, sometimes used to describe his physical appearance without shifting the point of view. [...] we have no clear view of [the viewpoint character], and the one person we should see vividly becomes vague and shadowy. The author cannot describe him, and he cannot describe himself except in dialogue. (TFWMM 60/1)

Auch bei der monofiguralen Erzählperspektive unterscheidet Surmelian wie bei der auktorial-persönlichen Erzählperspektive 2 Varianten: 1) die dominante und 2) die figural-neutral gemischte Erzählperspektive, wobei er die figural-neutral gemischte Erzählperspektive in längeren Erzähltexten sogar als die literarisch höherwertige betrachtet.

> The objective scene [...] adds variety and relief and it is a good thing now and then to shut off the seer's consciousness [...] When we are constantly in one mind, seeing everything through one pair of eyes, monotony, and with it perhaps boredom, sets in. [...] when writing a story from a single character point of view, particularly a long story or novel, a writer should occasionally use the method of the playwright, having objective scenes, with all characters seen from the outside and from the same distance. (TFWMM 61)

Als Beispiele für die monofigurale Erzählperspektive führt Surmelian die Erzählung *Der Kuss* (1887) von Tschechow (vgl. TFWMM 55/6), den Roman *Die Gesandten* (1903) von H. James, die Romane von Jane Austen (vgl. TFWMM 59), den Roman *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* (1916) von J. Joyce (vgl. TFWMM 60) und die 13-bändige Romansequenz *Pilgerschaft* (1915-38, 1967) von Dorothy Richardson (vgl. TFWMM 63) an.

Die plurifigurale Erzählperspektive (Multiple Character Point of View)

Zur plurifiguralen Erzählperspektive gibt Surmelian nur kurze Hinweise, wie z. B. den methodisch-geordneten Wechsel der Figurenperspektive und den modalen Wechsel

zwischen Innensicht (in Form von erlebter Rede, innerem Monolog, Bewusstseinsstrom) und szenischer Außensicht.

> The author-narrator is present [...] and there are objective descriptions. The shifts are not arbitrary as in the usual omniscient novel. There is system in the method. (TFWMM 63)

Wie in der auktorial-unpersönlichen Erzählperspektive ist nach Surmelian auch in der figuralen Erzählperspektive eine implizite persönlich-ideologische Perspektive des Autors vorhanden.

> The interpretation of the events is ultimately the writer's, no matter how impersonal his method, and whether he himself is the narrator or speaks through a character or from a character's point of view. (TFWMM 87/8)

Als Beispiele für die plurifigurale Erzählperspektive gibt Surmelian die Romane *Die Goldene Schale* (1904) von H. James (3 Figurenperspektiven), *Ulysses* (1922) von J. Joyce (3 Figurenperspektiven) und *Mrs. Dalloway* (1925) von V. Woolf an (vgl. TFWMM 62/3), wobei die Zuordnung des letztgenannten Romans sowohl zur auktorial-unpersönlichen (multifiguralen) als auch zur plurifiguralen Erzählperspektive möglich ist, da die Differenz zwischen den beiden Erzählperspektiven anhand der Menge der Figurenperspektiven nur arbiträr bestimmt werden kann.

Die neutrale Erzählperspektive (Dramatic or External Point of View)

Im Gegensatz z. B. zu Lubbock (1921: siehe „Die neutrale Erzählperspektive" oben im Text) und Friedman ([1955] 1978, siehe Der dramatische Modus oben im Text), die beide die neutrale Erzählperspektive eng an den szenisch-dramatischen Modus und an die 3 Einheiten von Raum, Zeit und Handlung binden (und Friedman darüber hinaus noch an das Detail), umschreibt Surmelian die neutrale Erzählperspektive sehr offen in traditioneller Weise einfach als Absenz der Innensicht und des auktorialen bzw. narratorialen Kommentars.

> This method re-creats only the external drama. The writer stays out of his characters' minds, but is omniscient about external events. He can tell what is happening anywhere to anyone and give all the information the reader needs about the past and present of the characters. He can describe his people and the setting, he can write in scenes and summaries, do everything except tell the reader what a character thinks, what he is like inside, and what he himself as a writer feels about what happens. (TFWMM 64/5)

Nach Surmelian kann die neutrale Erzählperspektive besonders die Schleierhaftigkeit von mysteriösen bis unheimlichen Figuren oder in Anlehnung an Elizabeth Bowen (1945) die Ambiguität von Bewusstseinszuständen oder Emotionen erzählter Figuren emphatisieren.

> [...] some characters should not be seen too clearly. The blur [...] may make for mystery and suspense; it may arouse the reader's curiosity. The shadowy figure lurking in the background becomes more sinister and terrifying [...] When the writer's primary concern is with states of mind that defy analysis, and the emotion eludes a direct statement, then oblique and symbolic writing is artistically right, and the symbol can stand for the feeling that cannot be described. (TFWMM 62)

Aber Surmelian betrachtet die neutrale Erzählperspektive tendenziell skeptisch und zieht das intellektuelle Niveau von Autoren, die sich der strikten neutralen Erzählperspektive bedienen, in Zweifel.

> Restricted third-person can shield the opportunist and the fence-sitter in fiction; it is evidently the ideal method for the commercial writer, who does not have to commit himself to anything but platitudes. (TFWMM 65)

Außerdem versteht Surmelian die neutrale Erzählperspektive nicht als Erzählperspektive mit neutraler Erzählhaltung, was auch als Antwort auf die Kamera-Funktion des peripheren Ich-Erzählers bei Christopher Isherwood gelten kann.

> The author is making a personal statement on life by writing his story. He is not just a camera or a tape recorder. Such a statement involves a moral judgment, and a writer is judged by his judgments. He cannot go beyond his own scale of values. (TFWMM 88)
>
> [The writer] does not give us random camera shots; he selects his pictures, and he arranges them in a certain order to make their meaning clear. (TFWMM 88)

Als Beispiele für die neutrale Erzählperspektive erläutert Surmelian bündig die Kurzgeschichte *Die Killer* (1927) von E. Hemingway (vgl. TFWMM 64), nennt den Roman *Das schreckliche Alter* (1899) von H. James (den Surmelian nicht schätzt, vgl. TFWMM 63) und verweist in literaturgeschichtlicher Hinsicht vor allem auf die Heldendichtungen (die Surmelian zwar nicht explizit, aber implizit hoch einzuschätzen scheint, vgl. TFWMM 54).

> The dramatic method practiced by the village poets of Armenia [...] for hundred of years, and in other countries with folk epics, seems to be the natural method of telling a story. [...] [in] the Sassoun saga [...] transmitted by word of mouth from one generation to another, the treatment of the story is consistently scenic, with no comments. (TFWMM 54)

Die Ich-Erzählperspektiven

Surmelian unterscheidet bei der Ich-Erzählperspektive 4 Untertypen: 1) die zentrale, 2) die periphere, 3) die multiple und 4) die simultane Ich-Erzählperspektive.

Die zentrale Ich-Erzählperspektive (Major Character Tells the Story)

Surmelian stellt mehrere Thesen zu den Aspekten der Ich-Erzählperspektive, vor allem zur zentralen Ich-Erzählperspektive auf. Zu einigen von diesen Thesen können Gegenbeispiele angeführt werden. Ich stelle Surmelians Thesen und mögliche Gegenbeispiele der Einfachheit halber in tabellarischer Form dar.

When the narrator is a character in the story [...] the reader's attention is not diverted constantly from a narrator outside the story to people within it, and back again. (TFWMM 66)	Dies gilt nicht für Ich-Erzähltexte mit dominanter (narratorialer) Perspektive des erzählenden Ich.
First person makes for economy of attention and for a more unified coherent structure compared to the omniscient method. (TFWMM 66) [The character-narrator's] field is narrower, and this in itself acts as a principle of selection, creating a more unified story. (TFWMM 67)	Es gibt Ich-Romane mit komplexer Erzählstruktur und auktoriale Kurzgeschichten mit einfacher Erzählstruktur und Surmelian selbst führt Gegenbeispiele an (vgl. TFWMM 70/1).
When a character tells his own story, the emphasis is naturally on him, and we know he is the one most affected by what happens. (TFWMM 66) [...] the hero is personally involved in the events, his own fate is at stake, and his attitude [...] will be a highly personal one and perhaps prejudiced; he cannot be neutral [...] (TFWMM 74)	Der Ich-Erzähler Mersault im Roman *Der Fremde* ist nicht nur dem Leben, sondern auch dem Tod gegenüber „gleichgültig".
[...] the hero [...] cannot enter [other people's] minds. He can [...] speculate about the others. (TFWMM 67)	Manche Ich-Erzähler "kennen" das Bewusstsein anderer Figuren, und das nicht

	nur in übernatürlichen und postmodernen Erzähltexten.
The language is in character[-narrator] […] (TFWMM 67) […] when the language is in character, the speech itself continuously characterizes the speaker. (TFWMM 69)	Die Skaz-Erzählung in Er-Erzählform weist einen „subjektiven“ Sprachstil auf und Surmelian selbst führt Gegenbeispiele an (vgl. TFWMM 70).
There is nothing like first person for a devastating portrait of an unsympathetic character […] (TFWMM 73)	Wirkungsvolle Darstellungen von negativen Figuren gibt es auch in fremderzählter Form z. B. in Romanen von Dostojewski und Dickens.
A dull narrator in a first-person story would not do. […] If he is a person of charm, humor, wisdom, if his eyes miss little or nothing, the autobiographical method can be very effective, but it would be fatal to the story if […] the protagonist is a bore. (TFWMM 74)	Auch nihilistische Ich-Erzähler wie in den Erzählungen *Eine langweilige Geschichte* von Tschechow und *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* von Dostojewski können für einige Leser alles andere als langweilig sein.

Andere Thesen von Surmelian bedürfen einer wissenschaftlich-experimentellen Überprüfung.

> First person makes for intimacy and facilitates reader identification […] [the reader] shares more readily the hero's anxieties and joys. First person intensifies the narrative and adds to its emotional impact. (TFWMM 67)
>
> If we were to rewrite […] stories by Poe in third person, they would lose some of their emotional power and might sound like incredible or absurd tales. (TFWMM 67)
>
> In first person a story seems less fictional, more like an actual experience. The "I" personalizes events and adds to their interest and authenticity. (TFWMM 68)

Surmelian verdanken wir ein „Glaubensbekenntnis“ des Erzähltextanalytikers, auch wenn er sich in diesem Zusammenhang nicht einer Abwertung der Unterhaltungsliteratur in Zeitschriften und Magazinen enthalten kann, was auf seinen literaturkritischen Ansatz zurückzuführen ist.

> […] the „poetics“ of the pulp magazines have many elements in common with the Poetics of Aristotle, and the lowest and highest forms of fiction [are] built on the same dramatic principles of construction […] (TFWMM 69)

Aufschlussreich ist Surmelians Hinweis auf modale Ähnlichkeiten der Ich-Erzählung mit der auktorialen Erzählung in Hinblick auf den Raffungsbericht.

> First person tends to summary. Like author-I, character-I is a "telling" method, and the voice of the narrator may absorb other voices. In Samuel Beckett's Molloy […] there are no quotation marks and the story is told in one voice […] [in a] long monologue. There is little direct dialogue in Poe's tales […] There is almost no dialogue in […] [many] first-person stories by Sherwood Anderson […] (TFWMM 69)

Wie die Allwissenheit (unbegrenzte Innensicht und raumzeitliche Allgegenwart) des auktorialen Erzählers nach Surmelian eine erzähllliterarische (kulturelle) Konvention ist, so sind auch die literarische Sprachkompetenz

> It is a convention in first-person stories that Lieutenant Frederic Henry in *Farewell to Arms* can write like Hemingway, and Pip can tell a story like Dickens in *Great Expectations*. (TFWMM 71)

und vor allem das präzise (raumzeitliche, dialogische, eidetische) Erinnerungsvermögen des Ich-Erzählers nach Surmelian eine erzähllliterarische (kulturelle) Konvention, wobei ich Surmelians Konzepte der Wieder-Erschaffung (re-creation), Nachahmung (imitation) und Realität (Life) in der Erzähltextanalyse durch dehnbarere Konzepte ersetzen möchte: z. B. Erschaffung (creation), Erfindung (invention) und Pseudo-Realität (fiction).

> First person [...] allows remembered dialogue. [...] re-created dialogue, which is another convention in first person or third. I realized everything in a story is imaginatively re-created, that we cannot have a direct imitation of life. Speech is stylized in any case, whether the story is written in first person or third, and a story is a stylized segment of life. (TFWMM 71)

Die (zentrale) Ich-Erzählperspektive kann nach Surmelian 4 verschiedene Kompositionsformen zwischen der expliziten ideologischen Perspektive des Ich-Erzählers und der impliziten ideologischen Perspektive des Autors aufweisen: 1) der (selbst)zustimmende Standpunkt des Ich-Erzählers deckt sich mit dem zustimmenden Standpunkt des Autors, 2) der (selbst)zustimmende Standpunkt des Ich-Erzählers deckt sich nicht mit dem ablehnenden Standpunkt des Autors, 3) der (selbst)ablehnende Standpunkt des Ich-Erzählers deckt sich nicht mit dem zustimmenden Standpunkt des Autors und 4) der (selbst)ablehnende Standpunkt des Ich-Erzählers deckt sich mit dem ablehnenden Standpunkt des Autors.

> The protagonist need not be a "hero." [...] Jason Compson in *The Sound and the Fury* is not a bad man to himself; from his own point of view he is right. The gangster does not see himself as a criminal. The miser does not see himself as a miser. The treatment of negative characters in first person becomes ironic [...] Celine's *Journey to the End of the Night* [...] did not mean to be ironic. (TFWMM 72/3)

Surmelian geht (vielleicht aus wirkungsästhetischen, leserpsychologischen Überlegungen) so weit, dass er tendenziell auch den dialogischen Erzähltext und den Erzähltext mit innerem Monolog und Bewusstseinsstrom aufgrund der Analogie der Ich-Redeform mit der Ich-Erzählform unter die Ich-Erzählperspektive einordnet

> Dostoyevsky began to write *Crime and Punishment* in first person as a confession by Raskolnikov, but later decided to make it an author's report in third person [...] But there is so much dialogue in the novel and there are so many lengthy quotations from Raskolnikov's mind that much of the book is still in first person. (TFWMM 73)

Die Zuordnung (des von einem Erzähler als zitiert verstandenen) inneren Monologs und Bewusstseinsstroms zur (figuralen oder neutralen?) Er-Erzählung oder (des von einem Erzähler als nicht zitiert verstandenen) inneren Monologs und Bewusstseinsstroms zur monologischen Ich-Erzählung bildet einen wichtigen Diskussionspunkt in der Erzähltheorie.

> First-person can be wholly or partly a monologue [...] (TFWMM 75)

Nach Surmelian könnte eine Typologie der Ich-Erzählperspektive auch nach dem Adressaten der Ich-Erzählung vorgenommen werden: die Adressierung der Ich-Erzählung 1) an eine diegetische, erzählte Figur, 2) an einen fiktiven Rezipienten, 3) an sich selbst oder 4) an keinen Adressaten.

> Whether I-as-hero should tell the story to another character, to the reader, to himself, or to no-one in particular [...] (TFWMM 75)

Die periphere Ich-Erzählperspektive (Minor Character Tells the Story)

Bei der Beschreibung der peripheren Ich-Erzählperspektive orientiert sich Surmelian an einer Tradition, die bis Pitkin (1912: 181-183) zurückreicht. Ich stelle einige analoge Thesen zur peripheren Ich-Erzählperspektive von Surmelian und Pitkin der Übersicht halber in tabellarischer Form gegenüber.

Surmelian (1968)	Pitkin (1912)
[The observer-narrator] can praise the hero or criticize him, he can freely comment on the characters and the action, and everything he says is character words, drama. [...] [the observer method] is a good "telling" method [...] (FFWMM 76)	The surest case [of the inactive witness] is that in which the narrator's mannerisms are an integral part of the single effect. (ABWS 181)
In murder mysteries it would ruin the suspense it the writer were omniscient about the murderer [...] When Dr. Watson tells the story of Sherlock Holmes, instead of Sherlock Holmes telling his own story, Dr. Watson's account gains in suspense and mystery [...] (TFWMM 76)	A second case is detective and mystery stories. [...] the narrator's explanations and personal interpolations [...] confuse[...] and distract[...] the reader by shunting his attention frequently from the plot events [...] Conan Doyle brings in the passive Dr. Watson to twist and obfuscate the problems of crime which Sherlock Holmes confronts. (ABWS 182)
If the writer does not know too much about a person [...] he is safer with a witness. [...] He does not have to assume the responsibility of complete knowledge [...] The writer lets the onlooker interpret the people [...] (TFWMM 78)	A third instance of the method's utility is that of the story in which the dramatic quality of the plot can be brought out only by an impartial interpretation of the characters. (ABSW 183)

Surmelian erkennt die mögliche aktionelle Dynamik des peripheren erzählten Ich, die von der aktionellen Peripherie bis zur aktionellen Zentralität oder umgekehrt reicht und auch andere Abläufe im Rollenwechsel aufweisen kann.

> In I-as-observer the events happen *around* the narrator. But it is not always possible to make this distinction, for the onlooker may be passionately involved in the action, and not only the hero's fortune be at stake, but his own, too. He may be a major character himself, one of several principals; or he may be a minor character in one part of the story and a major one in the next, begin as an onlooker and end up as hero. (TFWMM 78)

In einem Brief von Christopher Isherwood an Surmelian (vgl. TFWMM 79-80) gibt Isherwood einige Hinweise auf die Funktion des peripheren Ich-Erzählers, der in 3 seiner Romane (*Leb wohl, Berlin*, 1939; *Praterveilchen*, 1945; *Nur zu Besuch*, 1962) denselben Namen trägt wie Christopher Isherwood selbst, wobei die Analyse der Beziehungen zwischen dem realen Autor, dem Ich-Erzähler und dem realen Leser den Kompetenzbereich des (strukturalistischen) Erzähltextanalytikers überschreitet und unter die Expertise der biographischen Interpreten, der kontextuellen Analytiker und der Literaturhistoriker fällt.

> I made Christopher primarily an observer (who says "I am a camera") and therefore somewhat cold-blooded in his relations with the other characters. (In this respect he differed greatly from his namesake the author! Christopher's attitude to the reader seems always a little self-deprecatory [...]
>
> My rule for the use of Christopher had always been that I would freely invent conversations and incidents but would never make him do or feel anything that was altogether outside the range of my own experience. [...]
>
> The truth is that Christopher cannot by his very nature be a character like the other characters in a novel. He is merely a kind of scanning device which is being operated at long-distance by

> the author. So I am forced to conclude that the whole I-Christopher experiment is a failure, in the last analysis. (TFWMM 79/0)

Surmelians Beispiele für einige Parameter der peripheren Ich-Erzählung fasse ich in tabellarischer Form zusammen.

Dominanz des narrativen Modus	Romane von Somerset Maugham
Analytische Erzählung	Sherlock-Holmes-Geschichten
Mysteriöse Zentralfigur	*Der große Gatsby* (1925)
Remineszenz-Erzählung	*Meine Ántonia* (1918) von Willa Cather
Aktionelle Dynamik des erzählten Ich	*David Copperfield* (1850)
Namensgleichheit (ohne biographische Identität) von Autor und peripherem Ich-Erzähler	*Auf Messers Schneide* (1944) von Somerset Maugham Isherwoods Romane mit dem peripheren Ich-Erzähler Christopher (Chris)

Multiple Ich-Erzählperspektive (Story Told by More Than One Character)

Surmelian streift nur kurz die Analyse der multiplen Ich-Erzählperspektive, indem er einen flüchtigen Hinweis auf die Struktur und Funktion der multiplen Ich-Erzählperspektive gibt.

> The method of telling a story in first person by several character-observers, each acting as an expert witness of some phase of the action, or in portraying the main character [...] (TFWMM 80)

Als Beispiel für die multiple Ich-Erzählperspektive weist auf den Roman *Ada Dallas* (1959) von Wirt Williams hin und zitiert einen Brief von Wirt Williams an Surmelian über die Entstehung der multiplen Ich-Erzählperspektive im Schreibprozess am Roman.

> [...] I shifted [from an effaced narrator] to a first-person narrator. And to explore a wider range of experience, to see the story from as many perspectives as possible, I shifted from one first-person narrator to another, three in all.
> [...] the three characters evolved to represent definite components of the human psyche as work on the book progressed. Together, they made one integrated personality: as representations of abstractions, they and what they did made a philosophical fable.
> In the fable Ada became reality, as seen by each of them. (TFWMM 81/2)

Die Analyse der multiplen Ich-Erzählperspektive überschreitet den Rahmen der vorliegenden Monographie zu den Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektiven und würde eine eigene Untersuchung verdienen: z. B. Menge der Ich-Erzähler, quantitative Relation der Ich-Erzählungen (Haupterzähler, Nebenerzähler), Häufigkeit der Erzählfunktion eines Ich-Erzählers (einmaliges oder mehrmaliges Erzählen), Muster der mehrmaligen Erzählfunktion der Ich-Erzähler (geordnetes oder ungeordnetes Muster), weitere Analyse der geordneten Muster (alternierend, andere Muster), perspektivische Relation der Ich-Erzählungen (zentral, peripher), strukturelle Relation der Ich-Erzählungen (korrespondierend, kontrastiv), thematische Relation der Erzählungen der Figuren (additiv, explikativ) u. v. m.

Restrospektive und simultane Erzähleffekte in der Ich-Erzählperspektive (Presentness in the First Person)

Surmelian geht von der Grundannahme aus, dass die temporale Relation zwischen der Zeit des Erzählens (Writing Time) und der Zeit des Erzählten (Story Time) in der Ich-Erzählung immer eine distanzierte ist.

> Every story in first person is past action, it has happened already. (TFWMM 82)

Der Autor bzw. der Erzähler können nach Surmelian entweder die Distanz zwischen den beiden Zeiten des Erzählens und Erzählten emphatisieren

> In some stories it is necessary to emphasize the pastness of the past and to make it definitely history – and the past may be seen through the golden haze of memory (TFWMM 82)

> […] the writer's intention to give his story this historic or legendary quality […] (TFWMM 83)

oder die Nähe zwischen den beiden Zeiten des Erzählens und Erzählten emphatisieren.

> […] [in some stories] presentness is highly desirable and is ar marked feature […] (TFWMM 83)

Die Emphatisierung der Distanz zwischen den beiden Zeiten des Erzählten und Erzählens kann nach Surmelian z. B. durch die Explizierung der narratorialen Retrospektion generiert werden.

> „I am sure," „I suppose," "I remember," "As I recall it now," "It was many years ago," and such expressions make the story reminiscence […] widening the gap between [the story time] and the writing time. (TFWMM 86)

Die Emphatisierung der Nähe zwischen den beiden Zeiten des Erzählten und Erzählens kann nach Surmelian durch verschiedene Sprachmittel generiert werden: z. B. durch das szenische Präsens,

> The dramatic present is a device for bringing the action nearer to the reader in time and place to make it more immediate, as in a play. (TFWMM 82)

durch die Szene,

> Presentness is an illusion promoted by the scene. (TFWMM 82)

durch den Dialog,

> Speech […] makes the story present. (TFWMM 86)

durch den inneren Monolog,

> […] presentness goes well with inwardness. Interior monologue is both present and inward, written in first person, present tense […] (TFWMM 83)

durch die Tagebuch-Form,

> An acute emotional crisis may be rendered effectively in diary form, in the words of the person going through the agony […] (TFWMM 84)

durch die Brief-Form

> Letters may serve the same purpose. (TFWMM 84)

und durch intrinsische Zeitdeiktika.

> […] today or yesterday as in diary and letter […] (TFWMM 86)

Die Distanz zwischen den beiden Zeiten des Erzählens und Erzählten besitzt nach Surmelian entweder eine entemotionalisierende Funktion

> […] we are […] dealing with ashes after passions have cooled off […] it is […] peace […] a healed scar. (TFWMM 83)

oder eine explikative Funktion.

> Thinking backward means getting down to the causes of the present situation, tracing the chain of causality from the end to the beginning, and answering perhaps some crucial why's. A story written backward has its own suspense. […] Suspense […] may be what happened before […] (TFWMM 87)

Die Nähe zwischen den beiden Zeiten des Erzählten und Erzählens besitzt nach Surmelian entweder eine emotionalisierende Funktion

> There is more turmoil […] the conflict pershaps is red hot, the joys are intense, and so is the pain, the anguish. The narrator is still wrestling with his problem; it is still war […] the raw throbbing wound […] (TFWMM 83)

> The present tense may be used for emphasizing critical or otherwise significant moments in the story, for a magnified close-up to bring out the salient features of the scene and increase its emotional impact […] It may be […] an intensifying device. (TFWMM 85)

oder eine retardierende Funktion.

> The present tense contributes to presentness and slows down, prolongs, or freezes the action. […] The present tense may be used […] for giving the scene a timeless dreamlike quality. It may be a retarding […] device. (TFWMM 85)

Als Beispiel für den Versuch, den Untergang einer dekadenten Gesellschaft literarisch endgültig zu verfügen, führt Surmelian den Roman *Zauberberg* (1924) an.

> Thomas Mann chose to tell the story of Hans Castorp as something that happened long ago, giving it a "historic mold." The novel was published only ten years after the outbreak of the First World War with which the book closes. Mann […] threw the story back as though into a remote past […] (TFWMM 82)

Als Beispiele für Erzähltexte in Tagebuch-Form und die Einschaltung von Tagebuch-Sequenzen in Erzähltexten listet Surmelian *Der Horla* (1887) von Maupassant, *Das Ende einer Affäre* (1951) von Graham Greene, *Ekel* (1938) von Sartre, *Ein Held unserer Zeit* (1840) von Lermontow, *Blondinen bevorzugt: Das lehrreiche Tagebuch einer Dame von Beruf* (1925) von Anita Loos, *Sturmhöhe* (1847) von Emily Brontë auf (vgl. TFWMM 84/5) und als Beispiele für Erzähltexte im retardierenden Präsens nennt Surmelian die Romane *Hasenherz* (1960) von John Updike und *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) von Sterne (vgl. TFWMM 86).

Kompositionsformen der Erzählperspektiven

Surmelian indiziert am Schluss seiner Klassifikation der Erzählperspektiven noch mögliche Kompositionsformen der Erzählperspektiven

> Various combinations are possible, third with first (Lord Jim), first with second (The Fall), and method may be combined with method. (TFWMM 89)

und die eventuelle Entdeckung einer neuen Erzählperspektive.

> […] other[…] [points of view] may be added to the list. We may look forward to some brilliant individual experiments. […] new methods of narration. (TFWMM 89)

Überblick über die 9 Erzähltexttypen nach Surmelian

Die retrospektiven und die simultanen Erzähleffekte in der Ich-Erzählperspektive und die Kompositionsformen der Erzählperspektiven habe ich nicht in den tabellarischen

Überblick aufgenommen, weil Surmelian die Erzähleffekte nicht so sehr als eigenständige Erzähltexttypen, sondern als leserpsychologische Wahrnehmungen innerhalb der Ich-Erzählperspektiven betrachtet und die Kompositionsformen nur flüchtig erwähnt.

<table>
<tr><th colspan="4">Erzähltexttypen nach Surmelian (1968)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th colspan="3">Perspektive</th></tr>
<tr><td rowspan="5">Er</td><td rowspan="3">Auktorial</td><td rowspan="2">Persönlich (Personal)</td><td>Dominant</td></tr>
<tr><td>Nichtdominant</td></tr>
<tr><td colspan="2">Unpersönlich (Impersonal)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Begrenzt (Limited)</td><td rowspan="2">Figural (Character)</td><td>Monofigural (Single)</td></tr>
<tr><td>Plurifigural (More)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Neutral (Dramatic/External)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Ich</td><td rowspan="2">Singulativ</td><td colspan="2">Zentral (Major Character)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Peripher (Minor Character)</td></tr>
<tr><td colspan="3">Multipel (Multiple)</td></tr>
</table>

Boris Andreevič Uspenskij ([1970] 1975)

Die russische Originalausgabe von Uspenskijs Monographie zu der Erzählperspektive erscheint 1970; die englische Übersetzung erscheint 1973 und die deutsche Übersetzung erscheint 1975 unter dem Titel *Poetik der Komposition*. Diese Monographie widmet sich der Untersuchung des „Problem[s] des Standpunktes“ (PK 7).

> [Das Problem des Standpunktes] bildet insofern das zentrale Problem bei der Komposition des Kunstwerks, als es die unterschiedlichsten Kunstgattungen unter einem einheitlichen Blickwinkel zu betrachten gestattet. […] das Problem des Standpunktes bezieh[t] sich auf alle unmittelbar mit der Semantik […] verknüpften Kunstformen, also beispielsweise auf Literatur, darstellende Kunst, Theater und Film […] (PK 7)

Das Problem des Standpunktes bezieht sich nach Uspenskij vor allem auf die mit der Semantik verknüpften Kunstformen, weil

> […] deren Werke ihrer Bestimmung nach *zweischichtig* sind, die [Künste] also über eine Ausdrucks- und eine Inhaltsebene (Darstellung und Dargestelltes) verfügen; man kann in diesem Fall auch von *repräsentierenden* Künsten sprechen. (PK 8)

Uspenskij konzentriert sich in seiner Monographie auf das Problem des Standpunktes in literarischen Erzähltexten.

> […] das Problem der Standpunkte [tritt] mit besonderer Aktualität in den Werken der *schönen Literatur* zutage, was auch den eigentlichen Gegenstand dieser Untersuchung bilden soll. (PK 11)

Uspenskij bezieht sich explizit auf Michail M. Bachtin, Valentin V. Vološinov, Viktor V. Vinogradov und Grigorij A. Gukovskij (vgl. PK 12).

Das Ziel der Monographie von Uspenskij besteht darin, eine Typologie der Erzähltexte mithilfe der Standpunkte zu erstellen, wobei Uspenksij vor allem die Typen der Er-Erzählung genauer analysiert, während er die Typen der Ich-Erzählung summarisch betrachtet.

> Somit sehen wir es als die zentrale Aufgabe dieser Monographie an, eine Typologie der kompositorischen Möglichkeiten mit dem Problem des Standpunktes zu skizzieren. (PK 13)

Im Vordergrund der Monographie von Uspenskij steht die Differenzierung aller möglichen Typen des Standpunktes.

> [Es] steht im Vordergrund, welche „point-of-view"-Typen in einem Werk überhaupt möglich sind [...] (PK 13)

Uspenskji fasst den Standpunkt in einem weiten Sinn als *mehrschichtigen* Begriff, als Sammelbegriff auf; für Uspenskij besteht der Standpunkt aus 4 Ebenen: 1) Ideologie, 2) Phraseologie, 3) Raum-Zeit-Charakteristik und 4) Psychologie. (Die Darstellung der Stratifikationsmodelle der Erzählperspektive ist nicht Gegenstand der vorliegenden Monographie über die Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive oder Perspektive).

> Vorläufig wollen wir diese Ebenen bezeichnen als „Ebene der Ideologie", „Ebene der Phraseologie", „Ebene der Raum-Zeit-Charakteristik" und „Ebene der Psychologie". (PK 13)

Uspenskij unterscheidet „vorläufig" vier Ebenen des Standpunktes und fügt hinzu:

> Die hier vorgenommene Einteilung in [vier] Ebenen ist weder erschöpfend noch erhebt sie einen absoluten Anspruch [...] (PK 14)

Uspenskij illustriert dabei im Laufe seiner Monographie die Thesen zum Problem des Standpunktes vor allem mit kurzen Textpassagen aus den Werken von Dostojewski und Tolstoi, und bei den Werken von Tolstoi vor allem mit Text-Beispielen aus *Krieg und Frieden* (vgl. PK 15).

Standpunkt (Point of View)

Uspenskij verwendet mehrere synonyme Bezeichnungen für Standpunkt, wie z. B. Position, Darstellung, Sicht, Perspektive (vgl. z. B. PK 96, 104, 106, 111, 149, 151). Uspenskij definiert die Standpunkte als „die Positionen des Autors, von denen aus die Erzählung (Beschreibung) erfolgt" (PK 12). Die Definition des Standpunktes nach Uspenskij erinnert an die Definition von Lubbock.

> The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view - the question of the relation in which the narrator stands to the story. (CF 251)

Dabei unterscheidet Uspenskij in Erzähltexten in Analogie zur Malerei 2 allgemeine, generelle Typen des Standpunktes: 1) der innere Standpunkt bzw. Innenstandpunkt und 2) der äußere Standpunkt bzw. Außenstandpunkt (vgl. dazu das Modell der 2 hauptsächlichen Perspektiven bei Comfort 1948: 35/6 und Uzzell [1947] 1959: 206).

> [...] ähnlich wie in der Malerei können auch [in den Werken der schönen Literatur] mehrere Standpunkte in Erscheinung treten, wobei sich im Verhältnis zum Gesamtwerk sowohl ein „innerer" als auch ein „äußerer" Standpunkt abheben lassen [...] (PK 11)

> [...] zumindest eine Standpunkt-Opposition [besitzt] allgemeinen, sozusagen „durchgängigen" Charakter [...] Diese Opposition wurde bedingt als Gegensatz von „Außen"- und „Innen"-Standpunkt bezeichnet. (PK 149)

Der Außenstandpunkt

Unter Außenstandpunkt (Außenposition, Außendarstellung, Außensicht, Außenperspektive) versteht Uspenskij den Standpunkt des Autors, wenn sich dieser außerhalb des Erzählten bzw. in Distanz zum Erzählten befindet und in tendenziell direkt-expliziter Form zum Ausdruck kommt.

> […] Im einen Fall [= Außenstandpunkt] nimmt der Autor beim Erzählen den dargestellten Ereignissen gegenüber eine bewußt außen lokalisierte Stellung ein, indem er sozusagen aus der *Distanz* beschreibt […] (PK 149)

Den Außenstandpunkt umschreibt Uspenskij als den unpersönlichen, überpersönlichen, distanzierten, objektiven, äußerlichen Standpunkt (PK 98, 106)

Die Verfremdung bzw. die Anwendung eines fremdartigen Standpunktes rechnet Uspenskij zum Außenstandpunkt eines distanziert beobachtenden Autors.

> […] das Verfahren der Verfremdung [kann] verstanden werden als der Übergang auf den Standpunkt eines distanzierten Beobachters, d. h. als Anwendung einer generellen Außenperspektive gegenüber dem darzustellenden Phänomen. (PK 150/1)

Der Innenstandpunkt

Unter Innenstandpunkt (Innenposition, Innendarstellung, Innensicht, Innenperspektive) versteht Uspenskij den Standpunkt des Autors, wenn dieser in das Erzählte bzw. in die Nähe zum Erzählten verschoben wird und direkt-explizit oder indirekt-implizit zum Ausdruck kommt.

> Im zweiten Fall [= Innenstandpunkt] dagegen versetzt [der Autor] sich bewußt in die Erzählung hinein […] (PK 149)

Beim Innenstandpunkt unterscheidet Uspenskij wiederum einen äußeren und inneren Untertyp.

> Bei genereller Innenposition des Autors gegenüber dem beschriebenen Geschehen kann wiederum im Blick auf eine Figur [oder einen anderen Bestandteil des Inhalts] eine Außen- oder eine Innenposition unterschieden werden. (PK 149)

Der innere Innenstandpunkt

Unter innerem Innenstandpunkt versteht Uspenkij den Verzicht des Autors auf einen eigenen Standpunkt innerhalb des Erzählten und die Übernahme des Standpunktes eines Erzählers (tendenziell zentraler Ich-Erzähler) oder einer erzählten Figur bzw. einer Reflektorfigur (tendenziell zentrale Figur) durch den Autor.

> […] [der Autor] übernimmt dabei [= Innenstandpunkt] […] den Standpunkt eines direkt an den erzählten Ereignissen beteiligten […] (PK 149)

> Tatsächlich läßt sich, wenn ein Autor bei seiner Darstellung den Standpunkt einer bestimmten Handlungsfigur teilt, sagen, daß gerade über diese Person aus einer Art Innenperspektive geschrieben wird. (PK 149)

Der äußere Innenstandpunkt

Unter äußerem Innenstandpunkt versteht Uspenkij die Verwendung eines Erzählers (tendenziell Er-Erzähler oder peripherer Ich-Erzähler), einer erzählten Figur bzw. einer Reflektorfigur (tendenziell periphere Figur, Beobachter/Zeuge, Zuhörer) oder einer potentiellen Reflektorfigur durch den Autor, um seinen Standpunkt indirekt zu explizieren.

> […] [der Autor] […] begibt sich in die Lage eines Menschen, der am Ort des Geschehens zwar anwesend ist, jedoch nicht selber in die Vorgänge eingreift. (PK 149)

> Liefert […] der Schriftsteller eine Reportage vom Tatort, ohne sich in die Lage eines unmittelbar Beteiligten zu versetzen, so befindet sich sein Standpunkt zwangsläufig zwar außerhalb einer der beschriebenen Figuren (der Autor artikuliert in seiner Schilderung den Standpunkt eines

> distanzierten Beobachters), jedoch noch immer innerhalb der dargestellten Handlung. (PK 149/0)

Als Beispiel für einen äußeren (ideologischen) Innenstandpunkt verweist Uspenkij auf die Romane von G. K. Chesterton, in denen der Autor eine periphere Figur als Sprachrohr für seinen weltanschaulichen Standpunkt verwendet.

> [...] Fast in jedem Roman Chestertons tritt eine Person auf, die der Verfasser des Buches sein könnte, deren Weltauffassung sich also in diesem Roman spiegelt. Man könnte auch sagen, bei Chesterton wird die Welt potentiell von *innen* heraus dargestellt. (PK 22)

Die 4 Instanzen des Standpunktes

Uspenskij scheint 4 Instanzen des Außen- und (äußeren und inneren) Innenstandpunktes zu unterscheiden: 1) der Autor, 2) der Erzähler 3) die Handlungsfigur und 4) der innere Beobachter (vgl. PK 20-22).

Den Autor nennt Uspenskij auch den allwissenden und alles sehenden Betrachter bzw. Beobachter (vgl. PK 97, 99, 112), den äußeren, distanzierten Beobachter bzw. Betrachter (vgl. PK 99, 110/1, 150).

Unter Erzähler subsumiert Uspenskij sowohl den Er-Erzähler als auch den Ich-Erzähler (vgl. PK 98, 102, 151/2).

Die Handlungsfigur (PK 106, 149) nennt Uspenskij auch den unmittelbaren Akteur (Hauptheld oder Nebenfigur) (PK 103, 151/2), die beteiligte, agierende Person (PK 95, 99 102), den unmittelbar an den erzählten Ereignissen Beteiligten (PK 149), die beschriebene, beteiligte Figur (PK 95, 104, 149), den Helden (PK 103, 107), die Hauptfigur (PK 106), die Gestalt (PK 106), die Leute (PK 107) und den Menschen (PK 99, 149).

Den inneren Beobachter nennt Uspenksij auch den unmittelbar am Geschehen beteiligten Beobachter (PK 112), den beiwohnenden, aber nicht teilnehmenden Beobachter (PK 150), den am Ort der Handlung anwesenden Beobachter (PK 150), den abseits stehenden Beobachter (PK 97), den unsichtbaren Beobachter am Rande (PK 101), die potentielle Handlungsfigur (PK 151).

Die 4 Instanzen des Standpunktes	Autor
	Er- und Ich-Erzähler
	Handlungsfigur
	Innerer Beobachter

Die Standpunkte der Instanzen

In Anlehnung an die Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Innenstandpunkt nach Uspenskij (PK 149) kann eine spekulative Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Außenstandpunkt und eine (wahrscheinliche) Zuordnung des jeweiligen äußeren und inneren Außen- und Innenstandpunktes zu den 4 Instanzen des Standpunktes vorgenommen werden. In Anlehnung an die äußere und innere Klasse der Erzählperspektive nach Hamilton (1908: 118) bedeutet der Parameter äußerer Standpunkt (PK 149) in dieser Terminologie den Standpunkt des Autors und des Er-Erzählers (vgl. Er-Erzählperspektive, Nicht-Identität der Seinsbereiche, Er-

Bezug, extradiegetische Position des Erzählers) und der Parameter innerer Standpunkt bedeutet in dieser Terminologie den Standpunkt des Ich-Erzählers und der Figur (vgl. Ich-Erzählperspektive, Identität der Seinsbereiche, Ich-Bezug, intradiegetische Position des Erzählers). In Anlehnung an die Außen- und Innensicht auf die Innenwelt der Figuren (PK 98) bedeutet Außenstandpunkt die Darstellung von außen und Innenstandpunkt die Darstellung von innen der Bestandteile des Erzählinhalts, und zwar beide Male in weiter, expansiver Bedeutung (PK 95).

Der äußere Außenstandpunkt kann vom Autor eingenommen werden, wenn er seinen ideologischen oder phraseologischen Standpunkt in eigener Stimme zum Ausdruck bringt (PK 20, 54, 63), wenn die Figur das Objekt der Autorenwahrnehmung ist (PK 106), wenn der Autor eine verfremdete, satirische Position zur Erzählhandlung einnimmt (PK, 151), wenn der Autor/Er-Erzähler die sogenannten Verfremdungswörter verwendet (PK 98, 100/1), wenn der Autor/Er-Erzähler die Position des inneren Beobachters bzw. der unsichtbaren, potentiellen Handlungsfigur einnimmt (PK 97, 101, 112, 105/1) und wenn die Figur vorübergehend oder beständig, teilweise oder komplett ein Rätsel für den Autor oder für den Er-Erzähler darstellt (PK 107/8, 110).

Der äußere Innenstandpunkt kann vom Autor eingenommen werden, wenn er seinen ideologischen oder phraseologischen Standpunkt durch einen Ich-Erzähler oder eine Figur zum Ausdruck bringt (PK 22, 43), wenn die Figur das Subjekt der Autorenwahrnehmung ist (PK 106), wenn der Autor/Er-Erzähler unter Verwendung der *verba sentiendi* (PK 99, 101) das verzeichnet, was die Figur denkt oder fühlt (PK 107) oder wenn der Er-Erzähler eine synchrone Position zur Erzählhandlung einnimmt (PK 97).

Der innere Außenstandpunkt kann von einem Ich-Erzähler eingenommen werden, wenn er über dem Geschehen steht bzw. eine retrospektive Position zur Erzählhandlung einnimmt (PK 97, 112, 152) oder wenn der Ich-Erzähler die Position des inneren Beobachters bzw. der unsichtbaren, potentiellen Handlungsfigur einnimmt (PK 97, 101, 112, 105/1), und von einer Figur eingenommen werden, wenn eine Figur andere Figuren (nur) äußerlich wahrnimmt (PK 107) oder wenn eine Figur vorübergehend oder beständig, teilweise oder komplett ein Rätsel für eine andere Figur darstellt (PK 107/8).

Der innere Innenstandpunkt kann von einem Ich-Erzähler eingenommen werden, wenn er die synchrone Position zur Erzählhandlung einnimmt (PK 152), und von der Figur eingenommen werden, wenn sie ihren Standpunkt in eigener Stimme zum Ausdruck bringt.

Überblick über die 2 Haupttypen und 2 Untertypen des Standpunktes nach Uspenskij

In Hinblick auf die Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Außenstandpunkt ist der folgende Überblick spekulativ.

Standpunkte nach Uspenskij ([1970] 1975)	
Außenstandpunkt	Äußerer Außenstandpunkt
	Innerer Außenstandpunkt

Innenstandpunkt	Äußerer Innenstandpunkt
	Innerer Innenstandpunkt

Gerard Genette ([1972] 2010)

Genette veröffentlicht 1972 ein bekanntes Werk unter dem Titel *Figures III*. Der Großteil dieses Buches besteht aus einem berühmten Abriss der Erzähltheorie unter dem Titel *Discours du récit*. 1994 erschien sowohl die deutsche Übersetzung dieses erzähltheoretischen Abrisses (dt. Titel *Diskurs der Erzählung: Ein methodologischer Versuch)* als auch die deutsche Übersetzung von Genettes Revision seines Abrisses (dt. Titel *Neuer Diskurs der Erzählung*) unter dem gemeinsamen Titel *Die Erzählung*. Ich zitiere in der Folge aus der Auflage von *Die Erzählung* ([1998] rev. 2010), übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz.

Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch ist einerseits eine literaturkritische Analyse des Romans *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust und andererseits eine erzähltheoretische, narratologische Abhandlung.

> […] die Proustsche Erzählung […] [scheint] oft hinter Betrachtungen allgemeinerer Natur zu verschwinden: oder […] die Kritik wird von […] der Theorie der Erzählung oder der *Narratologie* [überlagert]. (E 9/10)

Genette teilt sein Buch in Anlehnung an die 3 grammatischen Kategorien des Verbs in 3 Abschnitte ein: 1) Zeit (bestehend aus den 3 Kapiteln „Ordnung“, „Dauer“ und „Frequenz“), 2) Modus und 3) Stimme. Im 2. Teil des 2. Abschnittes „Modus“ beschäftigt sich Genette mit der Erzählperspektive auf den Seiten 118 bis 135.

> Da jede Erzählung […] ein sprachliches Produkt ist, das von einem oder mehreren Ereignissen berichtet, ist es vielleicht legitim, sie als eine […] Erweiterung eines Verbs im grammatischen Sinne zu betrachten. […] Das berechtigt uns vielleicht dazu, die Probleme der Analyse des narrativen Diskurses nach Kategorien zu ordnen, die der Grammatik des Verbs entlehnt werden und die sich […] auf drei fundamentale Klassen von Bestimmungen reduzieren; da sind […] *Zeit* […] *Modi* der Erzählung […] *Stimme* […] (E 14)

Hier ein kurzer Überblick über die Abschnitte, Kapitel und einzelne Kategorien der Erzähltheorie von Genette.

Narratologie von Genette	Zeit	Ordnung
		Dauer
		Frequenz
	Modus	Distanz
		Perspektive (Fokalisierung)
	Stimme	Zeit der Narration
		Narrative Ebene
		Person

Perspektive (Point of View)

Genette definiert den Erzählmodus in Anlehnung an einige Modi des Verbs (Infinitiv, Konjunktiv, Konditional).

> In der Tat kann man das, was man erzählt, *mehr oder weniger* nachdrücklich erzählen, und es *unter diesem oder jenem Blickwinkel* erzählen; und genau auf dieses Vermögen und die Weisen, es auszuüben, zielt unsere Kategorie des *narrativen Modus* [...] (E 103)

Genette umschreibt den Erzählmodus als Regulierung der narrativen Information und für Genette gibt es 2 Typen des Modus bzw. der Regulierung des narrativen Informationsflusses: die Distanz und die Erzählperspektive.

> „Distanz" und „Perspektive" [...] sind die beiden wesentlichen Weisen jener Regulierung der narrativen Information, die der Modus darstellt [...] (E 103)

Unter Distanz (nicht zu verwechseln z. B. mit der Distanz bei Booth [1961] 1967) versteht Genette die quantitative Filterung der narrativen Information durch mehr oder weniger detaillierte Grade in der Erzählung von Ereignissen (Figurenhandlungen, Vorgänge) und in der Erzählung von Worten (Figurenrede) (vgl. E 105-118); vgl. dazu oben das Distanz-Konzept bei Friedemann (1910: 68-78), Pitkin (1912: 176/7), Lubbock (1921: 133/4 und 261), Brooks und Warren ([1949] 1950: 273), Gordon und Tate (1950: 628), Shipley (1953: 440), Friedman ([1955] 1978: 154 und 1975: 142), Booth ([1961] 1967: 97 und 1983), Macauley und Lanning (1964: 100, 102 und 105), Lockemann ([1965] 1978: 295/6), Surmelian (1968: 61, 74, 79/0 und 89), Uspenskij ([1970] 1975: 99, 110/1, 149-151).

Unter (narrativer) Perspektive versteht Genette die qualitative Filterung der narrativen Information durch die diegetische Präsenz (oder Absenz) des Blickwinkels einer Figur oder einiger Figuren.

> [...] [die Erzählung] kann den Informationsfluss [...] so [regulieren], dass sie sich die eine oder andere in die Geschichte involvierte Figur (oder Figurengruppe) mit ihren je spezifischen Erkenntnisvermögen herausgreift und deren „Sicht" oder „Blickwinkel" übernimmt oder zu übernehmen vorgibt, womit sie ([...] eine räumliche Metapher) diese oder jene *Perspektive* gegenüber der Geschichte einzunehmen scheint. (E 103)

Genette emphatisiert, dass die Kategorie Perspektive in der Narratologie eine Metapher ist und dass in einem Erzähltext entweder eine (oder mehrere) Perspektive(n) vorhanden sein kann/können oder auch nicht.

> Was wir fürs Erste mit einer Metapher die narrative Perspektive nennen – d. h. jener zweite Modus der Informationsregulierung, der auf der Wahl (oder Nicht-Wahl) eines einschränkenden „Blickwinkels" beruht [...] (E 118)

Perspektive versus Erzählform

Genette stellt das Verhältnis zwischen der primären Erzählform und der sekundären Perspektive in der anglo-amerikanischen erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) auf den Kopf. Für Genette ist die Perspektive primär und die Erzählform sekundär. Damit kann Genette in die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie eingereiht werden, z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell ([1947] 1959: 196), Booth ([1961] 1967), Macauley und Lanning (1964: 108), Todorov ([1966] 1978), Uspenskij ([1970] 1975).

> [...] die meisten theoretischen Arbeiten zu diesem Thema [der Erzählperspektive] (die im Wesentlichen Klassifikationen bieten) [leiden] meines Erachtens erheblich darunter, dass sie

> das, was ich hier *Modus* und *Stimme* nenne, miteinander vermengen, d. h. die Frage *Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?* Wird mit der ganz anderen *Wer ist der Erzähler?* vermengt – oder, kurz gesagt, die Frage *Wer sieht?* mit der Frage *Wer spricht?* (E 119)

Genette exemplifiziert die Umkehr des Verhältnisses zwischen der primären Erzählform und der sekundären Perspektive anhand der Klassifikation der Erzählperspektiven nach Brooks und Warren (1943). Das folgende Zitat findet sich auf E 119 (die farbliche Markierung stammt von mir).

> Wenn dieser Unterschied nicht berücksichtigt wird, kommt man wie Cleanth Brooks und Robert Penn Warren [...] zu einer viergliedrigen Typologie, die die folgende Tafel zusammenfasst:

	Von innen analysierte Ereignisse	Von außen beobachtete Ereignisse
Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur vor	① Der Held erzählt seine Geschichte	② Ein Zeuge erzählt die Geschichte des Helden
Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur nicht vor	④ Der allwissende Autor erzählt die Geschichte	③ Ein außenstehender Autor erzählt die Geschichte

Die vertikalen Spalten zeigen nach Genette die Perspektiven, wobei die zweite vertikale (gelbe) Spalte (1 und 4) dieselbe innere Perspektive (mit unterschiedlichen Erzählformen) und die dritte vertikale (orangefarbene) Spalte (2 und 3) dieselbe äußere Perspektive (mit unterschiedlichen Erzählformen) aufweist.

Die Tabelle von Brooks und Warren, die Genette auf den Kopf stellt, würde sich wie folgt präsentieren.

Von innen analysierte Ereignisse	① Der Held erzählt seine Geschichte	Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur vor
	④ Der allwissende Autor erzählt die Geschichte	Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur nicht vor
Von außen beobachtete Ereignisse	② Ein Zeuge erzählt die Geschichte des Helden	Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur vor
	③ Ein außenstehender Autor erzählt die Geschichte	Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur nicht vor

Hier eine extreme Vereinfachung der perspektivengebundenen Tabelle.

Nicht-einschränkender „Blickwinkel“ der Figur(en)	Ich-Erzählform
	Er-Erzählform
Einschränkender „Blickwinkel“ der Figur(en)	Ich-Erzählform
	Er-Erzählform

Fokalisierungen

Bevor Genette zu einer endgültigen Klassifikation der Erzählperspektiven respektive Erzählsituationen gelangt, wechselt Genette von der ursprünglichen Klassifikation von 4 Erzählperspektiven (nicht-einschränkende und einschränkende Erzählperspektive in der Ich- und Er-Erzählform nach Brooks und Warren) (vgl. obige Tabelle) bzw. von der parallelen Typologie von 4 „Erzählsituationen“ (auktoriale und figurale Erzählsituation in der Ich- und Er-Form nach Stanzel) (vgl. E 119) zum Modell der 3 Sichtweisen nach Pouillon (1946)

und dem parallelen Modell der 3 Wissenshorizonte des Erzählers nach Todorov ([1966] 1978). Genette integriert in sein Modell der 3 Erzählperspektiven auch einzelne Erzählperspektiven nach Lubbock und Friedman, wobei Genette unter Point of View einerseits in einschränkender Weise nur die Erzählperspektive und nicht, wie die Mehrheit der anglo-amerikanischen Erzähltheoretiker, die Verbindung aus Erzählform und Erzählperspektive versteht und andererseits unter Point of View in noch stärker einschränkender Weise nur die Figurenperspektive und nicht auch die anderen Erzählperspektiven nach Lubbock versteht; weiters reduziert Genette die Erzählung mit allwissendem Er-Erzähler zu einer Erzählung mit allwissendem Erzähler und fasst den „dramatischen Modus“ und die „Kamera“ nach Friedman (vielleicht) in Anlehnung an Wellek und Warren (1942: 232) zur „objektiven“ oder „behavioristischen“ Erzählung zusammen.

> […] man [sollte] […] zunächst einmal nur die rein modalen Bestimmungen betrachten, was man üblicherweise den *point of view* nennt oder, mit Jean Pouillon und Tzvetan Todorov, die „Sicht“ [vision] bzw. den „Aspekt“. Wenn man diese Beschränkungen auferlegt, stellt sich leicht ein Konsens über eine dreigliedrige Typologie her, deren erster Typ dem entspricht, was die angelsächsische Kritik eine Erzählung mit allwissendem Erzähler und Pouillon „Übersicht“ (vision par derrière) nennt, und was Todorov durch die Formel symbolisiert: *Erzähler* > *Figur* (wo der Erzähler also mehr weiß als die Figur, oder genauer, wo er mehr *sagt*, als irgendeine der Figuren weiß); für den zweiten gilt Erzähler = Figur (der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß); das ist bei Lubbock die Erzählung mit point of view, bei Blin die mit „beschränktem Feld“ bei Pouillon die „Mitsicht“ (vision avec); für den dritten Typ schließlich gilt Erzähler < Figur (der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß): das ist die „objektive“ oder „behavioristische“ Erzählung, die Pouillon „Außensicht“ (vision du dehors) nennt. (E 120/1)

Hier ein kurzer Überblick über die 3 Erzählperspektiven, die Genette anführt.

Pouillon	Todorov	Lubbock	Blin	Friedman
Übersicht	Erzähler > Figur			
Mitsicht	Erzähler = Figur	*Point of view*	Beschränktes Feld	
Außensicht	Erzähler < Figur			Objektiv

Genette ersetzt die visuell behafteten Begriffe Sicht (Pouillon 1946), Feld (Blin 1953) und Point of View (z. B. Whitcomb 1905) durch den weniger metaphorischen Neologismus Fokalisierung, den Genette in Anlehnung an den mit dem Point of View synonymen Terminus Focus of Narration von Brooks und Warren (1943: 588-594, 604) prägt, wobei das Konzept Fokus im Sinne einer Einschränkung des Sicht-Feldes des Erzählers auf eine einzelne Erfahrung oder eine einzelne Figur (vielleicht) auf Hamiltons (1908: z. B. 184 und 198) Limitierungskonzept der Allwissenheit des Er-Erzählers zurückgeht.

> Da die Ausdrücke *Sicht, Feld, point of view* allzu stark am Visuellen haften, werde ich hier auf den etwas abstrakteren der *Fokalisierung* zurückgreifen, der im Übrigen dem Ausdruck „focus of narration“ von Brooks und Warren entspricht. (E 121)

Erzählung mit Nullfokalisierung

Genette nennt die Übersicht nach Pouillon und das Mehr-Sagen des Erzählers als das Wissen der Figur(en) nach Todorov eine unfokalisierte Erzählung oder eine Erzählung mit Nullfokalisierung.

> Wir werden also den ersten Typus, wie er allgemein von der klassischen Erzählung repräsentiert wird, *unfokalisierte* oder Erzählung mit *Nullfokalisierung* nennen. (E 121)

Erzählung mit interner Fokalisierung

Die Mitsicht nach Pouillon, das Gleich-viel-Sagen des Erzählers wie das Wissen der Figur(en) nach Todorov ([1966] 1978), die Erzählung mit Point of View nach Lubbock (1921) und das beschränkte Feld nach Blin (1953) nennt Genette eine Erzählung mit interner Fokalisierung. Die Bezeichnung intern geht vielleicht auf Uzzell und Uzzell (1934: 412: Unterscheidung zwischen Innensicht in die Figuren und Außensicht auf die Figuren), aber wahrscheinlich auf Brooks und Warren (1943: 589: Unterscheidung zwischen interner und außensichtiger Analyse der Erzählereignisse, bzw. 1959: 148: Unterscheidung zwischen interner und externer Analyse der Erzählereignisse) zurück.

> Der zweite [Typus] dann ist die Erzählung mit *interner Fokalisierung* [...] (E 121)

Erzählung mit fester interner Fokalisierung

Der erste Untertyp der Erzählung mit interner Fokalisierung ist nach Genette die Erzählung mit fester interner Fokalisierung. Als typische Beispiele für die Erzählung mit fester interner Fokalisierung führt Genette die Romane *Die Gesandten* und *Was Maisie wusste* von H. James an (vgl. E 121), wobei anzumerken ist, dass der Roman *Die Gesandten* eine explizite zweifache, auktorial-figural gemischte Erzählperspektive und der Roman *Was Maisie wusste* eine implizite zweifache, auktorial-figural gemischte Erzählperspektive aufweist.

Erzählung mit variabler interner Fokalisierung

Der zweite Untertyp der Erzählung mit interner Fokalisierung ist nach Genette die Erzählung mit verschiedentlich wechselnder bzw. variabler interner Fokalisierung. Als typische Beispiele für die Erzählung mit variabler interner Fokalisierung führt Genette den Roman *Madame Bovary* und die Romane von Stendhal an (vgl. E 121), wobei anzumerken ist, dass im Roman *Madame Bovary* auch eine starke implizite auktorial-ideologische Erzählperspektive erkennbar ist und z. B. im Roman *Rot und Schwarz* auch eine explizite auktorial-ideologische Erzählperspektive vorhanden ist.

Erzählung mit multipler interner Fokalisierung

Der dritte Untertyp der Erzählung mit interner Fokalisierung ist nach Genette die Erzählung mit unaufgelöst kontrastierender bzw. multipler interner Fokalisierung. Der Terminus Multiple für kontrastierende Figurenperspektiven geht (vielleicht) auf Summers (1948: 48: vgl. Multiple Third Person) zurück. Als typische Beispiele für die Erzählung mit multipler interner Fokalisierung führt Genette den Versroman *The Ring and the Book* von Robert Browning und den Film *Rashomon* von Akira Kurosawa an (vgl. E 121), (auch die Kurzgeschichte *Im Dickicht* von Akutagawa Ryūnosuke ist ein passendes Beispiel für die multiple Fokalisierung).

Erzählung mit externer Fokalisierung

Die Außensicht nach Pouillon sowie das Weniger-Sagen des Erzählers als das Wissen der Figur(en) und die objektive, behavioristische Erzählung nach Friedman bzw. Wellek und Warren nennt Genette die Erzählung mit externer Fokalisierung. Die Bezeichnung extern geht vielleicht auf Uzzell und Uzzell (1934: 412: Unterscheidung zwischen Innensicht in die Figuren und Außensicht auf die Figuren), aber wahrscheinlich auf Brooks und Warren (1943: 589: Unterscheidung zwischen interner und außensichtiger Analyse der Erzählereignisse, bzw. 1959: 148: Unterscheidung zwischen interner und externer Analyse der

Erzählereignisse) zurück. Als typische Beispiele für die Erzählung mit externer Fokalisierung führt Genette die Romane von Dashiell Hammett, die Kurzgeschichten *Die Killer* und *Hügel wie weiße Elefanten* von E. Hemingway an. In Anlehnung an Michel Raimond (1966) weist Genette darauf hin, dass eine externe Fokalisierung häufig am Erzählanfang (und darüber hinaus) von Abenteuer- und Entdeckungsromanen (Scott, Dumas, Verne) und am Erzählanfang einiger Romane von Balzac (*Das Chagrinleder, Die Kehrseite der zeitgenössischen Geschichte* und *Vetter Pons*) vorhanden ist (vgl. E 121/2).

Überblick über die 3 Fokalisierungstypen (und die 3 Untertypen der internen Fokalisierung) nach Genette.

<table>
<tr><th colspan="3">Fokalisierungstypen und Untertypen nach Genette (1972)</th></tr>
<tr><td>Nicht fokalisierte Erzählung</td><td colspan="2">Erzählung mit Nullfokalisierung</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Fokalisierte Erzählung</td><td rowspan="3">Erzählung mit interner Fokalisierung</td><td>fest</td></tr>
<tr><td>variabel</td></tr>
<tr><td>multipel</td></tr>
<tr><td colspan="2">Erzählung mit externer Fokalisierung</td></tr>
</table>

Alternierung und Streuung der Fokalisierungstypen

Genette weist darauf hin, dass die Typen und Untertypen der Erzählung ohne Fokalisierung oder mit Fokalisierung in Erzähltexten in der Regel abwechselnd oder gestreut vorkommen.

> [...] die gewählt Fokalisierung kann sich im Laufe der Erzählung ändern, und die variable interne Fokalisierung, ein immerhin in sich schon sehr dehnbarer Typus, umgreift nicht die ganze Madame Bovary: nicht bloß die Kutschenszene hat eine externe Fokalisierung, auch die Schilderung von Yonville, die den zweiten Teil einleitet, ist [...] nicht stärker auf eine Figur fokalisiert als eine der üblichen Balzacschen Beschreibungen. Der Fokalisierungstyp erstreckt sich also nicht immer über ein ganzes Werk, sondern eher über ein bestimmtes narratives Segment, das mitunter sehr kurz sein kann. (E 122)

Ambivalenz oder Reversibilität der Fokalisierungstypen

Genette weist auf das seiner Meinung nach scheinbare Problem der Ambivalenz oder Reversibilität der Fokalisierungstypen hin, das darin zu bestehen scheint, dass ein bestimmter Fokalisierungstyp aus einer anderen Perspektive als ein anderer Fokalisierungstyp interpretiert werden kann.

> Andererseits ist die Unterscheidung zwischen den verschiedenen points of view nicht immer so klar, wie man meinen könnte, wenn man nur die reinen Typen ins Auge fasst. So lässt sich eine auf eine bestimmte Figur bezogene externe Fokalisierung bisweilen ebenso gut als eine interne Fokalisierung auf eine andere Figur auffassen. (E 122)
>
> Ebenso lässt sich bisweilen nur schwer zwischen variabler Fokalisierung und Nullfokalisierung unterscheiden, da die unfokalisierte Erzählung sehr häufig als eine ad libitum multifokalisierte Erzählung betrachtet werden kann [...]

Genette löst dieses Problem, indem er davon ausgeht, dass in einem Erzähltext in der Regel ein bestimmter Fokalisierungstyp über einen anderen Fokalisierungstyp dominiert. Der dominante Fokalisierungstyp in einem Erzähltext ist nach Genette entweder der Fokalisierungstyp auf die dominante Figur

> Die externe Fokalisierung auf Philéas Fogg zum Beispiel ist zugleilch eine interne Fokalisierung auf Passepartout [...] der einzige Grund, die erstere [externe Fokalisierung] für die wesentliche zu halten, ist die Heldenrolle von Philéas [...] (E 123)

oder auf den dominanten Erzähler.

> [...] niemand [wird] [...] die Manier von Fielding [nicht eingeschränkte Felder bzw. nicht auf Figur(en) fokalisierte Erzählungen] mit der von Stendhal oder Flaubert [eingeschränkte Felder bzw. auf Figur(en) fokalisierte Erzählungen] verwechseln. (E 123)

Extension und Intension der internen Fokalisierung

Weiters weist Genette darauf hin, dass die Fokalisierungstypen selten in reiner, getrennter Form in einem Erzähltext vorkommen, sondern häufig in sich überlappender, gemischter Form, besonders die interne Fokalisierung wird häufig von einer Nullfokalisierung überlappt und mit ihr vermengt.

> Zu beachten ist auch, dass das, was wir interne Fokalisierung nennen, nur selten in aller Strenge praktiziert wird. Denn im Prinzip impliziert dieser narrative Modus [nicht zu verwechseln mit *telling*] ja, dass die fokale Figur ungenannt bleibt, nie von außen beschrieben wird, und dass der Erzähler ihre Gedanken oder Wahrnehmungen nie objektiv analysiert. (E 123)

Genette schlägt deshalb für die interne Fokalisierung eine extensive Definition vor, die auch die mit der Nullfokalisierung vermengte interne Fokalisierung umfasst.

> Wir verwenden also diesen Ausdruck [interne Fokalisierung] weniger streng und halten uns an das Minimalkriterium von Roland Barthes [...] dass es möglich sein muss, das betreffende narrative Segment [einer internen Fokalisierung in der dritten Person] in der ersten Person wiederzugeben (wenn es nicht ohnehin schon in ihr geschrieben ist), ohne dass „diese Änderung eine andere Modifikation der Rede bewirkt, als eben den Wechsel der grammatischen Pronomen“ [...] (E 123/4)

Der (vielleicht) erste Erzähltheoretiker, der das Minimalkriterium zur Definition einer bestimmten Erzählperspektive (Point of View) unabhängig von der Erzählform formuliert hat (und das Genette dem Erzähltheoretiker Barthes zuschreibt) ist Pitkin (1912: 186/7).

> The truth is, there is no significant connection whatever between the perspective and the use of 'I' or 'he'. And the absolute proof of this is given in the fact that both the second [the angle of the inactive witness or hearer] and the third angles of narration [the angle of a participant] may be correctly indicated in either the first or the third person. [...] (ABSW 186/7)

Die seltene, in aller Strenge intensiv praktizierte interne Fokalisierung ist nach Genette entweder im inneren Monolog (ohne implizite Phraseologie oder implizite Ideologie des Erzählers) oder in Erzähltexten mit reiner fester interner Fokalisierung vorhanden.

> Restlos verwirklicht wird die interne Fokalisierung nur im „inneren Monolog“ und [...] in *Die Jalousie oder die Eifersucht* von Robbe-Grillet, wo die zentrale Figur absolut auf ihre fokale Position reduziert wird – auch nur aus dieser Position *deduziert* werden kann. (E 123)

Instanzen der Fokalisierung und der Narration

Wenn in einer intern oder extern fokalisierten Er-Erzählung die Instanz der Fokalisierung von der Instanz der Narration für den Analytiker oder Leser bis zu einem gewissen Grad relativ leicht zu unterscheiden sind, so darf nach Genette in einer intern oder extern fokalisierten Ich-Erzählung die Instanz der Fokalisierung nicht mit der Instanz der Narration verwechselt werden, da die beiden Instanzen funktional nicht identisch sind (mit Ausnahme des inneren Monologs), obwohl sie erzählontologisch identisch sind. Betrachtet man aber den inneren Monolog als zitierte innere Figurenrede, so bleiben Erzähler und

fokale Figur getrennt; betrachtet man hingegen – wie Genette es tut – den inneren Monolog als innere monologische Erzählung, so sind Erzähler und fokale Figur identisch.

> […] [die Ich-Erzählung] darf uns nicht dazu verleiten, die beiden Instanzen der Fokalisierung und der Narration zu vermengen, die auch in der Erzählung „in der ersten Person" zwei getrennte bleiben, d. h. auch dann, wenn ein und dieselbe Person beide Instanzen vertritt (einzige Ausnahme die Erzählung im Präsens im inneren Monolog). (E 124)

Sowohl in einer Er- als auch in einer Ich-Erzählung gibt es nach Genette in der Regel einen expliziten Er- bzw. Ich-Erzähler und häufig auch eine erzählte fokale Er- bzw. Ich-Figur. Am einfachsten kann nach Genette die Instanz der Erzählung an ihrem Mehr-Wissen als das Figurenwissen und die Instanz der Fokalisierung an ihrem Weniger-Wissen als das Erzählerwissen identifiziert werden.

> […] die Funktion [des Erzählers und der fokalen Figur] und, was uns besonders hier interessiert, ihr Informationsstand sind [häufig] eben nicht identisch. Auch wenn [der Ich-Erzähler] selbst der Held ist, „weiß" der Erzähler fast immer mehr als der Held, und folglich bedeutet die Fokalisierung auf den Helden für ihn immer eine künstliche Einschränkung des Feldes, egal ob in der ersten oder der dritten Person erzählt wird. (E. 124)

Alterationen

Eine besondere Art der Variationen des Point of View sind nach Genette abgesonderte Wechsel der Fokalisierung in einem ansonsten folgerichtigen Fokalisierungskontext.

> Doch ein Fokalisierungswechsel, vor allem wenn er isoliert in einem kohärenten Kontext auftritt, lässt sich auch als momentaner Verstoß gegen den Code verstehen, der diesen Kontext beherrscht, ohne dass dies die Existenz des Codes in Frage stellen würde […] (E 125)

Genette nennt diese vereinzelten Übertretungen der an eine Fokalisierung gebundene Informationsregulierung, ohne dass dadurch eine vorherrschende Fokalisierung von einer anderen vorherrschenden Fokalisierung ersetzt wird, Alterationen.

> […] ich [möchte] daher diese isolierten Verstöße [gegen die Fokalisierung], solange die Kohärenz des Ganzen noch stark genug bleibt, um von einem dominanten Modus reden zu können, *Alterationen* nennen. (E 125)

Genette unterscheidet 2 gesonderte Alterationen der Fokalisierung: die Paralipse und die Paralepse.

> Dabei sind zwei Alterationen zu unterscheiden […] (E 125)

Paralipse

Unter Paralipse versteht Genette die Unterschlagung einer wichtigen Erzählinformation.

> […] entweder werden weniger Informationen gegeben, als an sich gegeben werden müssten […] (E 125)

Paralepse

Unter Paralepse versteht Genette die Vergabe von Erzählinformationen, die gegen das strikte Kohärenz-Gesetz einer internen oder externen Fokalisierung verstößt.

> […] oder es werden mehr [Informationen] gegeben, als der Fokalisierungscode, der das Ganze beherrscht, an sich gestattet. (E 125)

Funktion der Alterationen

Im Gegensatz zur willkürlichen Einforderung der Kohärenznorm des Point of View von (vor allem vielen Ratgebern zur Produktion von Kurzgeschichten) und auch von Erzähltheoretikern wie Pouillon (1946), Lubbock (1921) und Sartre und in Anlehnung an die De-

Emphatisierungen des Point of View von Forster (1927) und Booth ([1961] 1967) sowie Barthes wertet Genette die Alterationen nicht als Verletzungen der Kohärenznorm der gewählten Fokalisierung, sondern als motivierte Erzählstrategien in der Behandlung der Fokalisierungen. Die Paralipse ist nach Genette eine typische Erzählstrategie in einer internen Fokalisierung.

> Der klassische Typ der Paralipse, erinnern wir daran, besteht darin, im Code der internen Fokalisierung Handlungen oder Gedanken auszulassen, die für den fokalen Helden wichtig sind, und die sowohl ihm wie dem Erzähler bekannt sein müssen, die der Erzähler dem Leser aber lieber vorenthält. (E 125)

Die erzählstrategische Funktion einer Paralipse in einer internen Fokalisierung besteht nach Genette in der Kontrolle des Spannungsbogens durch den Erzähler. Solcherart erzählstrategisch motivierte Paralipsen sind nach Genette gerechtfertigte Paralipsen.

> [...] Barthes [weist] zu Recht auf den „Trick“ hin, der bei Agatha Christie darin besteht, eine Erzählung wie *Fünf Uhr fünfundzwanzig* oder *Der Mord an Roger Ackroyd* auf den Mörder zu fokalisieren, dabei aber in dessen Gedankenwelt die Erinnerung an den Mord auszulassen; und bekanntlich verbirgt uns der klassische Kriminalroman, obwohl er im Allgemeinen auf den Detektiv fokalisiert ist, fast immer einen Teil seiner Entdeckungen und Schlüsse, um uns am Ende desto besser zu überraschen. (E 126)

Die Paralepse ist nach Genette eine typische Erzählstrategie in einer externen Fokalisierung.

> Die umgekehrte Alteration, der Informationsüberschuss oder die Paralepse, kann dadurch zustande kommen, dass im Rahmen einer ansonsten extern fokalisierten Erzählung ein Streifzug durch das Bewusstsein einer Figur unternommen wird [...] (E 126)

Die erzählstrategische Funktion von Paralepsen in einer externen Fokalisierung am Erzählanfang besteht nach Genette in der Signalisierung des Übergangs von einer einleitenden externen zu einer dominanten internen Fokalisierung. Auch solcherart erzählstrategisch motivierte Paralepsen sind nach Genette gerechtfertigte Paralepsen.

> [...] [isolierte Fokalisierungswechsel in extern fokalisierten Erzählanfängen] [leiten] einen stufenweisen Übergang zur internen Fokalisierung ein [...] (E 126)

C. Hugh Holman ([1936] rev. 1972)

Holman veröffentlicht in dritter Ausgabe 1972 ein Lexikon der Literaturwissenschaft mit dem Titel *A Handbook to Literature*. Dieses Lexikon fußt auf der Originalausgabe von William Flint Thrall and Addison Hibbard aus dem Jahr 1936. Holman (und Thrall/Hibbard) widmen einen Eintrag der Erzählperspektive („Point of View“, HL 408/9). Einfachheitshalber beziehe ich mich in der folgenden kurzen Darstellung nur auf Holman.

Erzählperspektive (Point of View)

(Vielleicht) in der Rezeption der zeitgenössischen Literaturpsychologie erweitert Holman die Definition des Konzeptes der Erzählperspektive über den traditionellen erzähltechnischen Aspekt hinaus um einen leserpsychologischen Gesichtspunkt.

> **Point of View**: A term used in the analysis and criticism of fiction to describe the way in which the reader is presented with the materials of the story, or, viewed from another angle, the vantage point from which the author presents the actions of the story. (HL 408)

Holman stellt im Eintrag zur Erzählperspektive (vielleicht) in Anlehnung an Thrall/Hibbard (1936) die erzähltechnischen Erscheinungsformen und Implikationen der narrativen

Perspektive und nicht die leserpsychologische Erzählperspektive vor. Holman unterscheidet primär die auktoriale und die Ich-Erzählperspektive, womit er die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie weiterführt (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger).

Ich-Erzählperspektive(n) (Character-Narrator)

Die Ich-Erzählperspektive definiert Holman als Erzählung eines primären oder weiterstufigen Erzählers, der auch als erzählte Figur in irgendeiner Gestalt auf irgendeiner Ebene auftritt, wobei seine Erzählung eine Ich-Erzählung oder sogar eine Er-Erzählung sein kann.

> At the other extreme [of the omniscient point of view], a CHARACTER within the story – major, minor, or merely a witness – may tell the story as he experienced it, saw it, heard it, and understood it. Such a character is usually called a first-person NARRATOR [...] (HL 408)

Er-Erzählperspektiven

Innerhalb der Er- und z. T. der Ich-Erzählperspektive unterscheidet Holman tendenziell 4 Subtypen der beiden Erzählperspektiven: 1) die auktoriale Er-Erzählperspektive, 2) die figurale Er- und Ich-Erzählperspektive, 3) der innere Monolog und 4) die neutrale Erzählperspektive.

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Point of View)

Holman umschreibt die auktoriale Erzählperspektive in traditioneller Weise als allwissende, zeit- und raumentbundene, schrankenlos innensichtige und arbiträr kommentierende Erzählperspektive.

> If the author serves as an all-knowing maker, not restricted to time, place, or character, and free to move and to comment at will, the *point of view* is usually called OMNISCIENT. (HL 408)

Die monofigurale Erzählperspektive (Limited Point of View)

Holman beschreibt die monofigurale Erzählperspektive in ähnlicher Weise wie die Ich-Erzählperspektive; vgl. oben das Theorem der Identität von monofiguraler Erzählperspektive und Ich-Erzählperspektive, das sich bei den verschiedenen Erzähltheoretikern nur auf den zentralen, nur auf den peripheren, nur auf den objektiv-neutralen oder auf den zentralen *und* peripheren oder auf alle 3 Perspektiventräger beziehen kann, bei Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88), Orvis (1948: 119), Gordon und Tate (1950: 626), Millett (1950: 17 und 20), Surmelian (1968: 57/8).

> The author may tell the story in the third person and yet present it as it is seen and understood by a single character – major, minor, or merely witness – restricting information to what that character sees, hears, feels, and thinks; such a *point of view* is said to be limited to one character. (HL 408/9)

Innerer Monolog

Den inneren Monolog scheint Holman als figurale Erzählperspektive zu verstehen, die auf die Innensicht auf die Reflektorfigur(en) eingegrenzt ist.

> The author may employ such a limited *point of view* and restrict the materials presented to the interior responses of the *point of view* character, resulting in the interior monologue. (HL 409)

Die neutrale Erzählperspektive (Scenic Method)

Obwohl Holman nicht explizit die neutrale Erzählperspektive in seiner Klassifikation der Erzählperspektiven berücksichtigt, beschreibt Holman die neutrale Erzählperspektive anhand des neutralen Erzählers. Die neutrale Erzählperspektive ist nach Holman gekennzeichnet durch die Absenz der Selbstexplizierung des Erzählers und des Erzählerkommentars (im weiten Sinn), dementsprechend kann es nach Holman keine neutrale Erzählperspektive in der Ich-Erzählform geben. Andere Benennungen für den neutralen Erzähler sind unpersönlicher, objektiver und unsichtbarer Erzähler.

> If the scenic method is carried to the point where the author never speaks in his own person and does not ostensibly intrude himself into the scenes he presents, he is said to be a SELF-EFFACING AUTHOR. (HL 409)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Holman

Die durchbrochene Linie zwischen der figuralen Perspektive (einschließlich dem inneren Monolog) und der Ich-Erzählperspektive symbolisiert die perspektivische Analogie der beiden Erzähltexttypen.

<table>
<tr><th colspan="3">Erzähltexttypen nach Holman (1972)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th colspan="2">Perspektive</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Er</td><td colspan="2">Auktorial</td></tr>
<tr><td colspan="2">Neutral</td></tr>
<tr><td>Figural</td><td>Innerer Monolog</td></tr>
<tr><td colspan="3">Ich-Erzählperspektiven</td></tr>
</table>

Jean Z. Owen (1974)

Owen veröffentlich 1974 einen Ratgeber zur Produktion von Erzähltexten mit dem Titel *Professional Fiction Writing: A Practical Guide to Modern Techniques*. Das Buch von Owen ist an Anfänger und professionelle Autoren adressiert. Im 6. Kapitel „Viewpoint Makes a Difference“ stellt Owen 5 Erzählperspektiven auf den Seiten 39 bis 45 vor.

Perspektive (Point of View, Viewpoint, Angle)

Owen benutzt die Bezeichnungen Point of View, Viewpoint, Angle (of Narration) für die Erzählperspektive synonym. Owen verzichtet auf eine Definition der Erzählperspektive. Sie orientiert sich bei ihrer Klassifikation an überlieferten Klassifikationen in der Ratgeberliteratur für die Produktion von Kurzgeschichten, wobei sie sich z. T. der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Pitkin 1912: 186/7 und Nachfolger) anschließt: Owen unterscheidet perspektivengebundene von erzählformgebundenen Erzählperspektiven.

Perspektivengebundene Erzählperspektiven

Owen unterscheidet (vielleicht) in mehr oder weniger wissentlicher Anlehnung an Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88), Gordon und Tate (1950: 626), Millett (1950: 17 und 20), Surmelian (1968: 57/8),

Holman (1972: 408/9) 2 nicht erzählformgebundene Erzählperspektiven: 1) die zentrale Erzählperspektive in der Ich- und in der Er-Erzählform (Main Character Viewpoint) und 2) die periphere Erzählperspektive in der Ich- und in der Er-Erzählform (Minor Character Viewpoint).

Die zentrale Erzählperspektive (Main Character Viewpoint)

Die zentrale Er- und Ich-Erzählperspektive beschreibt Owen primär als die Identifikationsperspektive des Lesers mit der zentralen Reflektorfigur oder dem zentralen erzählten Ich. Es wäre interessant, diese These durch leserpsychologische Studien zu überprüfen und zu untersuchen, ob der Identifikationseffekt des Lesers mit einer zentralen Reflektorfigur gleich stark ist wie der mit einem zentralen erzählten Ich oder ob der Leser zwischen den beiden erzähltextanalytischen Konzepten unterscheidet.

> In this viewpoint, the reader feels he is taking part in the story as it is seen and experienced by the main character. As the writer, you see, hear, and feel everything this one character experiences. You are permitted to look into his mind, know his innermost thoughts. When writing from this viewpoint, you are not permitted to look into the mind and emotions of the other characters, except through your interpretation of their speech, facial expressions, vocal inflections, mannerisms, and actions. (PFW 41)

Die periphere Erzählperspektive (Minor Character Viewpoint)

Owen beschreibt auch die periphere Er- und Ich-Erzählperspektive– diesmal ausschließlich – auf der Grundlage des Identifikationseffektes des Lesers mit der peripheren Reflektorfigur oder dem peripheren erzählten Ich. Owen ist der Meinung, dass der Identifikationseffekt des Lesers mit einer peripheren Reflektorfigur und einem peripheren erzählten Ich geringer ist als derjenige mit einer zentralen Reflektorfigur und einem zentralen erzählten Ich. Es wäre interessant, auch diese Hypothese durch praktische Studien zu überprüfen.

> Minor character viewpoint is difficult to bring off effectively. […] [the narrator] would be limited in the way he could describe the emotions [the main character] feels […] The reader almost always prefers peeking into the mind of the character around whom most of the action revolves. (PFW 43)

Erzählformgebundene Erzählperspektiven

Owen unterscheidet 3 erzählformgebundene Erzählperspektiven: 1) die neutrale Erzählperspektive (Objective Viewpoint), 2) die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Viewpoint) und 3) die plurifigurale Erzählperspektive (Multiple Viewpoint).

Die neutrale Erzählperspektive (Objective Viewpoint)

Auch die neutrale Erzählperspektive beschreibt Owen vor allem leserpsychologisch als Identifikation des Lesers mit einer textlich nicht vorhandenen, aber in der Imagination die Zentralfigur begleitenden Figur im Erzähltext.

> […] [the reader] usually follows the main character around wherever he goes, seeing the action as if he were standing beside him. In this form you have no access to the mind or emotions of any of the characters, not even that of the protagonist; you must interpret this information from speech, facial expression, and actions. (PFW 43/4)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Viewpoint)

Die auktoriale Erzählperspektive beschreibt Owen kurz und bündig in traditioneller Weise als simultan innensichtige, ubiquitär-allwissende und proleptisch-allwissende Erzählperspektive.

> In the omniscient viewpoint, one is able to look into the minds and emotions of every character in the story at the same time. Moreover, even offstage action, or action yet to take place, is known. (PFW 44)

Nach Owen ist die auktoriale Erzählperspektive die mit dem geringsten Identifikationspotential des Lesers mit den erzählten Figuren und Reflektorfiguren ausgestattete Erzählperspektive, weil die Fokussierung auf die Figuren ständig wechselt und deshalb quantitativ sehr begrenzt ist.

> [...] a story told completely from this viewpoint is too lacking in reader identification to have appeal. (PFW 45)

Owen ist der Ansicht, dass die auktoriale Erzählperspektive selten die in einem Erzähltext ausschließliche oder dominante Erzählperspektive ist.

> [...] seldom, if ever, is the entire story told from the omniscient viewpoint [...] (PFW 45)

Nach Owen findet sich die auktoriale Erzählperspektive in bestimmten Handlungsfunktionen des Erzähltextes, wie z. B. in der Exposition, im zeitraffend-summarischen Bericht einer iterative oder durativen Ereigniskette zwischen zwei Szenen, in der Darstellung einer Hintergrundhandlung und in der Coda.

> An effective dramatic opening is sometimes achieved by the use of the omniscient viewpoint. Occasionally, a sentence or paragraph is written in this point of view as a transition. Frequently, too, it is used for a story ending. (PFW 45)

Die plurifigurale Erzählperspektive (Multiple Viewpoint)

Die plurifigurale Erzählperspektive (in der Er-Form) begreift Owen als Übergangsform von der auktorialen zur zentralen Erzählperspektive (in der Er- und Ich-Form). Die plurifigurale Erzählperspektive kombiniert nach Owen die (kompakte) Innensicht in mehrere Figuren und die sequenzierte Identifikation des Lesers mit der jeweiligen zentralen Reflektorfigur.

> Unlike omniscient viewpoint, which permits you to see into everyone's mind at the same time, multiple viewpoint gives this insight to *one character at a time*, moving from one to the other by means of transitions. [...] Each character so used becomes, temporarily, the main character. (PFW 45)

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Owen

Die durchbrochene Linie zwischen der multifiguralen Er-Erzählperspektive und der zentralen Er- und Ich-Erzählperspektive symbolisiert die perspektivische Analogie der beiden Erzähltexttypen, insofern als die plurifigurale Er-Erzählperspektive eine Sukzession von einigen zentralen Er-Erzählperspektiven darstellt.

Erzähltexttypen nach Owen (1974)		
Erzählform	Perspektive	
Er	Objektiv	Neutral (Objective Viewpoint)
	Subjektiv	Auktorial (Omniscient Viewpoint

		Plurifigural (Multiple Viewpoint)
Er und Ich		Zentral (Main Character)
		Peripher (Minor Character)

Wenn die auktoriale Erzählperspektive in der Klassifikation nach Owen nicht berücksichtigt wird, weil Owen sie nicht als eine erzähltextdominante, sondern eine begrenzt handlungsfunktionale Erzählperspektive auffasst, so kann die Klassifikation nach Owen vereinfacht werden.

Hier der Überblick über die vereinfachte Klassifikation der Erzählperspektiven nach Owen.

Er-Erzählform	Objektiv	Neutral	
	Subjektiv	Plurifigural	
Er- und Ich-Erzählform		Monofigural	Zentral
			Peripher

Norman Friedman (1975)

Friedman nimmt eine überarbeitete und erweiterte Version seiner Abhandlung *Erzählperspektive im Roman: Die Entwicklung eines kritischen Konzeptes* in sein erzähltheoretisches Buch mit dem Titel *Form and Meaning in Fiction* aus dem Jahr 1975 auf. Die neue Version seiner Abhandlung aus dem Jahr 1955 findet sich im 2. Teil „The Problem of Form“ im 8. Paragraphen „Point of View” auf den Seiten 134 bis 166. Friedman erweitert die Anthologie der wichtigsten Beiträge zur Unterscheidung des narrativen und dramatischen Modus in den späten 50er, den 60er und den frühen 70er Jahren (FMF 140-142), er vertieft die parametrale Unterscheidung des narrativen und dramatischen Modus (FMF 143-145), er reduziert die Klassifikation der 8 Erzählperspektiven aus dem Jahr 1955 auf 7 Erzählperspektiven, indem er die 8. Erzählperspektive (Kamera) aussortiert (FMF 145-156), er erläutert die inhaltlich-thematischen Effekte der Wahl einer bestimmten Erzählperspektive und einige erzählperspektivische Inkonsistenzen anhand beispielhafter Erzähltexte (FMF 156-163) und er setzt sich konstruktiv kritisch mit der formalistischen, strukturalistischen Position des New Criticism und der textkonativen, erzählethischen Position von Wayne Booth ([1961] 1967) auseinander (FMF 163-166) und er positioniert sich in der Mitte der beiden narratologischen Ansätze.

> [...] I can occupy [a] mediating position [between Booth and the New Critics], I think, because I can interpose between technique and meaning, as neither he nor they appear to do, a more specific concept of artistic form, the validating context. (FMF 166)

Subjektivität und Objektivität

Das ästhetisch-erzähltechnische Problem der Erzählperspektive ist für Friedman 1975 noch nicht gelöst.

> [...] point of view is first among problems of fictional technique. (FMF 134)

Die zentrale Frage bezüglich des Problems der Erzählperspektive scheint nach Friedman jene nach der Präsenz oder Absenz des Autors bzw. des auktorialen Erzählers im

Erzähltext zu sein und damit zusammenhängend die Frage der „Streckung“ der Bestandteile des Textinhaltes (Expanded Scale) oder der Raffung der Bestandteile des Textinhaltes (Condensed Scale).

> The main issue seems to be whether the authorial presence should make itself known directly or not – plus the related question of whether the scale should be expanded or condensed [...] (FMF 134)

Friedman nähert sich dem Problem der Erzählperspektive terminologisch mit dem ästhetisch-erzähltechnischen Objektiv-Subjektiv-Problem.

> [...] the objective-subjective problem [...] (FMF 134)

Das Objektiv-Subjektiv-Problem besteht nach Friedman in der grundlegenden Spannung zwischen der Schwierigkeit, das Erzählte darzustellen (zu zeigen), und der Leichtigkeit, das Erzählte zu reflektieren (zu kommentieren).

> [...] the writer is torn continually between the difficulty of showing what a thing is and the ease of telling what he thinks and how he feels about it. (FMF 135)

Beim Objektiv-Subjektiv-Problem bedeutet nach Friedman die Subjektivität die Präsenz des auktorialen Erzählers und die Objektivität die Absenz des auktorialen Erzählers.

> [...] *subjectivity* refers to the interfering and summarizing authorial narrator and *objectivity* means the disappearance of the author. (FMF 134)

Das erzähltheoretisch-erzähltechnische Objektiv-Subjektiv-Problem darf nicht mit der literaturkritischen Objektiv-Subjektiv-Debatte verwechselt werden.

> [...] the subjective-objective debate [...] (FMF 142)

Friedman betrachtet die Lösung des erzähltheoretisch-erzähltechnischen Objektiv-Subjektiv-Problems als Grundlage zur Lösung der ästhetisch-literaturkritischen Objektiv-Subjektiv-Debatte.

> It seems to me that since those who attack and those who defend the objective method both have much right on their side, attempts at resolving the issue would benefit from a reconsideration of first principles. (FMF 134)

Friedman integriert in die Lösung des Objektiv-Subjektiv-Problem den narrativen und dramatischen Modus, der nach Friedman etwas genauer beschrieben werden muss als dies in der Abhandlung von 1955 geschehen ist.

> Regarding the modes of transmission of story material, we have [...] to define concretely our major distinction: summary narrative (telling) vs. immediate scene (showing). (FMF 143)

Die Unterscheidung zwischen dem narrativen und dem dramatischen Modus beruht nach Friedman auf der Unterscheidung zwischen der subjektiven oder der objektiven Erzählperspektive und auf der Unterscheidung zwischen der Raffung und Streckung der Bestandteile des Textinhaltes.

> This distinction is based on whether the point of view is subjective or objective and on whether the scaling is condensed or expanded. (FMF 143)

Die objektive Erzählperspektive tendiert nach Friedman zur Streckung der Bestandteile des Textinhaltes und die subjektive Erzählperspektive tendiert zur Raffung der Bestandteile des Textinhaltes.

> The tendency of the objective point of view [...] since it brings the reader closer to the story, is toward the expanded scale, while that of the subjective point of view, since it takes the reader away from the story, is toward the condensed scale. (FMF 143)

Ebenso tendiert der narrative Modus nach Friedman zur Raffung der Bestandteile des Textinhaltes und der dramatische Modus tendiert zur Streckung der Bestandteile des Textinhaltes.

> [...] when there is a narrator telling the story, he naturally leans toward summarizing, but when the story "tells itself", there is a natural leaning toward step-by-step presentation. (FMF 143)

Der narrative Modus entspricht nach Friedman der subjektiven Raffung der Bestandteile des Textinhaltes und der dramatische Modus entspricht dem objektiven Detail.

> [...] *telling* is equivalent to subjective summarizing, while *showing* is equivalent to objective detail. (FMF 143)

Objektivierung impliziert nach Friedman das konkrete Merkmal und Subjektivierung impliziert die abstrahierende Aussonderung.

> *Objectification* implies concrete particularity, while *subjectification* implies abstract selection. (FMF 143)

Darüber hinaus impliziert die Subjektivierung nach Friedman die retrospektive Distanzierung der Zeit des Erzählten von der Zeit des Erzählens und die Objektivierung suggeriert die Simultaneität zwischen der Zeit des Erzählten mit der Zeit des Erzählens (vgl. die retrospektiven und die simultanen Erzähleffekte in der Ich-Erzählperspektive bei Surmelian 1968: 83-86).

> [...] telling implies retrospective removal from the action in time, while showing suggests being present within it. (FMF 143)

Die Erzählperspektive

Friedman definiert die Erzählperspektive traditionell als die Perspektive des Erzählers, wobei Friedman auch die Möglichkeit der Perspektive eines Nicht-Erzählers vorsieht.

> The choice of narrator, or of the point of view from which to tell the story [...] (FMF 131)

Die Erzählperspektive ist nach Friedman die Lösung des Objektiv-Subjektiv-Problems, insofern als die Erzählperspektive die Methode zur Typologie und Klassifizierung der graduellen Präsenz bzw. Absenz des Erzählers im Erzähltext darstellt.

> [...] point of view provides a modus operandi for distinguishing the possible degrees of authorial extinction in the narrative art. (FMF 136)

Friedman nennt das Konzept zur Typologie und Klassifizierung der graduellen Absenz des Erzählers im Erzähltext die Objektivierung. Friedman ordnet die Erzählperspektiven wie einzelne andere Erzähltheoretiker, wie z. B. Lubbock (1921), auf einer Objektivierungslinie mit zwei Extrempunkten an.

> So let us [...] sketch out the possibilities of point of view: it is useful to seem them in term of two extremes and the range in between [...] (FMF 131)

In der Typologie und Klassifizierung der graduellen Absenz des Erzählers im Erzähltext unterscheidet Friedman 3 grundsätzliche Grade (Stufen): 1) die Präsenz eines auktorialen Erzählers (Author), 2) die Präsenz eines Ich-Erzählers (Character) und 3) die Absenz eines Erzählers,

> [...] and this means either that no one tells the story, or that the author tells it, or that one of his characters tells it. (FMF 131)

wobei Friedman unter dem Autor (Author) den auktorialen Erzähler versteht.

> (Let it be understood [...] that by author I mean the authorial narrator [...] (FMF 145)

3 grundsätzliche Grade (Stufen) der Absenz des Erzählers	Präsenz des auktorialen Erzählers (Author-Narrator)
	Präsenz des Ich-Erzählers (Character-Narrator)
	Absenz des Erzählers (No Narrator)

Die Präsenz eines auktorialen Erzählers generiert nach Friedman die auktorialen Erzählperspektiven, bei denen Friedman die auktorial-persönliche (Editorial Omniscience) und die auktorial-unpersönliche Erzählperspektive (Neutral Omniscience) unterscheidet,

> At the [one] extreme is pure authorial narration, which is the least objective method. (FMF 131)

wobei die auktorial-unpersönliche Erzählperspektive nach Friedman bereits den ersten Schritt (Grad, Stufe) der Objektivierung darstellt.

> The next step toward objectification differs from editorial omniscience [...] (FMF 148)

Die Präsenz eines Ich-Erzählers generiert nach Friedman die Ich-Erzählperspektiven, bei denen Friedman die an die auktorialen Erzählperspektiven anschließende periphere Ich-Erzählperspektive („I“ as Witness)

> [...] between [the pure authorial narration and the most objective method] [...] closer to the omniscient point of view is witness narration, in which a secondary character tells the story. (FMF 131)

und die zu den figuralen Erzählperspektiven überleitende zentrale Ich-Erzählperspektive („I“ as Protagonist) unterscheidet.

> [...] but closer to the dramatic point of view, is protagonist-narration, which means that the main character tells the story [...] (FMF 131)

Die Absenz eines Erzählers generiert nach Friedman die figuralen Erzählperspektiven, bei denen Friedman die plurifigurale (Multiple Selective Omniscience) und die monofigurale (Selective Omniscience) unterscheidet, und die neutrale Erzählperspektive,

> The most objective method of presentation is the dramatic point of view, where the characters speak in present in their own voices – that is, the action is shown by means of dialogue and/or interior or exterior monologue and soliloquy. (FMF 131)

wobei sich die neutrale Erzählperspektive von den figuralen Erzählperspektiven durch die Absenz eines inneren Figurenfilters auszeichnet.

> [...] dispose mental states altogether. (FMF 155)

4 Hauptgruppen der Erzählperspektiven	Auktorialer Erzähler	Auktoriale Erzählperspektiven
	Ich-Erzähler	Ich-Erzählperspektiven
	Figurenfilter	Figurale Erzählperspektiven
	Kein Figurenfilter	Neutrale Erzählperspektive

Die Konstituenten und Parameter der Erzählperspektive

Friedman listet auf der Seite 142 die 4 Konstituenten der Erzählperspektive (Stimme des Erzählers, Perspektive des Erzählers, Informationskanal und Distanz des Lesers) und deren Parameter auf (vgl. oben bei Friedman [1955] 1978: Die Konstituenten und Parameter der Erzählperspektive). Zum Teil beschreibt Friedman die 7 Erzählperspektiven mit seinen Parametern, aber die 7 Erzählperspektiven von Friedman unterscheiden sich nur in wenigen Parametern und decken sich in vielen Parametern, weshalb Friedmans Parameter

nicht sehr geeignet zur Beschreibung seiner 7 Erzählperspektiven sind, aber für die Beschreibung eines einzelnen konkreten Erzähltextes verwendet und auf ihre Eignung überprüft werden können.

Die auktorialen Erzählperspektiven (Editorial and Neutral Omniscience)

Die gemeinsamen Merkmale der auktorialen Erzählperspektiven sind nach Friedman die Tendenz zum narrativen Modus – einschließlich der Wiedergabe von Szenen im narrativen Modus,

> The tendency [...] in editorial omniscience is away from scene [...] (FMF 145)
>
> Although an omniscient author may have a predilection for scene and consequently may allow his people to speak and act for themselves, his predominant tendency is to describe and explain them to the reader in his own voice. (FMF 148)
>
> The prevailing characteristic of omniscience, however, is that the author is always ready to intervene himself between the reader and the story and that even when he does set a scene, he will render it as he sees it rather than as his people see it. (FMF 149)

und die kritisch analysierende Innensicht in das Bewusstsein der Figuren.

> [...] it is a logical consequence of the editorial attitude [...] that the author will not only report what goes on in the minds of his characters, but he will also criticize it. (FMF 147)
>
> [...] the mental states and the settings [...] are narrated indirectly as if they have already occurred – discussed, analyzed, and explained – rather than presented scenically as if they were occurring now. (FMF 149)

Die Differenz zwischen der auktorial-persönlichen und der auktorial-unpersönlichen Erzählperspektive

Das Unterscheidungsmerkmal der auktorial-persönlichen Erzählperspektive (Editorial Omniscience) von der auktorial-unpersönlichen Erzählperspektive (Neutral Omniscience) sind nach Friedman die expliziten auktorialen Erzählereinmischungen, die an die Erzählhandlung gebunden sein oder davon abschweifen können.

> [...] [in editorial omniscience] it is the author's voice which dominates the material, speaking frequently as "I" or "we." (FMF 145)
>
> [...] the distinguishing feature of [editorial omniscience] being the thoughts, feelings, and perceptions of the author himself; the author is free to inform us [...] of his own [ideas and emotions]. These may or may not be explicitly related to the story at hand. (FMF 145)
>
> [Neutral Omniscience] differs from editorial omniscience only in the absence of direct authorial intrusions: the author speaks impersonally in the third person. (FMF 148)
>
> [...] [the author-narrator] denied himself personal commentary in moving from editorial to neutral omniscience [...] (FMF 150)

In der auktorial-unpersönlichen Erzählperspektive kann aber der auktoriale Erzähler seinen ideologischen Standpunkt z. B. durch die kritisch analysierende Innensicht in das Bewusstsein der Figuren oder durch die innere oder äußere Rede einer (oder mehrerer) Figuren explizieren.

> The absence of overt intrusions does not mean that the author necessarily denies himself a voice when using the neutral omniscient frame: [some] people [...] [can be] [...] projections of one or another of [the author's] own attitudes (at that time) [...] (FMF 148)

Friedmans Beispiele für die auktorial-persönliche Erzählperspektive: Fielding: *Tom Jones*, Tolstoi: *Krieg und Frieden*, Hardy: *Tess von den d'Urbervilles* (vgl. FMF 146/7), Thackeray,

Dickens, George Eliot, George Meredith, Theodore Dreises, D. H. Lawrence, Fielding: *Joseph Andrews* () (vgl. FMF 147)

Friedmans Beispiele für die auktorial-unpersönliche Erzählperspektive: Huxley: *Kontrapunkt des Lebens* (1928) (vgl. FMF 148), F. Scott Fitzgerald: *Zärtlich ist die Nacht* (1934), William Golding: *Der Herr der Fliegen* (1954) (vgl. FMF 150).

Die Ich-Erzählperspektiven („I“ as Witness and „I“ as Protagonist)

Die gemeinsamen Merkmale der Ich-Erzählperspektiven sind nach Friedman die Ersetzung des auktorialen Erzählers durch den Ich-Erzähler

> […] in moving to the „I” as witness [the authorial narrator] hands his job completely over to another. […] The [“I”-]narrator is a character on his own right within the story itself […] speaking to the reader in the first person. (FMF 150)

die Blockierung der direkten, unmittelbaren Innensicht des Ich-Erzählers in das Bewusstsein der erzählten Figuren (ausgenommen das erzählte Ich)

> The [„I“-narrator] has no more than ordinary access to the mental states of others. (FMF 150)

und der Wechsel zwischen narrativem und dramatischem Modus.

> […] since the protagonist-narrator can summarize or present directly in much the same way as the witness […] (FMF 152)

Die Differenz zwischen der peripheren und der zentralen Ich-Erzählperspektive

Das Unterscheidungsmerkmal der peripheren Ich-Erzählperspektive („I“ as Witness) von der zentralen Ich-Erzählperspektive („I“ as Protagonist) ist nach Friedman die primär informierende (und kommentierende) Funktion des peripheren Ich-Erzählers und die primär aktionelle Funktion des zentralen erzählten Ich, was die Einordnung der peripheren Ich-Erzählperspektive nach den auktorialen Erzählperspektiven und die Einordnung der zentralen Ich-Erzählperspektive vor den figuralen Erzählperspektiven erklärt.

> What the witness may legitimately transmit to the reader is not as restricted as may at first appear: he can talk to the various people within the story and can get their views on matters of concern […] particularly he can have interviews with the protagonist himself; and finally he can secure letters, diaries, and other writings which may offer glimpses of the mental states of others. At the utmost limit of his tether, he can draw inferences as to how others are feeling and what they are thinking. (FMF 150-152)

> […] the witness […] may, like an omniscient authorial narrator […] comment […] (FMF 152)

> Because of his subordinate role in the story itself, the witness-narrator has much greater mobility and consequently a greater range and variety of sources of information than the protagonist proper, who is centrally involved in the action. (FMF 152)

> The protagonist-narrator […] is limited almost entirely to his own thoughts, feelings, and perceptions. (FMF 152)

Friedmans Beispiele für die periphere Ich-Erzählperspektive: Joseph Conrad: Marlow, F. Scott Fitzgerald: Nick Carraway in *Der große Gatsby*, Cecilia Brady in *Der letzte Taikun* (1941), Samuel Butler: Overton in *Der Weg allen Fleisches* (1903), Ford Madox Ford: *Die allertraurigste Geschichte* (1915), Hemingway: Jake Barnes in *Fiesta* (1926), Melville: Ishmael in *Moby Dick* (1851), Robert Penn Warren: Jack Burden in *Das Spiel der Macht* (1946) (vgl. FMF 150-152).

Friedmans Beispiele für die zentrale Ich-Erzählperspektive: Dickens: Pip in *Große Erwartungen* (1861), Twain: Huck in *Die Abenteuer des Huckleberry Finn* (1884), Conrad:

Charlie Marlow in *Herz der Finsternis* (1899), Hemingway: Frederic Henry in *In einem andern Land* (1929), Dostojewski: der Namenlose in *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (1864), Salinger: Holden Caulfield in *Der Fänger im Roggen* (1951), Camus: Meursault in *Der Fremde* (1942), Gide: der Pastor in *Die Pastoralsymphonie* (1919) (vgl. FMF 152)

Wenn man an Friedmans Unterscheidung zwischen dem informierenden und dem nicht-informierenden Ich-Erzähler festhält, dann dürfte sich das Problem der Unterscheidung der beiden Ich-Erzähler in einigen Erzähltexten, das Friedman stellt, lösbar sein: der informierende und deshalb nicht-handelnde Ich-Erzähler ist der periphere Ich-Erzähler und das nicht-informierende und deshalb handelnde erzählte Ich ist der zentrale Ich-Erzähler (vgl. zu diesem Problem z. B. Hills 1977, 141-143 und Burroway 1987: 66).

> [...] problem [...] in which the witness-narrator (or reflecting consciousness, in the case of third-person selective omniscience) becomes so central as almost to usurp the role of the protagonist. [...] If the protagonist is defined as the one around whom the causes of the action operate – upon whom the causes work, and from whom they flow – the Ahab and not Ishmael is the protagonist of *Moby-Dick*. It is Ahab and his monomania which motivate the action and bring about its culmination. But Ishmael is so much more often present, he does so much talking about himself, and he does indeed go through such significant changes, that it is difficult not to think of him as the main character and of Ahab as simply grist for his mill. Similar questions arise [...] in *Gatsby, The Sun Also Raises, Daisy Miller,* and *All the King's Men*. (FMF 160)

Die figuralen (Erzähl-)Perspektiven (Multiple Selective Omniscience and Selective Omniscience)

Die gemeinsamen Merkmale der figuralen (Erzähl-)Perspektiven sind nach Friedman die Absenz des Erzählers

> [...] elimination [...] of any narrator whatsoever. (FMF 152)
>
> [...] the reader ostensibly listens to no one [...] (FMF 152/3)

bzw. die extreme Reduktion der Erzählfunktion des Erzählers,

> [...] narrative summary, if it appears at all, is either supplied unobtrusively by the author by way of "stage direction" or emerges through the thoughts and words of the characters themselves. (FMF 153)

weshalb man aufgrund der Eliminierung des Erzählers (der Stimme und der Funktionen des Erzählers) in den figuralen (Erzähl-)Perspektiven und in der neutralen (Erzähl-)Perspektive statt der figuralen (Erzähl-)Perspektiven und der neutralen (Erzähl-)Perspektive bei Friedman von figuralen Perspektiven und neutraler Perspektive sprechen könnte, was durch die Schreibweise (Erzähl-)Perspektive signalisiert wird.

Weitere gemeinsame Merkmale der figuralen (Erzähl-)Perspektiven sind nach Friedman die szenische Darstellung der Außenwelt und Innenwelt der Figuren,

> [...] the tendency is almost wholly in the direction of scene, both inside the mind and externally with speech and action [...] (FMF 153)

die direkte und indirekte Wiedergabe der Figurenperspektive

> Mental states of people in the story, [...] may be presented directly or indirectly, but either way are the medium through which action is rendered. (FMF 153)
>
> Filtering the story through the sensibility of a character may be direct or indirect, conscious or subconscious [...] seeing the story through a character's awareness. (FMF 155)

> […] the story comes directly through the minds of the characters as it leaves its mark there. (FMF 153)
>
> The appearance of the characters, what they do and say, the setting – all the story materials – can be transmitted to the reader only through the mind of someone present. (FMF 153)

mit möglicher Verzerrung der Wahrnehmung der falliblen Reflektorfigur

> […] distortion [of perception] […] (FMF 154)

im zitierten bzw. transponierten Sprachstil der Figur(en),

> […] In effect […] it is as if the character were talking in the first person and in the present tense, although grammatically it may be related in the third person, past tense. [FMF 153)
>
> […] all is seen through the sensibility of the characters, and thus all – including […] mental states – is rendered in terms of their idiom and awareness. (FMF 153)

wobei der Sprachstil der Figur(en) sprachlogische und syntaktische Auflösungserscheinungen aufweisen kann

> […] logic and syntax of normal daytime public discourse begin to disappear […] (FMF 154)

und wobei der Bewusstseinsstrom nach Friedman keine eigenständige (Erzähl-)Perspektive ausbildet, sondern einen Modus der Wiedergabe nicht nur der sprachlichen, sondern auch der nichtsprachlichen Aspekte des Unterbewusstseins der Figur(en) innerhalb der figuralen (Erzähl-)Perspektive darstellt,

> […] the stream-of-consciousness technique […] is […] a sustained effort to render mental states from as much within the mind of the character as possible – directly and in his own style, in the present, on an expanded scale – and at a level of awareness somewhere below that of the rational, verbal, intellectual, conscious mind. Stream of consciousness is merely a subdivision of selective omniscience. (FMF 155)

und unmittelbare, emische Erzählanfänge.

> […] abrupt beginnings […] (FMF 154)

Die Differenz zwischen der plurifiguralen und der monofiguralen (Erzähl-)Perspektive

In der plurifiguralen (Erzähl-)Perspektive „sieht“ der Rezipient nach Friedman die Erzählhandlung (Story) durch die irgendwie zusammengesetzten Perspektiven einiger Reflektorfiguren (wobei das Konzept Erzählhandlung etwas in Widerspruch mit der postulierten Abwesenheit eines Erzählers in der plurifiguralen (Erzähl-)Perspektive steht)

> […] the reader […] seeing the story through several minds […] being allowed a composite of viewing angles […] (FMF 154)

und in der monofiguralen (Erzähl-)Perspektive ist der Rezipient nach Friedman auf die Perspektive einer einzigen zentralen oder peripheren Reflektorfigur begrenzt, wobei Friedman die aktionelle Rolle der Reflektorfigur mit seiner perspektivischen Position (bzw. Funktion) gleichzusetzen scheint und nicht entscheidet, ob die zentrale oder periphere Reflektorfigur der neutralen (Erzähl-)Perspektive nähersteht.

> […] the reader […] is limited to the mind of only one of the characters […] he is at a fixed point, whether center, periphery, or somewhere in between. (FMF 154)

Friedmans Beispiele für die plurifigurale (Erzähl-)Perspektive: Woolf: *Mrs. Dalloway* (1925), *Fahrt zum Leuchtturm* (1927), Joyce: *Ulysses* (1920) (vgl. FMF 153/4)

Friedmans Beispiele für die monofigurale (Erzähl-)Perspektive: H. James, Joyce: *Ein Porträt das Künstlers als junger Mann* (1916), Hemingway: *Wem die Stunde schlägt* (1940), *Über den Fluss und in die Wälder* (1950), Kafka: *Die Verwandlung* (1915) (vgl. FMF 154/5)

Die neutrale (Erzähl-)Perspektive (The Dramatic Mode)

Die Merkmale der neutralen (Erzähl-)Perspektive sind nach Friedman die Absenz der Innensicht des Erzählers in die zitierten Figuren,

> [...] there is never [...] any direct indication of what [the characters] perceive (a character may look out of the window – an objective act – but what he sees is his own business), what they think, or how they feel. (FMF 155)

die Explizierung der Innenwelt der Figuren (des Figurenbewusstseins) durch die Figurenhandlungen und die Figurenrede,

> The information available to the reader in the dramatic mode is limited largely to what the characters do and say [...] (FMF 155)

die Reduktion der Erzählfunktion des Er-Erzählers auf die Beschreibung des Außenbildes der Figuren und des Schauplatzes (Szenenbildes) der Handlung,

> [...] [the characters] appearance and the setting may be supplied by the author as in stage directions [...] (FMF 155)

die modale und leserpsychologische Nähe des Erzähltextes mit neutraler (Erzähl-)Perspektive zum Theatertext, wobei aber die Regieanweisungen und Szenenbeschreibungen im Erzähltext mit neutraler (Erzähl-)Perspektive typographisch, funktional, quantitativ, syntaktisch und insgesamt textlich an die Erscheinung eines Erzähltextes angepasst sind.

> We have [...] in effect a stage play cast into the typographical mold of fiction. (FMF 155)

> [...] the reader apparently listens to no one but the characters themselves, who move as it were upon a stage [...] (FMF 156)

Aber selbst die neutrale (Erzähl-)Perspektive impliziert nach Friedman eine ideologische Perspektive des Autors.

> [...] even the most objective mode implies an authorial stance. (FMF 143)

Friedmans Beispiele für die neutrale (Erzähl-)Perspektive: Hemingway: *Hügel wie weiße Elefanten* (1927), James: *Das schreckliche Alter* (1899), Henry Green: *Loving* (alternativ *Lieben*, orig. *Loving*, 1945) (vgl. FMF 156).

Wertfreie Klassifikation der Erzählperspektiven

Friedman unterstreicht den deskriptiv-analytischen Ansatz

> My procedure is purely descriptive and analytical. (FMF 143)

und die Wertfreiheit seiner Typologie und Klassifikation der Erzählperspektiven.

> No value judgment is intended [...] in [...] going from less objective to more objective points of view [...] one method is nor inherently better than another. (FMF 142)

> [...] is has all along been a commonplace of aesthetic theory that effective presentation and objectivity go hand in hand. (FMF 156)

Friedman ist der Überzeugung, dass weder eine subjektive Erzählperspektive (auktoriale oder Ich-Erzählperspektive) noch eine objektive (Erzähl-)Perspektive (figural oder neutral) an sich einen ästhetischen Wert besitzen, sondern ihre Funktion zur erfolgreichen oder nicht erfolgreichen Erreichung einer ästhetischen Wirkung ihre Qualität bestimmen.

> The difference between successful and unsuccessful techniques is not a matter of objectivity versus subjectivity per se, but rather or whether the objectivity *or* subjectivity is an effective part of the whole or not. (FMF 150)

> There should be nothing merely automatic about using more objective points of view opposed to less objective ones. (FMF 157)
>
> [The choice of a point of view] is more a matter of consistency than of this or that degree of impersonality. (FMF 158)
>
> [...] finding the right technique will not enable the writer to be objective; it is rather being able to be objective which permits him to find the right technique. (FMF 163)

Die auktorialen Erzählperspektiven und die periphere Ich-Erzählperspektive können nach Friedman eine objektiv-dramatische Qualität besitzen

> [...] narrative intrusions may be dramatic [...] (FMF 143)
>
> Commentary and analysis need not merely be a substitute for dramatizing, but may also be part of what is being dramatized. (FMF 147)
>
> [...] when the personality of the author-narrator has a definite function to fulfill in relation to his story – say of irony, compassion, philosophical range and depth – he need not retire behind his work, so long as his point of view is adequately established and coherently maintained. (FMF 157/8)
>
> [...] [the writer] can use a subjective point of view, and then shift around, and still produce an effective work. [...] The writer may use a subjective point of view, so long as it is the most suitable to the whole, and he may vary it, so long as he does so with a sense of what he is doing. (FMF 163)
>
> Any amount of technical subjectivity and shifting is allowable so long as it contributes effectively to the whole: a writer may be ultimately quite objective, even while using a subjective device [...] (FMF 166)

oder nicht besitzen.

> If subjective narration is expendable, inconsistent with the story, or an impediment, then it is subjective in the bad sense [...] (FMF 150)
>
> It is the arbitrary and self-indulgent which are to be avoided [...] (FMF 163)

Und die figuralen Erzählperspektiven und die neutrale Erzählperspektive können nach Friedman eine subjektiv-dramatische Qualität besitzen.

> [...] [a writer] may be ultimately quite subjective, even while using an objective device. (FMF 166)

oder nicht besitzen.

> A writer can use an objective point of view, and use it consistently, and still not produce a successful work [...] For the real criteria are control and unity rather than simply objectivity and consistency. (FMF 163)

Friedman wertet den Beitrag der inkonsistenten Erzählperspektive zur Gesamtwirkung in den Romanen *Haben und Nichthaben, Don Quijote, Moby Dick, Pamela, Söhne und Liebhaber* eher negativ: den Beitrag der inkonsistenten Erzählperspektive zur Gesamtwirkung im Roman *Lord Jim* wertet Friedman hingegen eher positiv; und den Beitrag der konsistenten Erzählperspektive zur Gesamtwirkung in den Romanen *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann, Joseph Andrews, Tom Jones* eher positiv (vgl. FMF 159-163).

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Friedman

Erzähltexttypen nach Friedman (1975)		
Erzählform	Perspektive	
Er	Auktorial	Editorial Omniscience

		Neutral Omniscience
Ich	Ich	„I“ as Witness
		„I“ as Protagonist
Er	Figural	Multiple Selective Omniscience
		Selective Omniscience
	Neutral	The Dramatic Mode

Franz K. Stanzel ([1976] 1978)

Für die von Bruno Hillebrand herausgegebene erzähltheoretische Anthologie mit dem Titel *Zur Struktur des Romans* (1978) veröffentlicht Stanzel einen Originalbeitrag mit dem Titel *Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen* (1976). Die kurze Darstellung der typischen Erzählsituationen von Stanzel befindet sich auf den Seiten 558 bis 576.

Erzählsituationen

Der Terminus Erzählperspektive wird in dieser Abhandlung synonym mit den Termini Erzählsituation und Erzähltexttyp verwendet. Der Terminus Erzählperspektive wird in dieser Abhandlung nicht synonym mit dem Terminus Perspektive verwendet. Für Stanzel ist eine Erzählsituation aus 3 Konstituenten bzw. 3 Kategorien zusammengesetzt: 1) die Grundform des Erzählens bzw. der Modus, 2) die Perspektive und 3) der Seinsbereich von Erzähler und Charakteren. Alle 3 Kategorien der Erzählsituation haben nach Stanzel jeweils 2 oppositionelle Parameter: 1) die Grundform des Erzählens bzw. der Modus umfasst die 2 Parameter Bericht (Telling) versus Darstellung (Showing), 2) die Perspektive umfasst die 2 Parameter Außenperspektive versus Innenperspektive und 3) der Seinsbereich von Erzähler und Charakteren umfasst die 2 Parameter Trennung der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren (Er-Bezug) versus Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren (Ich-Bezug).

> Die Konstituierung der typischen Erzählsituationen erfolge [Stanzel 1955] auf der Basis von drei wesentlichen Oppositionspaaren, die hinter der Mittelbarkeit des Erzählens im Roman sichtbar werden [...] (ZSR 561)

Hier ein tabellarischer Überblick über die 3 Kategorien mit ihren jeweiligen 2 Parametern der Erzählsituationen.

Kategorien	Parameter
Grundformen des Erzählens (Modi)	Bericht (Telling)
	Darstellung (Showing)
Perspektiven	Außenperspektive
	Innenperspektive
Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren	Trennung (Er-Bezug)
	Identität (Ich-Bezug)

Grundformen des Erzählens (Modi)

Stanzel scheint die 2 Modi des Erzählens deshalb in die Konstituierung der 3 typischen Erzählsituationen aufzunehmen, weil sie eine Traditionslinie bilden, die letztlich auf Platon zurückgeht (siehe unten Weitere Literatur zum Problem der Erzählperspektive unter Platon). Die 2 Modi des Erzählens spielen entweder als Konstituenten der Erzählperspektive oder als ko-okkurente Kategorien der Erzählperspektive eine zentrale Rolle in literaturphilosophischen, literaturästhetischen romantheoretischen Texten von z. B. Otto Ludwig (1850-1865), Howells (1891), Lubbock (1921: bildlicher und dramatischer Modus), Horne (1908), Williams (1917), Ames (1928), Overton (1928), Wellek und Warren (1942), Gordon und Tate (1950), Friedman ([1955] 1978 und 1975), Booth ([1961] 1967), Genette (1972) und Holman (1972). (Siehe dazu die entsprechenden Darstellungen des Modus unter den jeweiligen Erzähltheoretikern in dieser Abhandlung.) Stanzel setzt im Großen und Ganzen den Bericht mit dem persönlichen Erzählen und die Darstellung mit dem unpersönlichen Erzählen gleich. (Diese These würde eine genauere kritischere Untersuchung verdienen.) Siehe die Differenz zwischen „personal narration“ und „impersonal narration“ z. B. bei Albright (1907), Hamilton (1908), Horne (1908), James (1907-1909), Esenwein ([1909] 1918), Pitkin (1912), Grabo (1913), Drew (1926), Orvis (1928), Stewart Beach (1929), Brooks und Warren (1943 und 1949), DeVoto (1950) u. v. a.

> Bericht und Darstellung können als Grundformen des Erzählens gelten, weil von Anfang der Erzählforschung an [...] diese Unterscheidung Gültigkeit hatte. Diese Unterscheidung ist weithin identisch mit jener zwischen persönlichem und unpersönlichem Erzählen. (ZSR 561)

Grundformen des Erzählens (Modi)	Bericht (Telling)	≈ Persönliches Erzählen
	Darstellung (Showing)	≈ Unpersönliches Erzählen

Perspektiven

Das Konzept Perspektive bei Stanzel unterscheidet sich von den Perspektiv-Konzepten bei Leibfried (1970) und Spranger (1965). Stanzel versteht unter Point of View nicht Erzählperspektive im weiten Sinn – wie die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie, sondern er versteht unter Point of View die Perspektive im engen Sinn – wie die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie: z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell ([1947] 1959: 196), Todorov ([1966] 1978) , Uspenskij ([1970] 1975), Genette ([1972] 2010: 121). Für Stanzel gibt es nur 2 Perspektiven: die Perspektive des Erzählers nennt Stanzel Außenperspektive und die Perspektive der Figur nennt Stanzel Innenperspektive. Bei Stanzel darf also die Außenperspektive weder mit der Er-Erzählform noch mit der Außensicht und die Innenperspektive darf weder mit der Ich-Erzählform noch mit der Innensicht verwechselt bzw. gleichgesetzt werden.

> Im primären Sinne werden aber Außen- und Innenperspektive verstanden als entgegengesetzte Tendenzen bei der Darstellung von Außenwelt (Schauplatz, Handlung, Charaktere und ihre Rede) und Innenwelt (Gedanken, Bewusstseinsinhalt, Gefühle der Charaktere): Innenperspektive ermöglicht die Darstellung von Innenwelt *als* Innenwelt (Bewusstseinsstromtechnik), während Außenperspektive Innenwelt nur als Projektion innerweltlicher Vorgänge in die Außenwelt erfasst, etwa als Gedankenbericht [...] (ZSR 562)

Perspektiven	Außenperspektive	≠ Er-Erzählform	≠ Außensicht
	Innenperspektive	≠ Ich-Erzählform	≠ Innensicht

Seinsbereiche

Mit Seinsbereich des Erzählers meint Stanzel in Anlehnung an Hamburger (1968) die dichtungsontologische Position oder Relation des Erzählers zu den erzählten Charakteren.

Er-Erzählform

Unter Nicht-Identität bzw. Trennung der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren versteht Stanzel in vereinfachter Form die Er-Erzählform, wobei immer zu bedenken ist, dass der Er-Erzähler sich auch in der Ich-Redeform explizieren kann.

> Der Erzähler, die vom Autor geschaffene fiktive Mittlergestalt, kann existenziell gleichsam auf Seiten des Autors und seiner Leser stehen. Daraus ergibt sich eine Trennung der Seinsbereiche des Erzählers und der Romancharaktere. In diesem Fall herrscht die Er-Form der Erzählung vor, was allerdings den Ich-Bezug eines solchen Erzählens auf sich selbst nicht ausschließt. (ZSR 563)

Ich-Erzählform

Unter Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren versteht Stanzel in vereinfachter Form die Ich-Erzählform.

> Steht jedoch der Erzähler existentiell auf Seiten der Charaktere des Romans, teilt er mit ihnen ein und dieselbe Wirklichkeit, so besteht nicht Trennung, sondern Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren. Hier herrscht die Ich-Form der Erzählung vor. (ZSR 563)

Seinsbereiche	Nicht-Identität bzw. Trennung	= Er-Erzählform, Er-Erzählung
	Identität	= Ich-Erzählform, Ich-Erzählung

Konstituierung der 3 typischen Erzählsituationen

Aus den 3 mal 2 Parametern lassen sich theoretisch 6 Erzählsituationen herleiten. Aus literaturhistorischen Gründen konstituiert Stanzel jedoch nur 3 Erzählsituationen von den 6 theoretisch möglichen Erzählsituationen zu den 3 typischen Erzählsituationen. Diese 3 typischen Erzählsituationen sind die literaturhistorisch häufigen Erzählsituationen.

> Bei der Konstituierung der typischen Erzählsituationen auf der Basis der drei oben genannten Oppositionspaare wurde aber auch bereits ein historischer Aspekt mitberücksichtigt. Es wurden nämlich aus den sechs Möglichkeiten, die sich aus den dreimal zwei Merkmalen der drei Oppositionen herleiten ließen, jene drei ausgewählt, von denen eine maximale Bewährung in ihrer Anwendung an die historischen Formen der Erzählliteratur zu erwarten war. (ZSR 564/5)

Konstituenten-Dominanz

Die 3 typischen Erzählsituationen ergeben sich nach Stanzel nicht aus der gleichmäßigen Zusammenführung von jeweils 1 Parameter aus den 3 verschiedenen Konstituenten, sondern aus der Dominanz jeweils 1 Parameters aus 1 Konstituente und der Mitwirkung von jeweils 1 Parameter aus den 2 anderen Konstituenten.

> [...] ergibt sich jede einzelne der typischen Erzählsituationen nicht durch bloße Summierung von je einem Element aus diesen drei Oppositionspaaren, sondern aus einer hierarchisch strukturierten Kombination dieser Elemente, indem nämlich jeweils einem Element eine klare Dominanz über die anderen zugewiesen wird [...] (ZSR 563)

Die typische Erzählsituation, in der die Außenperspektive dominiert, nennt Stanzel auktoriale Erzählsituation. Die typische Erzählsituation, in der die Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren dominiert, nennt Stanzel Ich-Erzählsituation. Die typische

Erzählsituation, in der der dramatische bzw. darstellende Modus (Showing) bzw. die unpersönliche Erzählweise dominiert, nennt Stanzel personale Erzählsituation.

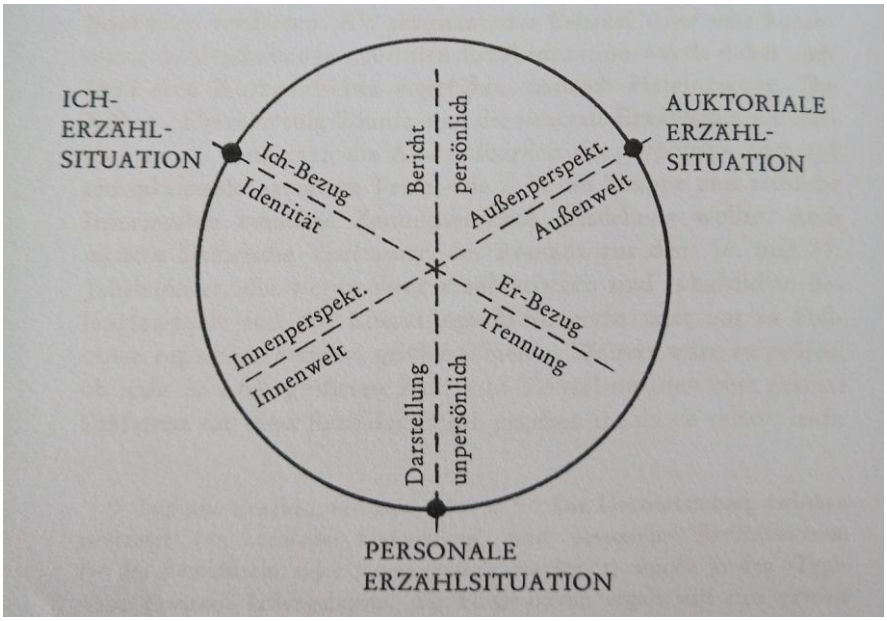
		Dominanz
Erzählsituation	Auktoriale ES	Dominanz der Außenperspektive
	Ich-ES	Dominanz der Identität der Seinsbereiche
	Personale ES	Dominanz der unpersönlichen Erzählweise

Typenkreis

Die anderen 2 nicht-dominanten Parameter, die jeweils eine der 3 typischen Erzählsituationen mitbedingen, liefern die relativ nächsten Positionen der jeweiligen Parameter „rechts und links“ des dominanten Parameters einer Erzählsituation auf dem Typenkreis der 6 Parameter. Die 2 nächstliegenden Parameter der auktorialen Erzählsituation (Dominanz der Außenperspektive bzw. der Außenwelt) sind die Trennung der Seinsbereiche bzw. der Er-Bezug und die persönliche Erzählweise bzw. der Bericht. Die 2 nächstliegenden Parameter der Ich-Erzählsituation (Dominanz der Identität der Seinsbereiche des Erzählers und der Charaktere) sind die persönliche Erzählweise bzw. der Bericht und die Innenperspektive bzw. die Innenwelt. Die 2 nächstliegenden Parameter der personalen Erzählsituation (Dominanz der unpersönlichen Erzählweise bzw. der Darstellung) sind die Innenperspektive bzw. die Innenwelt und die Trennung der Seinsbereiche bzw. der Er-Bezug.

> Das jeweils dominierende Element verbindet sich mit den auf dem Typenkreis unmittelbar benachbarten Positionen und ihren charakteristischen Elementen (siehe Diagramm) derart, dass diese, obwohl strukturell untergeordnet, das dominante Element dennoch in ihrer spezifischen Weise modifizieren. (ZSR 564)

Hier das abfotografierte Diagramm der 6 Parameter und der 3 typischen Erzählsituationen nach Stanzel (ZSR 564).



Transformierbarkeit der Erzählsituationen

Die Positionierung der 3 typischen Erzählsituationen auf dem Typenkreis darf nach Stanzel nicht „statisch", sondern muss „dynamisch" (ZSR 558) aufgefasst werden. Für Stanzel können die 3 typischen Erzählsituationen durch den graduellen Verlust ihrer konstitutiven Parameter und das Aufkommen sowie die graduelle Entfaltung nicht-konstitutiver Parameter ineinander übergehen. Damit ist Stanzel (vielleicht) der einzige Erzähltheoretiker, der – z. B. im Gegensatz zur Dramatisierungslinie von Lubbock (1921) und der Objektivierungslinie von Friedman ([1955] 1978 und 1975) mit jeweils 2 polar-extremen Enden – eine Transformation der Erzählsituationen (ausgehend von einer beliebigen Erzählsituation sowohl in Urzeiger-Sinnrichtung als auch in Gegen-Uhrzeiger-Sinnrichtung) theoretisiert. Dieses Konzept der Transformierbarkeit der Erzählsituationen wird z. B. von Lockemann ([1965] 1978, siehe oben) zurückgewiesen. (Vgl. auch die – unterschiedlich kritischen – Darstellungen des Typenkreises nach Stanzel bei Vogt [1972] 2014: 42-95, Genette [1983] 2010: 245-247, Martínez & Scheffel [1999] 2019: 94-99, Schmid [2005] 2014: 108/9, Fludernik [2006] 2013: 104-112, Lahn/Meister 2013: 76-78.)

> […] die typischen Erzählsituationen [sind] als konstruierte Strukturmodelle zu verstehen […], von denen jedes eine Transformierbarkeit nach zwei Richtungen hin aufweist. Jeder Typus ist, wie der Typenkreis anschaulich macht, durch Weglassen bzw. Hinzufügen von Merkmalen zu den beiden anderen Typen hin transformierbar. Dabei wird deutlich, dass sich die Vielfalt der Möglichkeiten, den Erzählvorgang zu gestalten, als ein Kontinuum von Formvariationen darbietet, ein Kontinuum allerdings, das ein in sich geschlossenes System, den Typenkreis, bildet. (ZSR 559)

Transformierbarkeit	Auktoriale ES → Ich-ES → Personale ES → Auktoriale ES
	Auktoriale ES → Personale ES → Ich-ES → Auktoriale ES

Verschiebung der Erzählsituationen

Auch die Präsenz einer Erzählsituation in einem Erzähltext darf nach Stanzel nicht statisch, sondern muss dynamisch aufgefasst werden (vgl. ZSR 560). Stanzel weist darauf hin, dass 1 typische Erzählsituation selten in einem Erzähltext rein oder dominant vorhanden ist, sondern innerhalb eines Erzähltextes alternieren häufig die Erzählsituationen oder verschieben sich von einer Erzählsituation zu einer anderen Erzählsituation im Laufe des Erzähldiskurses. Diese Verschiebung kann nach Stanzel kontinuierlich (z. B. bei Kafka, vgl. Kudszus 1970) oder umbruchartig (z. B. im deutschen Roman der Nachkriegszeit, vgl. Schober 1975) erfolgen.

> […] die Erzählsituation [unterliegt] zwischen Anfang und Ende eines Romans ständig Veränderungen, meistens Verschiebungen hin zu einer der beiden anderen typischen Erzählsituationen […] (ZSR 560)

Verschiebung der Erzählsituationen	Kontinuierlich
	Umbruchartig

Typische Erzählsituationen (Idealtypus) versus typische Romanformen (Realtypus)

Die 3 typischen Erzählsituationen betrachtet Stanzel als „Idealtypen oder ahistorische Konstanten der Erzählliteratur". „Die historischen Entsprechungen dieser idealtypischen Erzählsituationen" nennt Stanzel „typische Formen" (ZSR 558, vergleiche dazu auch Seite 559 und 561). Die auktoriale Erzählsituation darf nach Stanzel nicht mit dem auktorialen Roman (Kürzel für „Roman mit *vorherrschend* auktorialer Erzählsituation" (ZSR 558)), die Ich-Erzählsituation nicht mit dem Ich-Roman (Kürzel für Roman mit *vorherrschender* Ich-Erzählsituation) und die personale Erzählsituation nicht mit dem personalen Roman (Kürzel für Roman mit *vorherrschend* personaler Erzählsituation) verwechselt oder gleichgesetzt werden. Das Verhältnis der ahistorisch-konstanten typischen Erzählsituationen bzw. Idealtypen zu den typischen historischen Romanformen bzw. Realtypen berücksichtigt Stanzel anhand der Geschichte des englischen Romans in seinem Vortrag bzw. Aufsatz mit dem Titel *Die typischen Formen des englischen Romans und ihre Entstehung im 18. Jahrhundert* (1957/1959), abgedruckt in: Hillebrand (1978: 203-210).

> […] nur den typischen Erzählsituationen [eignet] der Charakter des Idealtypus […], nicht aber z. B. [den typischen Romanformen, deren] typische Erzählsituation[en] bereits eine charakteristische Abwandlung des Idealtypus hin zu einer bestimmten historischen Form, also eine Annäherung an einen Realtypus darstellt. (ZSR 558)

Idealtypus (ahistorisch-konstante typische ES)	Realtypus (typische Formen, historische Formen)
Auktoriale Erzählsituation	≠ Auktorialer Roman
Ich-Erzählsituation	≠ Ich-Roman
Personale Erzählsituation	≠ Personaler Roman

Überblick über die 3 typischen Erzählsituationen nach Stanzel

Dieser Überblick zeigt den jeweils dominanten Parameter und die jeweiligen 2 „subdominanten“ (ZSR 565) Parameter der 3 typischen Erzählsituationen. Die durchtrennten Linien zeigen die Transformierbarkeit der typischen Erzählsituationen an.

	Die 3 typischen Erzählsituationen nach Stanzel (1976)	
	Dominanz	Subdominanz
Auktoriale ES	Außenperspektive (Außenwelt)	Trennung der Seinsbereiche (Er-Bezug)
		Persönliche Erzählweise (Bericht)
Ich-ES	Identität der Seinsbereiche (Ich-Bezug)	Persönliche Erzählweise (Bericht)
		Innenperspektive (Innenwelt)
Personale ES	Unpersönliche Erzählweise (Darstellung)	Innenperspektive (Innenwelt)
		Trennung der Seinsbereiche (Er-Bezug)

Die 3 nicht-typischen Erzählsituationen

Die Nicht-Konstitution der innenperspektivischen Erzählsituation, der neutralen Erzählsituation und der berichtenden Erzählsituation bedeutet nach Stanzel nicht, dass es diese Erzählsituationen nicht gibt bzw. nicht geben kann, sondern es bedeutet, dass sie vorläufig aufgrund ihrer literaturhistorischen Marginalität nicht typisch sind, aber (zu vielleicht unterschiedlichen Zeitpunkten) in der Zukunft aufgrund ihrer literaturhistorischen Zentralität typisch werden können.

> Die Eliminierung [der nicht-typischen] Erzählsituationen bedeutet nicht, dass sie im System nicht mehr enthalten sind, wohl aber, dass ihnen auf Grund der in der Mehrzahl der Romane vorgefundenen Erzählsituationen nicht der Rang von Haupttypen zuzuerkennen [ist]. Die Totalität und Geschlossenheit des Systems bleiben dabei ungeschmälert erhalten, [...] weil die unter historischen Geschichtspunkten getroffene Auswahl jederzeit revidiert werden kann. (ZSR 565)

Die Er-Erzählsituation beschreibt Stanzel als neutrale Erzählsituation, die Stanzel ursprünglich als 4. typische Erzählsituation konstituiert hat, aber später wieder zu einer nicht-typischen Erzählsituation herabgesetzt hat.

> Die typische Erzählsituation, die am Er-Ende der Ich/Er- oder Identität/Trennung-Achse anzusetzen wäre, wurde in den *Typischen Erzählsituationen* von 1955 als neutrale Erzählsituation, d. h. als eine mittlere Position zwischen auktorialer und personaler Erzählsituation in Erwägung gezogen. Sie wurde dann aus Gründen der Systematik wie auch wegen ihres relativ seltenen Auftretens in den Langformen der Erzählliteratur nicht als Haupttypus realisiert.

Hier ein kurzer tabellarischer Überblick über einzelne Merkmale und Textbeispiele der nicht-typischen Erzählsituationen nach Stanzel (vgl. ZSR 565-568).

Berichtende ES (ZSR 565)	Dominanz des „fiktiven Herausgebers eines Manuskriptes“
Neutrale ES (vgl. ZSR 566)	„objektive“ Kurzgeschichten: z. B. *Die Killer*
	„Nichtfiktionale narrative Texte“
	Knapp und sachlich informierende Zeitungsberichte
	„Historische Vorformen des Romans aus dem 16. und 17. Jh.“

	Trivialromane
Innenperspektivische ES (vgl. ZSR 567)	„Konsequent durchgeführter innerer oder stiller Monolog“
	Leutnant Gustl, Fräulein Else, Bewusstseinsmonolog Molly Blooms
	„Monologroman“ (Dorrit Cohn)
	Bewusstseinsdarstellung mit ständigem Wechsel zwischen Ich- und Er-Bezug (z. B. „Darstellung von Stephens und Blooms Bewusstsein“)

Seymour Chatman (1978)

Chatman veröffentlicht 1978 ein erzähltheoretisches Werk über die Erzählung im Erzähltext und im Film mit dem Titel *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Der Ansatz von Chatman ist vor allem dualistisch und strukturalistisch (wobei er auch triadische Typologien entwickelt, z. B. bei der Analyse der Perspektive und der Erzählvermittlung),

> To me the most exciting approach to these questions is dualist and structuralist [...] (SD 9)

aber Chatman integriert in seine „deduktive Poetik“ (SD 186) des Erzähltextes viele unterschiedliche Konzepte.

> My purpose is [...] to synthesize the most powerful insights – Anglo-American, Russian, and French. I argue for no particular school. (SD 11)

In seinem Vorwort listet Chatman auf den Seiten 11 und 12 viele Erzähltheoretiker auf, die ihn beeinflusst haben.

Perspektive (Point of View, Perspective, Stance)

Die Perspektive bezeichnet Chatman (unterschiedslos) als Point of View, Perspective und Stance.

> [...] point of view, which is only a perspective or stance [...] (SD 154)

Chatman betrachtet die Perspektive als eigenständige Kategorie der Erzähltextanalyse neben der Stimme (neben 2 weiteren Kategorien zur Analyse der Stimme und der Perspektive: den Instanzen der literarischen Kommunikation und den äußeren und inneren Sprechakten).

> To understand the concept of narrator's voice (including its "absence") we need to consider three preliminary issues: the interrelation of the several parties to the narrative transaction, the meaning of "point of view" and its relation to voice, and the nature of acts of speech and thought as a subclass of the class of acts in general. These topics form a necessary prolegomena to the analysis of narrator's voice, upon which any discussion of narrative discourse rests. (SD 147)

Chatman unterscheidet die Perspektive von der Erzählerstimme, womit er sich in die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie einreiht, z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell ([1947] 1959: 196), Booth ([1961] 1967), Macauley und Lanning (1964: 108), Todorov ([1966] 1978) , Uspenskij ([1970] 1975), Genette ([1972] 2010: 121).

> To understand the concept of narrator's voice – including the case where one is "not" (or minimally) present – we must first distinguish it from "point of view," one of the most troublesome of critical terms. (SD 151)

> Thus the crucial difference between "point of view" and narrative voice: point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience. Point of view does *not* mean expression; it only means the perspective in terms of which the expression is made. *The perspective and the expression need not be lodged in the same person*. (SD 153)

Ich übergehe die Analyse der Instanzen der literarischen Kommunikation (vgl. SD 147-151).

Die Instanzen der Perspektive

Chatman unterscheidet 3 Instanzen (Subjekte) der Perspektive: die Figur, den Erzähler und den impliziten Autor. Die Figur(en) und der Erzähler verfügen neben der eigenen Perspektive auch über eine eigene Stimme, während der implizite Autor nur über eine (implizite) Perspektive und keine eigene Stimme verfügt.

> When we turn to narrative texts, we find [...] there [...] two (presences) – character and narrator – not to speak of the implied author. (SD 152/3)

Hier ein tabellarischer Überblick über die 3 Instanzen der Perspektive und der Stimme.

	Perspektive	Stimme
3 Instanzen der Perspektive und Stimme	Figur	Figur
	Erzähler	Erzähler
	Impliziter Autor	leer

Die Ebenen der Perspektive

Chatman unterscheidet 3 Bedeutungsfelder der Perspektive: 1) wörtlich bedeutet Perspektive die äußere Wahrnehmung (Perzeption), 2) metaphorisch bedeutet Perspektive die Ideologie (Konzeption) und 3) metonymisch bedeutet Perspektive das persönliche praktische Interesse. (Die Darstellung der Ebenen der Perspektive überschreitet den Rahmen dieser Abhandlung, deshalb nur kurze Hinweise).

> At least three senses [of point of view] can be distinguished in use:
> (a) literal: through someone's eyes (perception);
> (b) figurative: through someone's world view (ideology, conceptual system, *Weltanschauung*, etc.);
> (c) transferred: from someone's interest-vantage (characterizing his general interest, profit, welfare, well-being, etc.). (SD 151/2)

Die perspektivischen Kompetenzen der Instanzen der Perspektive

Doch während der Erzähler und die Figur über eine eigene Stimme verfügen können, kann der implizite Autor nach Chatman über keine eigene Stimme verfügen.

> Unlike the narrator, the implied author can tell us nothing. (SD 148).

Und weder der Erzähler noch der implizite Autor können nach Chatman über eine eigene Wahrnehmung verfügen.

> [...] what the narrator reports from his perspective is almost always outside the story (heterodiegetic), even if only retrospective, that is, temporally distant. Typically, he is looking back at his own earlier perception-as-a-character. But that looking-back is a conception, no longer a perception. The completely external narrator presents an even more purely conceptual view. He never was in the world of the work: discourse-time is not a later extension of story-time. He

> did not "perceive" in the same direct or diegetic sense that any character did. Literally speaking, he cannot have "seen" anything in that other world. (SD 155)

Und sowohl der Er-Erzähler als auch der implizite Autor können nach Chatman nur über ein einziges persönliches praktisches Interesse verfügen: die Produktion bzw. Konstruktion des Erzähltextes (wobei ich denke, dass auch Er-Erzähler und sogar implizite Autoren über mehrere Interessen verfügen können, die aber der Einfachheit halber unter deren jeweilige Ideologie subsumiert werden können).

> The notion of interest point of view is not very meaningfully applied to an external narrator. His only interest is to get the narrative told. Other sorts of interest arise only if he is or was also a character. Then he may use the narrative itself as vindication, expiation, explanation, rationalization, condemnation, or whatever. There are hundreds of reasons for telling a story, but those reasons are the narrator's, not the implied author's, who is without personality or even presence, hence without motivation other than the purely theoretical one of constructing the narrative itself. (SD 158)

Hier ein tabellarischer Überblick über die 3 perspektivischen „Kompetenzen“ der 3 Instanzen der Perspektive.

	Instanz	Kompetenz
3 Kompetenzen der 3 Instanzen der Perspektive	Figur	Wahrnehmung, Ideologie und Interesse
	Ich-Erzähler	Ideologie und Interesse
	Er-Erzähler	Ideologie
	Impliziter Autor	

Die Haltungen des Erzählers

Chatman unterscheidet grundsätzliche 3 Haltungen des Erzählers zur Perspektive der Figur(en): 1) die nicht-identifikatorische bzw. ironische, 2) die neutrale und 3) die identifikatorische bzw. empathische Haltung.

> Disparity between the character's point of view and the narrator's expression of it need not entail ironic opposition. The narrator may verbalize neutrally or even sympathetically what (for reasons of youth, lack of education or intelligence, and so on), the character cannot articulate. (SD 156)

Hier ein tabellarischer Überblick über die 3 Haltungen des Erzählers zur Figurenperspektive.

Die 3 Haltungen des Erzählers zur Figurenperspektive	Ironisch
	Neutral
	Empathisch

Distanz zwischen Erzähler, Figur(en) und fiktivem Rezipienten

Die Analyse der 3 Haltungen des Erzählers zur Figurenperspektive überschneidet sich teilweise mit der Analyse der perspektivischen Relationen zwischen dem Erzähler, den Figuren und dem fiktiven Rezipienten (Narratee). Diese perspektivischen Relationen behandelt Chatman unter dem Konzept Distanz; vgl. dazu das Distanz-Konzept bei Friedemann (1910: 68-78), Pitkin (1912: 176/7), Lubbock (1921: 133/4 und 261), Brooks und Warren ([1949] 1950: 273), Gordon und Tate (1950: 628), Shipley (1953: 440), Friedman ([1955]

1978: 154 und 1975: 142), Booth ([1961] 1967: 97 und 1983), Macauley und Lanning (1964: 100, 102 und 105), Lockemann ([1965] 1978: 295/6), Surmelian (1968: 61, 74, 79/0 und 89), Uspenskij ([1970] 1975: 99, 110/1, 149-151), Genette ([1972] 2010: 103, 104-118), Hills ([1977] 1987: 127 und 137).

> Since the narrator mediates between the narratee and the world of the work, particularly its characters, questions of distance arise. (SD 259)

In Hinblick auf den fiktiven Rezipienten unterscheidet Chatman einerseits zwischen dem extradiegetischen (primär-fiktiven) und dem diegetischen (sekundär-fiktiven) Rezipienten und andererseits zwischen dem expliziten und dem impliziten Rezipienten. Den primär-fiktiven Rezipienten unterscheidet Chatman noch einmal zwischen dem offenen Leser-Rezipienten eines offenen Erzählers und dem verborgenen Rezipienten eines verborgenen Erzählers. Die Nicht-Erzählung besitzt nach Chatman keinen fiktiven Rezipienten. Den sekundär-fiktiven Rezipienten bezeichnet Chatman als offenen Rezipienten.

> Prince [...] contrasts "those narratives which contain no reference to a narratee" with "those which, on the contrary, define him as a specific individual." We can also recognize a more basic dichotomy between intradiegetic and extradlegetic narratees, that is, between those in a frame-story, and those external to stories. (SD 254)

Chatman unterscheidet 2 Grade der Distanzierung zwischen Erzähler, Figur(en) und fiktivem Rezipienten: nah und fern. Nach Chatman ergeben sich 5 Nähe- und Fern-Relationen zwischen dem Erzähler, den Figur(en) und dem fiktiven Rezipienten: 1) die Ironisierung der Figuren durch den Erzähler (im Einvernehmen mit dem fiktiven Rezipienten), 2) die (seltene und etwas schwierig wahrnehmbare) Ironisierung der Figuren und des fiktiven Rezipienten durch den Erzähler, 3) die Distanzierung des fiktiven Rezipienten vom unzuverlässigen Erzähler, 4) das sympathie-erweckende Einvernehmen zwischen Erzähler, Figur(en) und fiktivem Rezipienten und 5) das antipathie-erweckende Zerwürfnis zwischen Erzähler, Figur(en) und fiktivem Rezipienten.

> If we posit two basic degrees of distance among these three personages, "close" and "far," we can recognize five different kinds of relations. Narrator and narratee may be close to each other but far from the character (the case of irony for example); narrator may be far, and has placed narratee and character in close contact (see the example from *The Secret Agent* immediately below); narrator and character are close, and far from narratee (as in unreliable or naive first-person narration); all three are close (a sense of general sympathy prevails, as in "The Garden Party"); all three are far (an unsympathetic narrator writes of unsympathetic characters, as in Celine) . (SD 259/0)

Die empathische Annäherung des Erzählers an die Figur(en) und die ironisierende Distanzierung des Erzählers von der/n Figur(en) können sich nach Chatman auch sprachlich-stilistisch ausdrücken (vgl. SD 202).

> Dorrit Cohn too has noted that the free indirect style "implies two basic possibilities: fusion with the subject, in which the actor identifies with, 'becomes' the person he imitates; or distance from the subject, a mock-identification that leads to caricature. Accordingly there are two divergent directions open to the narrated monologue, depending on which imitative tendency prevails: the lyric and the ironic" (110-111). "Lyric" strikes me as less descriptive of the effect than "sympathetic," in its root sense of the word - "in agreement with another's taste, mood, feeling, disposition, etc." (SD 208 Fußnote)

Hier ein tabellarischer Überblick über die 5 perspektivischen Relationen zwischen Erzähler, Figur und fiktivem Rezipienten nach Chatman.

	Nähe (Close)	Distanz (Far)

Ironisierung der Figur(en)	Erzähler und Rezipient	Figur(en)
Ironisierung der Figur(en) und des fiktiven Rezipienten	Figur(en) und Rezipient	Erzähler
Unzuverlässiger Erzähler	Erzähler und Figur(en)	Rezipient
Sympathie-erweckende Erzählung	Erzähler, Figur(en) und Rezipient	
Antipathie-erweckende Erzählung		Erzähler, Figur(en) und Rezipient

Erzählerstimme (Narratorhood)

Chatman betrachtet die Analyse der Erzählerstimme (vielleicht) in Anlehnung an Doležels ([1967] 1978) Unterscheidung zwischen Sprecher-Texten und Nicht-Sprecher-Texten als den zentralen Teil seiner Erzähltheorie.

> We must recall that our basic concern is discourse *features* that combine in various ways, rather than fixed genres (although a rough generic classification as a composite of features may be possible after isolating the features). By discourse feature I mean a single property of the narrative discourse, for example, the self-reference of the narrator by first person pronoun, or the use or avoidance of time summary. Variety among discourse styles can then be accounted for in terms of mixtures of independent features. Narrative theory has suffered from too great a reliance on categories, so that the full discoursive complexities of individual narratives are sometimes missed because they do not „fit." (SD 166)

Chatman unterscheidet 3 grundsätzliche Grade der Absenz bis Präsenz des Erzählers, der Erzählerstimme bzw. der Erzählvermittlung (Narratorhood): 1) die Nicht-Erzählung (Nonnarreted Stories, vgl. SD 166-194), die verborgene Erzählvermittlung (Covert Narrator, vgl. SD 197-219) und 3) die offene Erzählvermittlung (Overt Narrator, vgl. SD 219-251).

> The teller, the transmitting source, is best accounted for, I think, as a spectrum of possibilities, going from narrators who are least audible to those who are most so. (SD 146)

> It is less important to categorize types of narrators than to identify the features that mark their degrees of audibility. (SD 196)

Die Nicht-Erzählung (Nonnarration)

Chatman bezeichnet die Abwesenheit der Erzählvermittlung (vielleicht) in Anlehnung an Rockwells Konzept der Nicht-Perspektive (MFT 99) als Nicht-Erzählung (Nonnarration, (Absolutely) Nonnarreted Story/Narrative/Representation), als totale Absenz der Erzählerstimme, als nicht erzählte bzw. nicht vermittelt Darstellung (Unnarrated oder Unmediated Presentation) oder als minimale Erzählung (Minimally Narrated/Mediated Story/Narrative) (vgl. SD 32-34, 63, 151, 196/7, 204, 223).

> I say "nonnarrated": the reader may prefer "minimally narrated," but the existence of this kind of transmission is well attested. (SD 147)

Chatman hält die Parameter neutral und objektiv zur Kennzeichnung der Nicht-Erzählung für überflüssig.

> [...] [„narrator"] should mean only the someone – person or presence – actually telling the story to an audience, no matter how minimally evoked his voice or the audience's listening ear. A narrative that does not give the sense of this presence, one that has gone to noticeable lengths to efface it, may reasonably be called "nonnarrated" or "unnarrated. " (The seeming paradox is only terminological. It is merely short for "a narrative that is not explicitly told" or

> "that avoids the appearance of being told.") Thus there is no reason for positing some third category of narrative (like "dramatic" or "objective" or the like) since that is essentially "'non-narrated' narrative." (SD 33/4)

Briefe und Tagebücher

Den höchsten Markierungsgrad der Abwesenheit des Erzählers bzw. der Nicht-Erzählung (bzw. den niedrigsten Markierungsgrad der Anwesenheit des offenen Erzählers) weist nach Chatman die gedruckte Herausgabe von handschriftlichen Briefen, Tagebüchern (und anderen von Figuren produzierten Dokumenten) durch einen „Sammler" auf. Für Chatman sind Erzähltexte in Brief- oder Tagebuchform keine primären Ich-Erzählungen, aber sich können auf sekundärer Ebene Erzählungen (Berichte) von sekundären Erzählern (den Figuren auf primärer Ebene) enthalten (vgl. SD 170-172).

> Of all the forms of literary narrative those that pretend to be constituted by found letters and diaries least presuppose a narrator. If we insist upon an agent beyond the implied author, he can only be a mere collector or collator. His power is the trivial one of having collected (and perhaps edited) the letters or journal for the typesetter. He [...] presents only [the characters'] literal written artifacts. The sole purported change is from handwriting to print. (SD 169)

Zitat der äußeren Figurenrede

Den nächsten, etwas niedrigeren Markierungsgrad der Nicht-Erzählung weist die Niederschrift der äußeren Figurenrede durch einen „Stenographen" auf. Formen der äußeren Figurenrede sind typischerweise der laute, „dramatische" oder äußere Monolog mit fiktivem/n Rezipienten, der ein echter Monolog mit nicht-sprechendem/n Rezipienten oder ein durch die Aussparung der Gegenrede des/r Rezipienten textlich konstruierter Monolog sein kann (z. B. in den Kurzgeschichten *Lady with a Lamp* von Dorothy Parker und *Two Tuppenny Ones, Please* von Katherine Mansfield, vgl. SD 174/5), der Dialog (z. B. in der Kurzgeschichte *Hügel wie weiße Elefanten* von Hemingway und in den Romanen von Dostojewski, vgl. SD 176/7) und das laute Selbstgespräch ohne fiktive/n Rezipienten (z. B. im Roman *Die Wellen* von Virginia Woolf und evtl. der Roman *Als ich im Sterben* lag von William Faulkner, vgl. 178/0).

> A step further, the transcription of speech presupposes not only a collator but a stenographer. The record of speech can be that of a single character, the classic dramatic monologue, or of two or more, that is, unmediated dialogue. (SD 173)

Zitat der inneren Figurenrede

Formen der inneren Figurenrede sind typischerweise das einzelne Gedankenzitat (SD 182), der zusammenhängende innere Monolog (vgl. SD 182/3 und 188, z. B. der innere Monolog von Molly Bloom am Ende des Romans *Ulysses*, vgl. SD 186) und der assoziative Bewusstseinsstrom (vgl. SD 186-194, z. B. die Bewusstseinsströme von Leopold Bloom im Roman *Ulysses*, vgl. SD 192/3).

> The representation of a character's consciousness may also be unmediated (although the very fact that it is revealed implies a shade more mediation than that in a strict speech record). (SD 181)

Konzeptiver und perzeptiver innerer Monolog

Chatman unterscheidet einerseits zwischen dem konzeptiven inneren Monolog, der bereits von der Figur versprachlicht ist, und dem perzeptiven inneren Monolog, der vom Erzähler versprachlicht wird (Chatman ordnet auch den perzeptiven inneren Monolog in die

Nicht-Erzählung ein, weil der Erzähler die sinnlichen Wahrnehmungen der Figur nur in Sprache übersetzt und nicht interpretiert).

> "Conceptual interior monologue" can label the record of actual words passing through a character's mind, and "perceptual interior monologue," the communication, by conventional verbal transformation, that of the character's unarticulated sense impressions (without a narrator's internal analysis). (SD 188)

Innerer Monolog versus Bewusstseinsstrom

Andererseits unterscheidet Chatman zwischen dem nicht-assoziativen inneren Monolog und dem assoziativen Bewusstseinsstrom.

> Interior monologue is marked by syntax: it ascribes present tense verbs and first-person pronoun-reference to the thinking character (or the implication of these where the syntax is truncated). Stream of consciousness, as used here, goes beyond syntax: it constrains the arrangement of semantic elements according to the principle of free association. There is no reason why the two must co-occur (though they usually do). (SD 189)

Neutraler Bericht von Figurenhandlungen

Nicht-erzählende Berichte sind nach Chatman neutrale Berichte von Figurenhandlungen.

> The negative pole of narrator-presence – the pole of "pure" mimesis – is represented by narratives purporting to be untouched transcripts of characters' behavior. (SD 166)

> [...] by convention neutral words for actions tend to suggest a conscious avoidance of narrator mediation. The bare description of physical action is felt to be essentially unmediated, without overt thematic interpretation. (SD 168)

Figurenperspektivische Beschreibung

Nicht-erzählende Beschreibungen sind nach Chatman figurenperspektivische Beschreibungen.

> Descriptions [...] in nonnarrated stories [...] arise from the characters' actions alone [...] (SD 219)

Hier ein tabellarischer Überblick über die Texttypen der Nicht-Erzählung nach Chatman.

Texttypen der Nicht-Erzählung	Brief und Tagebuch
	Figurendialog
	Selbstgespräch der Figur(en)
	Gedankenzitat der Figur(en)
	Konzeptiver und rezeptiver innerer Monolog der Figur(en)
	Assoziativer Bewusstseinsstrom der Figur(en)
	Neutraler Bericht von Figurenhandlungen
	Figurenperspektivische Beschreibung

Die verborgene Erzählung (Covert Narration)

Chatman bezeichnet den mittleren Abwesenheits- bzw. Anwesenheitsgrad der Erzählerstimme bzw. der Erzählvermittlung als verdeckten oder verborgenen Erzähler (Covert or Effaced or Transparent Narrator/Mediator) bzw. als verdeckte oder verborgene Erzählung

(Covert or Effaced Narration, vgl. Gordon & Tate 1950) und als Erzählvermittlung (Mediated Narration) (vgl. SD 32/3, 142, 146/7, 151, 154, 184/5)

> Covert or effaced narration occupies the middle ground between "nonnarration" and conspicuously audible narration. In covert narration we hear a voice speaking of events, characters, and setting, but its owner remains hidden in the discoursive shadows. (SD 197)

Die verborgene Erzählung definiert Chatman als die Rede und die Psyche der Figur in der indirekten Vermittlung durch einen Erzähler.

> Unlike the "nonnarrated" story, the covertly narrated one can express a character's speech or thoughts in indirect form. Such expression implies an interpretive device or mediator [...] Some interpreting person must be converting the characters' thoughts into indirect expression, and we cannot tell whether his own slant does not lurk behind the words [of the character] [...] Hence our intuition of a shadowy narrator lurking in the wings. (SD 197)

Chatman unterscheidet 3 hauptsächliche Formen der verborgenen Erzählung: die indirekte oder erlebte (äußere und innere) Figurenrede, die syntaktische Präsupposition und die figural-auktorial gemischte Perspektive.

> Three matters are of preliminary concern: the nature of indirect discourse, the manipulation of the surface of the text for covert narrative purposes, and the limitation of point of view to a particular character or characters. (SD 196)

Formen der indirekten und erlebten Figurenrede

Chatman unterscheidet in Hinblick auf die indirekte Figurenrede die indirekte (äußere) Rede, die indirekte innere Rede (indirekte Gedankenrede), die erlebte Rede, den erlebten inneren Monolog, die indirekte Wahrnehmung (oder Empfindung) und die erlebte Wahrnehmung (oder Empfindung) (vgl. dazu die Wechselbeziehung der Autoren-Wortes und des Wortes des Helden“ bei Uspenskij [1970] 1975: 42-68).

> Any analysis of the complex relations between the speech acts of characters and narrators requires an understanding of the ways of communicating speech (external voice) or thought (internal voice). A basic distinction is that between quotation and report, or in more traditional terms, "direct" and "indirect" forms [...] (SD 198/9)

Grammatische Markierung der indirekten und erlebten Figurenrede

Die grammatischen Merkmale der indirekten Formen der (äußeren und inneren) Figurenrede sind die lexikalische Redeanführung (die auch fehlen kann), der Nebensatz und die Änderung der Pronomina sowie des grammatischen Tempus und des Modus der Verben (vgl. SD 199). Die grammatischen Merkmale der erlebten Formen der (äußeren und inneren) Figurenrede sind die Änderung der Pronomina und des grammatischen Tempus der Verben, wobei die Änderung des grammatischen Tempus auch fehlen kann.

> In the nineteenth century there arose in most European languages another distinction which crosscuts that between direct and indirect speech and thought, namely that between "tagged" and "free" style (*style indirect libre, erlebte Rede*). (SD 201)

Der erlebte innere Monolog kann als ausgedehnte erlebte Rede verstanden werden.

> For language that is clearly the character's, a suitable label, recently proposed, is narrated monologue. "Narrated" accounts for the indirect features – third person and prior tense – while "monologue" conveys the sense of hearing the very words of the character. Narrated monologue is clearly distinguished from narrative report (internal analysis), where the character's thinking or speech is communicated in words that are recognizably the narrator's. (SD 203)

Sprachliche Markierung der indirekten und erlebten Figurenrede

Darüber hinaus können in den indirekten Redeformen nach Chatman auch auktoriale Änderungen der Syntax, der Lexik, des Stils und der Semantik der Figurenrede stattfinden (vgl. SD 199).

> The indirect form in narratives implies a shade more intervention by a narrator, since we cannot be sure that the words in the report clause are precisely those spoken by the quoted speaker. Of course, they may be, as when they differ radically in diction and/or syntax from the established "well-spoken" style of the narrator [...] (SD 200)

Textbeispiele für die indirekten und erlebten Redeformen

Als Beispiele für die Kombination von indirekter Rede und erlebter Rede führt Chatman die Romane von Virginia Woolf (besonders *Mrs. Dalloway*, vgl. SD 201) an (während im Roman *Ulysses* die erlebte Rede nach Chatman häufig mit dem Bewusstseinsstrom kombiniert wird).

> Direct free forms, I have argued, characterize interior monologue. Indirect free forms do not, precisely because a narrator is presupposed by the third person pronouns and the anterior tense. They may, of course, co-occur with direct free forms: examples abound in *Ulysses*. But often, as in Virginia Woolf 's major novels, they co-occur only with indirect tagged forms. Still, the meaning of the indirect free form is not the simple remainder of indirect tagged form minus the tag. It has a greater degree of autonomy, and though ambiguity may persist, the absence of the tag makes it sound more like the character speaking or thinking than a narrator's report. (SD 201)

Indirekte und erlebte Figurenwahrnehmung und Figurenempfindung

Die indirekte (lexikalisch markierte) oder die erlebte (lexikalisch nicht-markierte) Wahrnehmung und die indirekte oder erlebte Empfindung sind nach Chatman vom Erzähler indirekt vermittelte (äußere, sensorische) Wahrnehmungen und (innere, nicht-sensorische) Empfindungen (z. B. Gefühl, Vorstellung, Ahnung, etc.)

> [...] there is clearly another kind of report, whose basis is, rather, perceptions. (SD 203)

Ambiguität der Zuordnung der indirekten und erlebten (äußeren und inneren) Rede, Wahrnehmung und Empfindung

Nach Chatman kann der Autor die erzählte Rede, Wahrnehmung und Empfindung (eindeutig) sich selbst oder die erlebte Rede, Wahrnehmung und Empfindung (eindeutig) einer Figur zuordnen oder in ambiguer Weise weder (eindeutig) sich selbst noch (eindeutig) der Figur zuordnen (vgl. die distributive Perspektive bei Schmid [2005] 2014: 139).

> [...] free indirect style divides into subclasses, attributable to character or to narrator. In between, there are statements of varying degrees of ambiguity. (SD 203)

> [...] the covert narrator can describe from a clear external vantage point, dip down to quote from the character's thoughts in his own or the character's very words, or plant an ambiguity about a locution [...] (SD 207)

Neutralisierung der Zuordnung der indirekten und erlebten (äußeren und inneren) Rede, Wahrnehmung und Empfindung

Textstellen, in denen der Redestil der Figur mit dem Redestil des Erzählers zusammenfällt und die deshalb nach Chatman sowohl als erlebte Rede, Wahrnehmung oder Empfindung bestimmt und einer Figur zugeordnet als auch als erzählte Rede, Wahrnehmung oder Empfindung bestimmt und einem Erzähler zugeordnet werden können, bewertet

Chatman positiv zweideutig (ambig) und bezeichnet sie als neutralisiert oder vereinigt (vgl. die Neutralisierung der Opposition *narratoriale vs. figurale Perspektive* bei Schmid [2005] 2014: 140; nicht zu verwechseln mit der Neutralisierung der Redemerkmale bei Doležel [1967] 1978).

> Sometimes it is not possible to decide whether the words in indirect free form are the character's or the narrator's, for example, if both speak in a highly literate manner. This is not a negative characterization, since the merging of the two voices may well be an intended aesthetic effect. The implication is "It doesn't matter who says or thinks this; it is appropriate to both character and narrator." The ambiguity may strengthen the bond between the two, make us trust still more the narrator's authority. Perhaps we should speak of "neutralization" or "unification," rather than ambiguity. (SD 206)

Figurenempathische auktoriale Perspektive in der indirekten und erlebten (äußeren und inneren) Rede, Wahrnehmung und Empfindung

Neutralisierte oder vereinigte Reden, Wahrnehmungen und Empfindungen indizieren nach Chatman eine figurenempathische („sympathetic“) Perspektive des Erzählers bzw. eine figurenempathische auktoriale Perspektive (z. B. im Roman *Mrs. Dalloway* von Woolf und in der Kurzgeschichte *Die Gartenparty* von Katherine Mansfield, vgl. SD 207 und SD 208 Fußnote).

> Such statements imply that character and narrator are so close, in such sympathy, that it does not matter to whom we assign the statement. […] There is the suggestion of a kind of "in"-group psychology: "It was understood by all parties, including 'myself' (the narrator), that […] (SD 207)

Ironische auktoriale Perspektive in der indirekten und erlebten (äußeren und inneren) Rede, Wahrnehmung und Empfindung

Die Perspektiven der Figuren in ihrer indirekten oder erlebten (äußeren oder inneren) Rede, Wahrnehmung und Empfindung können nach Chatman vom Erzähler stilistisch oder strukturell ironisiert werden (vgl. auch SD 202 und SD 208 Fußnote).

> But the indirect free style is by no means committed to sympathy. It may work ironically. […] The irony lies in the juxtaposition of the indirect free plunges into the two disparate fantasy worlds. (SD 208)

Auktoriale Markierung der indirekten und erlebten Figurenrede

Indirekte (äußere und innere) Figurenrede, Figurenwahrnehmung und Figurenempfindung weisen nach Chatman einen etwas höheren auktorialen Markierungsgrad auf als erlebte (äußere und innere) Figurenrede, Figurenwahrnehmung und Figurenempfindung.

> […] indirect tagged forms go further toward illuminating a narrator's presence. Indeed, the tag may directly interpret the character's thought, feeling or speech […]
>
> Also interpretive are sentences 'in which the thought or sensation is not couched in a that-clause, but in a nominal phrase. This further syntactic move underlines a kind of epitomization, hence greater narrator audibility. (SD 209)

Präsuppositionen

Präsuppositionen sind Voraussetzungen oder zumindest Annahmen, die in neuen Aussagen implizit vorhanden sind.

> A presupposition is a portion of a sentence (the other part an assertion) that is offered as a *datum*, something that „goes without saying,“ already understood, perforce agreed upon by everyone including the listener. (SD 210)

Präsuppositionen dienen dem verborgenen Erzähler dazu, Erzählinformationen im Erzähldiskurs zu überspringen bzw. diskursiv elliptisch zu erzählen, und die im Diskurs übersprungenen Erzählinformationen in der Figurenrede – eben in Form von Präsuppositionen – nachzuliefern, wodurch der Erzähler tendenziell verborgen bleibt.

> So a covert narrator can always establish something as given without actually asserting it. We must accept the given „fact," helplessly, as the price we pay if we are to follow the discourse at all. Presupposition allows the covert narrator [...] to compact his presentation. He establishes without directly stating. [...] presupposition facilitates a surreptitious narration behind the direct narration [...] (SD 210)

Begrenzung der Kompetenzen des verborgenen Erzählers

Neben den mehr sprachlichen Markierungen ist die verborgene Erzählung nach Chatman auch durch Begrenzungen (Limitation) der Erzählerkompetenzen (Authority) gekennzeichnet.

> Having considered how properties of verbal narrative can be used to sustain the illusion of covertness, we can turn to [...] limitations placed on what the narrator is given the power to say. This power is frequently referred to as his "authority." (SD 211)

Begrenzung der Innensicht des verborgenen Erzählers

Eine kompetenzbezogene Markierung der verborgenen Erzählung ist nach Chatman die Begrenzung der Innensicht (Omniscience) des Erzählers in das Figurenbewusstsein.

> So in most discussion omniscience is opposed to "limitation" in terms of the capacity to enter characters' consciousnesses. (SD 212)

Die Innensicht (Allwissenheit) des Erzählers kann auf eine Figur oder wenige Figuren begrenzt sein oder sie kann nach Chatman innerhalb der Begrenzung auf eine Figur oder wenige Figuren zusätzlich auf bestimmte Erzählmomente eingeengt sein.

> Because the covert narrator has entree into a character's mind does not mean he constantly exercises it. Abrupt silences can achieve striking effects. For instance, Faulkner's critics have noted cunning withdrawals from the inner view at critical moments. (SD 213)

Begrenzung der Innensicht versus Allwissenheit des verborgenen Erzählers

Chatman unterscheidet die Begrenzung der Innensicht des verborgenen Erzählers von der innensichtigen Allwissenheit des verborgenen Erzählers. Chatman beschreibt den Wechsel der Innensicht durch den verborgenen Erzähler in struktureller Hinsicht tendenziell als zufällig-arbiträr und in darstellungsformaler Hinsicht als subjektivistische und impressionistische Figurendarstellung (z. B. in den Romanen *Fahrt zum Leuchtturm* und *Mrs. Dalloway*, vgl. SD 216-218).

> Like stream of consiousness, the shifting limited access expresses no purpose. It does not serve the teleology of plot. It evokes a disparate group of individuals thinking, but not to any common end. Thinking is itself the "plot"; its vagaries in no way subserve an external march of events. "Shifting limited" means a switchover to the next mind without problem-solving or unwinding a causative chain. [...] The mental entries seem matters of chance, reflecting the randomness of ordinary life. (SD 216)

Die innensichtige Allwissenheit des verborgenen Erzählers beschreibt Chatman als figurenerklärend und handlungsfunktional (z. B. im Roman *Jahrmarkt der Eitelkeit*, vgl. SD 218/9).

> In omniscience, contrarily, the sense of an all-knowing narrator's presence reassures us that no matter how different character's minds may be, they fit snugly into a master plot. (SD 217)

Begrenzung der (räumlichen und zeitlichen) Allgegenwart des verborgenen Erzählers

Weitere kompetenzbezogene Markierungen der verborgenen Erzählung sind nach Chatman die Begrenzung der räumlichen Allgegenwart (Omnipresence) des Erzählers

> [...] the narrator may be allowed to report only one scene at a time (visually one in which his central consciousness is present). (SD 212)

und die Begrenzung der zeitlichen Allgegenwart des Erzählers.

> [...] the narrator may be restricted to the contemporary story moment, retrospectively seen [...] (SD 212)

Begrenzung der Erzählfunktion des verborgenen Erzählers

Eine letzte kompetenzbezogene Markierung der verborgenen Erzählung sind nach Chatman die Vorenthaltungen von kausallogischen Verknüpfungen in der Erzählhandlung durch den verborgenen Erzähler (z. B. in der Kurzgeschichte *Das Idol der Kykladen* von Julio Cortázar, vgl. SD 213-215).

> An even more complex situation arises in narratives where the withdrawal of narrator's authority coincides with withdrawals in the story-content. (SD 213)

Hier ein kurzer Überblick über die redebezogenen, syntaxbezogenen und kompetenzbezogenen Markierungen der verborgenen Erzählung.

Redebezogene, informationsbezogene und kompetenzbezogene Markierungen der verborgenen Erzählung	Indirekte Rede und indirekte Gedankenrede
	Indirekte Wahrnehmung und Empfindung
	Erlebte Rede und erlebter innerer Monolog
	Erlebte Wahrnehmung und Empfindung
	Präsuppositionen
	Begrenzung der Allwissenheit des Erzählers
	Begrenzung der Allgegenwart des Erzählers
	Begrenzung der Erzählfunktion des Erzählers

Die offene Erzählung (Overt Narration)

Chatman bezeichnet die Wahrnehmung einer Erzählerstimme meistens als offenen Erzähler (Overt Narrator), selten als hörbaren Erzähler (Audible or Conspicuously/Most Audible Narrator) und einmal als sichtbaren Erzähler (Visible Narrator) (vgl. SD 33, 38, 63, 146, 151, 153/4, 158, 196/7, 211). Chatman unterscheidet viele unterschiedliche Markierungsgrade des offenen Erzählers bzw. der offenen Erzählvermittlung.

Szenenbeschreibung

Der niedrigste Markierungsgrad der auktorialen Perspektive ist nach Chatman die nichtfigurenorientierte, auktoriale „Szenenbeschreibung“, die Beschreibung des Schauplatzes der Erzählhandlung, die Beschreibung (vor allem) des Anschauungs- und Aktionsraumes

> The set description is the weakest mark of the overt narrator [...] (SD 219)

und die namentliche bis formelle Einführung einer Figur in die Erzählhandlung.

> In overt forms, however, the name may be qualified immediately, in a way that sounds like a formal introduction [...] (SD 221)

Raffung der Zeit, des Raumes und der Figurendarstellung

Die nächsten Markierungsgrade der auktorialen Perspektive sind nach Chatman die Zusammenfassungen (Summary): 1) die durative oder iterative Zeitraffung,

> "Summary" usually refers to temporal abbreviations; Chapter 2 defined it formally as a structure in which story-time lasts considerably longer than discourse-time, in verbal narrative an effect relatively easy to achieve because of the existence of verbs whose meanings are essentially durative (or iterative). (SD 224)

2) die räumliche Raffung (Panorama)

> Space-summarizing also assumes a more gratuitous power than mere description and so marks the narrator's presence more overtly. [...] when a narrator takes it upon himself to depict panoramas, to evoke from a bird's-eye view vast terrains or the sweeps of hordes of people, he is calling attention to his exalted position. (SD 225)

und 3) die raffende Figurencharakterisierung (engl. Synopsis).

> Any kind of direct characterization calls attention to a narrator's voice, but to encapsulate a character or setting in a word or brief phrase implies still greater powers, hence greater audibility. (SD 225)

Allgegenwart des offenen Erzählers

Neben der panoramischen Raffung des Raumes stellt auch die Allgegenwart des Erzählers eine Markierung der offenen Erzählung dar.

> [The narrator] may have the power to shift freely back and forth between scenes in an attempt to convey simultaneous actions [...] Or he may (separately or additionally) assume the power of ignoring individual scenes and spatially summarizing what has happened (sometimes called the "panoramic" function). This capacity to skip from locale A to locale B without the authorization of an on-the-scene central intelligence should be called "omnipresence" rather than "omniscience." Logically there is no necessary connection between the two. Narratives may allow the narrator to be omnipresent but not omniscient, and vice versa. (SD 212)

Zeitdehnung

Neben der Zeitraffung stellt auch die Zeitdehnung eine Markierung der offenen Erzählung dar.

> Another area of privilege concerns time: [...] [the narrator] may be allowed to range into past or future, either through specific scenes, or through summaries, speaking of events of long duration or iteration in only a sentence or two, or, contrarily, expanding events in such a way that it takes longer to read about them than it took them to occur. (SD 212)

Mehrwissen und Beglaubigungsfunktion des offenen Erzählers

Die nächsthöheren Markierungsgrade der offenen Erzählung sind nach Chatman der Verweis des Erzählers auf Gedanken und Reden der Figuren, die möglich sind, aber nicht stattfinden

> A step further along the scale of narrator prominence: some narrators assume the power to report what a character did *not* in fact think or say. (SD 225)

und die implizite und explizite, externe und interne Beglaubigungsfunktion des Erzählers oder des impliziten Autors (engl. Ethos). In der expliziten externen Beglaubigung authentifiziert der Erzähler typischerweise die gesamte Erzählhandlung (z. B. „Diese Geschichte beruht auf wahren Begebenheiten“) und in der expliziten internen Beglaubigung verifiziert der Erzähler typischerweise Vermutungen der Figuren (z. B. „eine Figur vermutete ... und tatsächlich verhielt es sich so“).

> [...] the narrator's rhetorical effort is to prove that his version of the story is " true" [...] (SD 227)

Kommentar des offenen Erzählers

Der höchste Markierungsgrad der auktorialen Perspektive sind nach Chatman die Kommentare des Erzählers, wobei Chatman eine breite Palette der Erzählerkommentare unterscheidet.

> Speech acts by a narrator that go beyond narrating, describing, or identifying will resonate with overtones of *propria persona*. Such pronouncements are best labelled *comments* (though they range an entire gamut of speech acts). Commentary, since it is gratuitous, conveys the overt narrator's voice more distinctly than any feature short of explicit self-mention. (SD 228)

Chatman unterscheidet grundsätzlich zwischen dem implizit-ironischen Erzählerkommentar und dem expliziten Erzählerkommentar.

> Commentary is either implicit (that is, ironic) or explicit. (SD 228)

Implizit-ironischer Kommentar des offenen Erzählers

Beim implizit-ironischen Erzählerkommentar unterscheidet Chatman in Anlehnung an Booth ([1961] 1967) die Ironisierung der Figuren durch den zuverlässigen Erzähler (vgl. SD 229-233) und die Ironisierung des unzuverlässigen Erzählers durch den zuverlässigen impliziten Autor (vgl. SD 233-237).

> If the communication is between the narrator and narratee at the expense of a character, we can speak of an ironic narrator. If the communication is between the implied author and the implied reader at the expense of the narrator, we can say that the implied author is ironic and that the narrator is unreliable. (SD 229)

Chatman führt folgende Beispiele für unzuverlässige Erzähler an:

> The narrator's unreliability may stem from cupidity (Jason Compson), cretinism (Benjy), gullibility (Dowell, the narrator of *The Good Soldier*), psychological and moral obtuseness (Marcher in "The Beast in the Jungle“), perplexity and lack of information (Marlow in *Lord Jim*), innocence (Huck Finn), or a whole host of other causes [z. B. Lüge eines scheinbar glaubwürdigen Erzählers] [...] (SD 233)

Expliziter Kommentar des offenen Erzählers

Der explizite Erzählerkommentar kann in 3 story-bezogene bzw. handlungsorientierte Arten des Kommentars und 1 discourse-bezogene bzw. diskursorientierte Art des Kommentars eingeteilt werden. Die 3 handlungsorientierten Arten des Erzählerkommentars sind die explizite Interpretation eines Bestandteiles des Erzählinhaltes durch den Erzähler, die explizite moralische oder anderweitig normative Haltung des Erzählers und die explizite Generalisierung des Erzählers in Bezug auf außertextliche universelle Wahrheiten oder auf Fakten über die Welt.

> The [explicit commentary] includes interpretation, judgment, generalization, and "self-conscious" narration. Among explicit comments, the first three are upon the story. "Interpretation" (in this special sense) is the open explanation of the gist, relevance, or significance of a story element. „Judgment" expresses moral or other value opinions. "Generalization" makes reference outward from the fictional to the real world, either to "universal truths" or actual historical facts. "Self-conscious" narration is a term recently coined to describe comments on the discourse rather than the story, whether serious or facetious. (SD 228)

Explizit interpretierender Kommentar des offenen Erzählers

Die explizite Interpretation des Erzählers definiert Chatman als wertfreien Kommentar des Erzählers zu Bestandteilen des Erzählinhalts. Arten der Interpretation sind nach

Chatman die z. B. emotionale Reaktionen des Erzählers auf oder Begründungen des Erzählers von Figureneigenschaften und Figurenhandlungen, Vermutungen des Erzählers zu möglichen zukünftigen Figureneigenschaften und Figurenhandlungen und Erklärungen des Erzählers von Handlungsmotiven, die den Figuren nicht bewusst sind.

> [...] "interpretation" [...] any relatively value-free attempt to account for something in terms of the story itself, without going outside it (as do judgment and generalization). (SD 237/8)

Explizit wertender Kommentar des offenen Erzählers

Die explizite moralische oder normative Haltung des Erzählers tritt nach Chatman typischerweise in der Wertung der Figuren mithilfe von evaluierenden Adjektiven und untypischer Weise in epistemologiekritischen Reflexionen des Erzählers über die Wertung von Figuren in Erscheinung.

> [Sometimes] the overt narrator's capacity to judge goes far beyond adjectives and descriptive phrases; it invokes a whole epistemology and argues the matter in a discursive, rhetorical way. In so doing, it presupposes a set of norms quite contrary to the one that the implied audience presumably entertains. (SD 243)

Explizit generalisierender Kommentar des offenen Erzählers

Die explizite Generalisierung des Erzählers teilt sich nach Chatman in die „wissenschaftliche“ und in die „philosophische“ Erzählereinmischung auf. Die expliziten philosophischen Generalisierungen des Erzählers können nach Chatman arbiträr, reversibel und stereotypenhaft sein, wie z. B. in den Romanen von Balzac (vgl. SD 244/5), oder klar, plausibel und zweckmäßig, wie z. B. im Roman *Die Türme von Barchester* von Anthony Trollope (vgl. SD 245-247).

> But scientific facts form only one sort of generalization. Commoner (at least in nineteenth-century fiction) is a broad "philosophical" kind of observation, one that relates to truth-condtions in a more contingent way. (SD 244)

Explizit diskursbezogener Kommentar des offenen Erzählers

Das explizite selbstreflexive, autoreflexive, metafiktionale Erzählen weist nach Chatman 3 Stufen auf: 1) das autoreferentiell-illusionserhaltende Erzählen,

> In short, commentary on the discourse in *Barchester Towers* generally takes the form of explaining its own limits, and the limits purport to be those of the narrator's competence, knowledge, and sophistication. In no sense is the fictionality of the fiction or the artifice of the art questioned. The narrative is never undercut. (SD 249)

2) das ludisch-metaleptische Erzählen (z. B. im Roman *Jacques, der Fatalist* von Denis Diderot)

> [...] Diderot's novel [...] toying with the narrative contract. (SD 250)

und 3) das illusionsstörende bis dekonstruktiv-illusionszerstörende Erzählen (z. B. im Kurzroman *Watt* von Samuel Beckett).

> But some self-conscious narration goes even farther, seemingly bent on destroying, not merely playing with them (SD 251)

Hier ein tabellarischer Überblick über die Markierungsgrade der offenen Erzählung (von niedrig zu hoch).

Markierungsgrade der offenen Erzählung	Szenenbeschreibung
	Raffung (Zeit, Raum, Figurendarstellung)

	Allgegenwart des offenen Erzählers in Raum und Zeit
	Zeitdehnung
	Mehrwissen und Beglaubigungsfunktion des Erzählers
	Implizit-ironischer Kommentar des offenen Erzählers
	Expliziter Kommentar des offenen Erzählers (Interpretation, Wertung, Generalisierung, Metafiktion)

Erzähltexttypen

Da Chatman der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie angehört, ergeben sich nach ihm die Erzähltexttypen aus den Kombinationen bzw. Kompositionen von Perspektive und Erzählerstimme. Nach Chatman sind ziemlich viele Kombinationen (Kompositionen) von Perspektive (Perspektive der Figur, des Erzählers und des impliziten Autors) und Erzählerstimme möglich,

> *The perspective and the expression need not be lodged in the same person*. Many combinations are possible. (SD 153)

da Chatman die 3 Instanzen der Perspektive (Figur, Erzähler, impliziter Autor), die 3 Ebenen der Perspektive (Wahrnehmung, Ideologie, Interesse) und die 3 Markierungsgrade der Erzählerstimme (Nicht-Erzählung, verborgene Erzählung, offene Erzählung) als Parameter für die Kombinationen von Perspektive und Erzählerstimme mitberücksichtigt.

> Each of these [Figur, Erzähler, impliziter Autor] may manifest one or more kinds point of view. A character may literally perceive a certain object or event; and/or it may be presented in terms of his conceptualization; and/or his interest in it may be invoked (even if he is unconscious of that interest). (SD 152/3)

Chatman führt einige mögliche Kombinationen der 3 Instanzen der Perspektive mit den 3 Ebenen der Perspektive und den 3 Markierungsgraden der Erzählerstimme an.

> Events and existents may be perceived by the narrator and recounted by him in his own first person: "I felt myself fall down the hill" or "I saw Jack fall down the hill" (in the first case, the narrator is protagonist, in the second, witness). Or the point of view may be assigned to a character who is not the narrator: then the separate narrating voice may or may not make itself heard - "Mary, *poor dear*, saw Jack fall down the hill" versus "Mary saw Jack fall down the hill." Or the event may be presented so that it is not clear who, if anyone, perceived it (or perception is not an issue): "Jack fell down the hill." (SD 153/4)

Aber die Menge der Kombinationen der möglichen Kombinationen der Instanzen und der Ebenen der Perspektive mit den Markierungsgraden der Erzählerstimme ist insofern reduziert, als der Ich- und Er-Erzähler nicht über eine Wahrnehmung verfügen können und der implizite Autor weder über eine eigene Stimme noch über eine eigene Wahrnehmung und nur über ein einziges Interesse verfügen kann.

> Unlike the narrator, the implied author can tell us nothing. (SD 148).

> [...] [a first-person-narrator's] looking-back is a conception, no longer a perception. The completely external narrator presents an even more purely conceptual view. He never was in the world of the work [...] He did not "perceive" [...] Literally speaking, he cannot have "seen" anything in that other world. (SD 155)

> The notion of interest point of view is not very meaningfully applied to an external narrator. His only interest is to get the narrative told. [...] the implied author[...], who is without personality

> or even presence, hence without motivation other than the purely theoretical one of constructing the narrative itself. (SD 158)

Wenn wir der Einfachheit halber weder die 3 Ebenen der Perspektive noch den impliziten Autor berücksichtigen, so ergeben sich nach Chatman aus den Kombinationen der Perspektiven des erzählten Ich, 1 (oder weniger) erzählter Figur(en) bzw. 1 (oder weniger) Reflektorfigur(en) (Limited Third Person) oder vieler erzählter Figuren bzw. vieler Reflektorfiguren (Omniscience) und den 3 Graden der Erzählvermittlung (keine, verborgene, offene Erzählerstimme) theoretisch 8 Erzähltexttypen: 1) die zentrale oder 2) periphere Ich-Erzählung (mit offener Erzählerstimme), die figurale Er-Erzählung 3) ohne Erzählerstimme, 4) mit verborgener Erzählerstimme oder 5) mit offener Erzählerstimme und die allwissende Er-Erzählung 6) ohne Erzählerstimme, 7) mit verborgener Erzählerstimme oder 8) mit offener Erzählerstimme. Die offene Erzählerstimme vermittelt nicht nur die Perspektive der erzählten Figur(en) oder Reflektorfigur(en) (Wahrnehmung, Ideologie, Interesse), sondern expliziert auch die Perspektive des Ich-Erzählers (Ideologie und Interesse) und des Er-Erzählers (Ideologie) (siehe oben „Die perspektivischen Kompetenzen der Instanzen der Perspektive“).

> The "camera eye" names a convention (an "illusion of mimesis") which pretends that the events just "happened" in the presence of a neutral recorder. To call such narrative transmission "limited third person" is wrong because it specifies only the point of view, not the narrative voice. It is necessary to distinguish between "limited third person point of view voiced by a covert narrator," "limited third person point of view voiced by an overt narrator," and so on. (SD 154)

Chatman weist auch darauf hin, dass die englische Formulierung „Limited Third Person“ für den figuralen Erzähltexttyp etwas irreleitend sein könnte, da sich in der figuralen Er-Erzählung der Erzähler nicht mit „Er“ expliziert (im Gegensatz dazu expliziert sich der Erzähler in der Ich-Erzählung mit „Ich“).

> ''Internal analysis" or "narrator's report" is what critics doubtless mean by "limited third person narration," though, as I argue above, "third person" is improperly used. In pure covert narration, the narrator does not refer to himself at all, so there is no real parallelism with "first person narration." In the latter the narrator indeed refers to himself through the first person pronoun. But in the former it is the character who is referred to by the third person pronoun: the narrator simply does not refer to himself at all. It is no more meaningful to call him "he" than "I" or "you." (SD 209)

Überblick über die 8 Erzähltexttypen nach Chatman

Dieser Überblick über die Erzähltexttypen, wie Chatman sie vielleicht versteht, ist etwas spekulativ (vgl. vor allem SD 154) und berücksichtig nur die Perspektive der Figur und des Erzählers (nicht des impliziten Autors) und nicht die 3 Ebenen der Perspektive (Wahrnehmung, Ideologie, Interesse).

Erzähltexttypen nach Chatman (1978)	
Perspektive	Erzählerstimme
Zentrales erzähltes Ich	Offene Erzählung
Peripheres erzähltes Ich	
Figurale Perspektive (Limited Third Person)	Nicht-Erzählung
	Verborgene Erzählung

	Offene Erzählung
Allwissende Perspektive (Omniscient Third Person)	Nicht-Erzählung
	Verborgene Erzählung
	Offene Erzählung

Cleanth Brooks und Robert Penn Warren ([1959] rev. 1979)

In der dritten Ausgabe ihres Buches *Understanding Fiction* (1943 und 1959) aus dem Jahr 1979 beschreiben und klassifizieren Brooks und Warren die Erzählperspektiven auf den Seiten 172 bis 176 und im Glossar unter dem Stichwort Focus of Narration (Point of View) auf der Seite 511 sowie unter dem Stichwort Point of View auf der Seite 514. Die Darstellung der Erzählperspektiven im Anhang der ersten (1943) und zweiten Ausgabe (1959) ihres Buches fällt in der dritten Ausgabe (1979) weg.

Erzählperspektive (Focus of Narration, Point of View)

Die Darstellung der Typen der Erzählperspektive ändern Brooks und Warren in der dritten Ausgabe (1979) nur geringfügig im Verhältnis zur Darstellung der Erzählperspektiven in der zweiten Ausgabe (1959: 147/8, 684 und 687) durch einzelne terminologische Änderungen und deskriptive Ergänzungen, weshalb ich ihre Darstellung der 4 Haupttypen und der Subtypen der Erzählperspektive nicht einzeln wiederhole, sondern auf die obige Darlegung der Erzählperspektiven nach Brooks und Warren ([1943] rev. 1959) verweise.

Brooks und Warren reduzieren in der dritten Ausgabe ihres Buches (1979) das Konzept Point of View auf 4 Konstituenten: 1) Wissenshorizont des Erzählers, 2) Informationsregulierung durch den Erzähler, 3) Erzählabsichten des Erzählers und 4) Erzählhaltung des Erzählers.

1. What does the narrator know of the total action lying beyond the story? What can he tell?
2. Does he tell all he knows? If not, why not? What accounts for his withholding any information or narrative? If there is withholding, is it reasonable und justifiable, or merely trickery and mystification?
3. Why does he tell what he does tell? What is his motivation as narrator?
4. What is the narrator's attitude toward what he tells? (3. UF 173)

Die Ich-Erzählperspektiven

Auf der Linie der Ich-Erzählperspektive ist nach Brooks und Warren eine Extremposition die zentrale Ich-Perspektive und die andere die periphere Ich-Perspektive.

> There is [...] the first person - the story told [...] by an „I," speaking in his own person and in his own language, telling only what he himself can be reasonably supposed to know and what he is interested in telling. [...] At one extreme the I may be the main character [...] who tells his own story, or, at the other extreme, the „I" may be a mere observer or auditor who has seen or heard about the action of a story but has taken no significant part in it [...] a sort of marginal narrator, reporting the real narrator. [...] (*3.UF* 173)

Auf der Linie der Ich-Perspektive gibt es nach Brooks und Warren verschiedene Graduierungen des Ich-Erzählers zwischen den beiden Extrempositionen. Sie beschreiben kurz 3 weitere Ich-Perspektiven zwischen der zentralen und der extrem peripheren Ich-

Perspektive: 1) die Ich-Perspektive eines Co-Protagonisten, 2) die Ich-Perspektive eines „moralisch“ urteilenden peripheren Beobachters und 3) die Ich-Perspektive eines „minimal menschlich reagierenden“ Zuhörers.

> In between these two extremes, there may be all sorts of shadings of relationships, from the narrator who is not central but who is deeply involved [...] through the narrator [...] who is not involved in any direct sense but has some moral connection with the action, to the narrator [...] who, though he does show a minimal human reaction to the story, is little more than a conduit, a listener and repeater. (*3.UF* 173)

Die Er-Erzählperspektiven

Auch die Er-Linie hat bei Brooks und Warren 2 Extreme.

> The other general point of view from which a story may be told is the third person, an unidentified author speaking impersonally. (*3.UF* 173)

Die neutrale Erzählperspektive

Einerseits gibt es in der Klasse der Er-Erzählperspektiven das Extrem der neutralen Erzählperspektive eines verdeckten Erzählers mit neutraler Erzählhaltung und fehlender Innensicht auf die Figuren. Brooks und Warren verwenden für diese Erzählperspektive die Filmkamera-Metapher und Audiorekorder-Metapher.

> At one extreme here is the purely objective record made by an external narrator, that is, one who tells only what can be seen and heard form the outside – as though he were a camera and sound machine. [...] [das ist die] dramatic method [...] immediate reportorial method, without summary or psychological interpretation or any entering into the thoughts or feelings of characters. (*3.UF* 173)

Die auktoriale bis figurale Erzählperspektive

Andererseits gibt es in der Klasse der Er-Erzählperspektiven das Extrem der auktorialen Erzählperspektive, die in der Definition von Brooks und Warren sowohl die auktoriale Erzählperspektive im engen Sinn als auch die figurale Erzählperspektive umfasst, was dazu führt, dass diese Erzählperspektive von Brooks und Warren schwerlich als Extremposition betrachtet werden kann. Die auktoriale Erzählperspektive im engen Sinn beschreiben Brooks und Warren als Erzählperspektive eines allwissenden Erzählers mit Merkmalen einer eigenen Subjektivität und unbegrenzter Innensicht auf die Figuren. Die figurale Erzählperspektive beschreiben Brooks und Warren als die Perspektive eines Erzählers, die sich fast ausschließlich auf die Innensicht der Figuren bzw. fast ausschließlich auf die Wiedergabe die Innenwelt bzw. des Bewusstseins der Figuren beschränkt.

> At the other extreme in the third person is the subjective revelation that can be made by an omniscient narrator, who knows everything about everybody in a story. This method does let us into the thoughts and feelings of one or more characters, sometimes so intimately into them that the story is little more than the tracing of their reactions. (*3.UF* 173)

Zusammenschau der Kurzdefinitionen der 4 Haupttypen der Erzählperspektive

Tabelle im Fließtext S. 174	Glossar S. 511	Glossar S. 514
1. Main character tells own story.	(1) a character may tell his own story in the first person	First person, more than mere observer

2. Minor character tells main character's story.	(2) a character may tell, in the first person, a story which he has observed	First person, mere observer
3. Narrator (unidentified, i. e., author) tells story as observer, with or without personal jugdment and interpretation.	3) the author may tell what happens in the purely objective sense – deeds, words, gestures - without going into the minds of the characters and without giving his own comment	Third Person, mere observer
4. Analytic or omniscient narrator tells story, entering thoughts and feelings.	(4) the author may tell what happens with full liberty to go into the minds of characters and to give his own comment	Third person, more than mere observer

Unterschiede und Wiedersprüche zwischen den Beschreibungen der 4 Haupttypen der Erzählperspektive

Unterschiede zwischen der Beschreibung der Haupttypen der Erzählperspektiven in der Tabelle S. 173 und im Glossar unter dem Stichwort Focus of Narration gibt es

- z. B. bei der Beschreibung der Ich-Erzählperspektiven bezüglich der Parameter Zentral und Peripher, die in der Tabelle vorhanden sind und im Glossar unter dem Stichwort Focus of Narration und unter dem Stichwort Point of View fehlen;
- z. B. bei der Beschreibung der 2. Ich-Erzählperspektive bezüglich des Parameters Peripher in der Tabelle und des Parameters Beobachter-Ich im Glossar unter dem Stichwort Focus of Narration und unter dem Stichwort Point of View;
- z. B. bei der Beschreibung der Er-Erzählperspektiven in der Tabelle bezüglich der Parameter Beobachter und Identität des Erzählers, die in der allgemeinen Beschreibung der Er-Erzählperspektiven vorhanden sind, von denen jedoch die Kategorie Identität des Erzählers in der Beschreibung der neutralen Erzählperspektive nicht vorhanden sein darf (Anonymität des Erzählers) und die Kategorie Beobachter in der Beschreibung der auktorialen Erzählperspektive konzeptuell nicht ausreicht.

  „Third person (narrator not a character in story – mere observer, but identified) (3.UF 173)

- z. B. bei der Beschreibung der neutralen Erzählperspektive bezüglich der Kategorie Urteile, Interpretation, Kommentar des Erzählers, die in der Tabelle S. 173 in einer neutralen Erzählperspektive möglich sind und im Glossar unter dem Stichwort Focus of Narration nicht möglich sind;
- z. B. bei der Beschreibung der auktorialen Erzählperspektive bezüglich der Kategorie Kommentar des Erzählers/Autors, die in der Tabelle S. 173 fehlt und im Glossar unter dem Stichwort Focus of Narration vorhanden ist.

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Brooks und Warren

Erzähltexttypen nach Brooks und Warren ([1959] 1979)	
Erzählform	Perspektive
Ich	Zentral (Main Character)
	Peripher (Minor Character)

Er	Auktorial bis figural (Analytic or Omniscient Author-Narrator)
	Neutral (Observer)

Mieke Bal ([1980] 1985)

1985 erscheint die englische Übersetzung der 2., überarbeiteten Ausgabe des erzähltheoretischen Werkes *De theorie van vertellen en verhalen* (1980) von Mieke Bal mit dem Titel *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Im 2. Teil „Story: Aspects", im 7. Kapitel „Focalization" stellt Bal ihr Konzept der nicht erzählformgebundenen, sondern perspektivengebundenen Erzählperspektiven auf den Seiten 100 bis 113 vor. In der zweiten Ausgabe von *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* aus dem 1997 findet sich die Darstellung der Erzählperspektiven auf den Seiten 142 bis 159. Ich zitiere bei der folgenden Wiedergabe der Erzählperspektiven nach Bal aus der ersten englischen Ausgabe von 1985.

Fokalisierung versus Erzählperspektive (Focalization versus Point of View)

Obwohl die Erzähltheorie mehrere tradierte Begriffe für die Fokalisierung anbietet, wie z. B. Point of View, narrative Perspektive bzw. Erzählperspektive, Erzählsituation, narrativer Blickpunkt, Erzählmethode, Erzählmodus (vgl. 1.NITN 100), verwirft Bal alle diese und andere Termini, weil nach Bal in den meisten Modellen bzw. Typologien der Erzählperspektive nicht konsequent genug zwischen Stimme und Perspektive unterschieden wird – wie wir in der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) gesehen haben.

> To put it more simply: [typologies] do not make a distinction between *those who see* and *those who speak*. [...] When no distinction is made between these two different agents, it is difficult, if not impossible, to describe adequately the technique of a text in which something is seen – and that vision is narrated. (1.NITN 101).

Obwohl Perspektive für Bal eine gute Alternative für den Begriff Fokalisierung darstellt (vgl. 1.NITN 101), entscheidet sich Bal letztlich für den Begriff Fokalisierung, weil dieser Terminus im Englischen sowohl als Substantiv (Fokalisierung, Fokalisierer) als auch als Verb (fokalisieren) einfacher zu verwenden ist als der Terminus Perspektive (vgl. 1.NITN 101/2). (Im Deutschen sind auch Perspektive, Perspektiv-Figur und perspektivieren möglich.)

Kommentiert [MM1]:

> [...] my own preference lies with the term focalization [...] (1.NITN 101)

Fokalisierung (Focalization)

Für Bal ist jede Darstellung von Inhalten fokalisiert, d. h. dass Bal unter Fokalisierung eine psychologische, perzeptive, kognitive Perspektive versteht, im Gegensatz zu Genette (1972), der unter Fokalisierung nur eine perzeptive Perspektive versteht.

> Whenever events are presented, they are always presented form within a certain „vision". A point of view is chosen, a certain way of seeing things, a certain angle, whether „real" historical facts are concernd or fictitious events. (1.NITN 100)

Die Fokalisierung antwortet nach Bal auf die Fragen: Wie ist die in einem Erzähltext dargestellte Sichtweise (Psychologie, Perzeption und Kognition) geartet und woher stammt sie?

> In a story, elements of the fabula are presented in a certain way. We are confronted with a vision of the fabula. What is this vision like and where does it come from? (1.NITN 100)

Die Fokalisierung ist für Bal das Verhältnis zwischen der Sichtweise bzw. dem Träger der Sichtweise und dem Inhalt der Sichtweise.

> I shall refer to the relations between the elements presented and the vision through which they are presented with the term focalization. Focalization is, then, the relation between the vision and that which is „seen", perceived. (1.NITN 100)

> Focalization is the relation between the „vision", the agent that sees, and that which is seen. (1.NITN 104)

Da nach Bal die Fokalisierung ein Verhältnis zwischen einem aktiv-transitivem und einem passiv-intransitivem Pol ist bzw. ein Verhältnis zwischen Subjekt der Fokalisierung und Objekt der Fokalisierung, müssen beide Konstituenten getrennt analysiert werden.

> Because the definition of focalization refers to a relationship, each pole of that relationship, the subject and the object of focalization, must be studied separately. (1.NITN 104)

Die 2 Fokalisierungssubjekte

Bal bezeichnet das Subjekt, den Agenten, den Träger, die Quelle der Fokalisierung als Fokalisierer.

> The subject of focalization, the focalizor, is the point from which the elements are viewed. (1.NITN 104)

Für Bal gibt es 2 Arten von Fokalisierer: 1) den Fokalisierer innerhalb der Erzählhandlung (Fabula) und 1) den Fokalisierer außerhalb der Erzählhandlung.

> [The point of focalization] can lie with a character (i. e. an element of the fabula), or outside it. (1.NITN 104)

Der Figuren-Fokalisierer (CF)

Den Fokalisierer innerhalb der Erzählung nennt Bal figurengebundenen Fokalisierer und etikettiert ihn als CF für Charakter-Fokalisierer bzw. Figuren-Fokalisierer. Der Figuren-Fokalisierer entspricht der Perspektiv-Figur bzw. der Reflektorfigur (einschließlich das erzählte Ich).

> Such a character-bound focalizor, which we [...] label [...] CF [...] (1.NITN 104)

Wenn in einem Erzähltext mehrere Figuren-Fokalisierer vorkommen, regt Bal an, die einzelnen Figuren-Fokalisierer mit ihrem Namen oder ihrer Rolle zu etikettieren (vgl. 1.NITN 106). Im Fall der Erzählung *Die Verwandlung* von Kafka würden einige Figuren-Fokalisierer folgendermaßen etikettiert: CF (Gregor), CF (Grete), CF (Vater), CF (Mutter).

Der Erzähler-Fokalisierer (EF)

Den Fokalisierer außerhalb der Erzählung nennt Bal nicht-figurengebundenen bzw. erzählergebundenen Fokalisierer und etikettiert ihn als EF für externen Fokalisierer bzw. Erzähler-Fokalisierer. Der Erzähler-Fokalisierer entspricht dem Erzähler.

> Such an external, non-character-bound focalizor is abbreviated EF. (1.NITN 105)

Die 2 Fokalisierungsobjekte

Alle inhaltlichen Bestandteile des Erzähltextes (Figurenhandlungen, Figureneigenschaften, Vorgänge, Zeit, Räume, Objekte) können entweder vom Erzähler-Fokalisierer (Erzähler) oder vom Figuren-Fokalisierer (Perspektiv-Figur) fokalisiert werden.

> Objekts, landscapes, events, in short all the elements are focalized either by an EF or by a CF. (1.NITN 106)

Bal unterscheidet 2 Arten von Fokalisierungsobjekten: 1) die perzeptiven und 2) die nicht-perzeptiven Fokalisierungsobjekte.

Die perzeptiven Fokalisierungsobjekte (Perceptible Objects)

Perzeptive Fokalisierungsobjekte innerhalb eines Erzähltextes sind nach Bal alle jene Bestandteile des Inhalts, die von mindestens zwei erzählten Figuren gleichzeitig perzipiert werden können. Einfachheitshalber kann man die perzeptiven Objekte der Fokalisierung als die äußerlich wahrgenommene erzählte Welt bezeichnen.

> [...] our criterion is that within the fabula there must be another character present that can also perceive the object [...] (1.NITN 109)

Die äußere Rede der Figuren ist nach Bal nur dann ein perzeptives Fokalisierungsobjekt, wenn sie von einem Figuren-Fokalisierer gehört wird.

> Spoken words are audible to others and are thus perceptible when the focalization lies with someone else. (1.NITN 110)

Bal schlägt vor, die perzeptiven Fokalisierungsobjekte mit einem kleinen „p“ zu etikettieren, z. B. im Fall der Erzählerin Jane Eyre: EF (Ich)-p; und im Fall der erzählten Figur Jane Eyre: CF (Ich)-p.

Die nicht-perzeptiven Fokalisierungsobjekte (Non-Perceptible Objects)

Nicht-perzeptive Fokalisierungsobjekte innerhalb eines Erzähltextes sind nach Bal alle jene Bestandteile des Inhalts, die nur von *einer* erzählten Figur oder nur von *einem* Erzähler, aber von keiner anderen erzählten Figur bzw. keinem anderen Erzähler gleichzeitig perzipiert werden können. Einfachheitshalber kann man die nicht-perzeptiven Objekte der Fokalisierung als die innerlich wahrgenommene erzählte Welt bezeichnen: Traum, Fantasie, Gedanke, Gefühl, innerer Monolog u. Ä.

> [...] if they are the dreams, fantasies, thoughts, or feelings of a character, then these objects can be part of the category „non-perceptible“ objects. (1.NITN 109)

Die Unterscheidung zwischen perzeptiven und nicht-perzeptiven Fokalisierungsobjekten ist in Hinblick auf Gedankenzitate, innere Monologe und Träume leicht nachvollziehbar, aber ein Ich-Erzähler-Fokalisierer als auch viele Figuren-Fokalisierer fokalisieren in epistemischer Kompetenz sehr häufig die Gefühle anderer Figuren, was der Leser in den meisten Fällen ohne kognitiven Einspruch als legitim akzeptiert.

> Unspoken words – thoughts, internal monologues – no matter how extensive, are not perceptible to other characters. (1.NITN 110)

Bal schlägt vor, die nicht-perzeptiven Fokalisierungsobjekte mit einem kleinen „np“ zu etikettieren, z. B. im Fall der Erzählerin Jane Eyre: EF (Ich)-np; und im Fall der erzählten Figur Jane Eyre: CF (Ich)-np.

Die 2 Relationen von Fokalisierungssubjekt und Fokalisierungobjekt

Die Fokalisierungssubjekte können unterschiedliche Fokalisierungsobjekte in unterschiedlichen Fokalisierungsmustern fokalisieren.

Die qualitativen Relationen von Fokalisierungssubjekt und Fokalisierungsobjekt

Nach Bal kann ein Fokalisierungssubjekt

- sowohl perzeptive als auch nicht-perzeptive Fokalisierungsobjekte oder
- nur perzeptive Fokalisierungsobjekte oder
- nur nicht-perzeptive Fokalisierungsobjekte

fokalisieren.

Die strukturellen Relationen von Fokalisierungssubjekt und Fokalisierungsobjekt

Außerdem kann nach Bal ein Fokalisierungssubjekt in fester bzw. konstanter Relation (fast) immer dasselbe Fokalisierungsobjekt oder in loser bzw. diffuser Relation (ständig) verschiedene Fokalisierungsobjekte fokalisieren.

> The combination of a focalizor and a focalized object can be constant to a large degree [...] or it can vary greatly. (1.NITN 106)

Die Manipulation des Lesers

Sowohl die nicht-perzeptive „Kompetenz“ eines Figuren-Fokalisierers gegenüber (einem) anderen nur perzeptiv kompetenten Figuren-Fokalisierer(n) vor allem in einer Er-Erzählung als auch die konstante Fokalisierung einer einzigen Figur gegenüber (einer) anderen nur diffus fokalisierenden Figur(en) vor allem in einer Er-Erzählung können nach Bal den Leser zur Identifikation mit der Perspektive des Hauptfokalisierers verleiten und dadurch die positive bzw. negative Interpretation des Hauptfokalisierers durch den Leser manipulieren (vgl. 1.NITN 109/0).

> Consequently, the focalization has a strongly manipulative effect. (NITN 110)

Die Reflexion der Manipulation des Lesers durch die Hauptfokalisierung überschreitet die Möglichkeiten der Erzähltextanalyse und fällt in die Zuständigkeit der Literaturkritik.

Die 2 Fokalisierungstypen

Auf der Grundlage der beiden Fokalisierungssubjekte unterscheidet Bal 2 Typen der Fokalisierung: 1) die interne und die externe Fokalisierung.

Die interne Fokalisierung (Internal Focalization)

Die Fokalisierung des Figuren-Fokalisierers bzw. der Reflektorfigur nennt Bal interne Fokalisierung. Die interne Fokalisierung entspricht dem Reflektor-Modus.

> When focalization lies with one character which participates in the fabula as an actor, we could refer to *internal* focalization. (1.NITN 105)

Die externe Fokalisierung (External Focalization)

Die Fokalisierung des Erzähler-Fokalisierers bzw. des Erzählers nennt Bal externe Fokalisierung. Die externe Fokalisierung entspricht dem Erzähler-Modus.

> We can [...] indicate by means of the term *external* focalization that an anonymous agent, situated outside the fabula, is functioning as focalizor. (1.NITN 105)

Der Kommentar und die Interpretation in den 2 Fokalisierungstypen

Sowohl die interne als auch die externe Fokalisierung kann nach Bal

- einen Selbstkommentar
- und/oder einen Fremdkommentar durch einen anderen Figuren-Fokalisierer
- und/oder durch den Erzähler-Fokalisierer

mehr oder weniger enthalten oder nicht enthalten.

Der Figuren-Fokalisierer kann nach Bal

- die eigenen perzeptiven
- und/oder nicht-perzeptiven Fokalisierungsobjekte

(mehr oder weniger) kommentieren und/oder interpretieren.

Und/oder der Figuren-Fokalisierer kann nach Bal

- die perzeptiven
- und/oder die nicht-perzeptiven Fokalisierungsobjekte anderer Figur(en)

(mehr oder weniger) kommentieren und/oder interpretieren.

Der Erzähler-Fokalisierer kann nach Bal

- die eigenen perzeptiven
- und/oder nicht-perzeptiven Fokalisierungsobjekte

(mehr oder weniger) kommentieren und/oder interpretieren.

Und/oder der Erzähler-Fokalisierer kann nach Bal

- die perzeptiven
- und/oder nicht-perzeptiven Fokalisierungsobjekte der Figur(en)

(mehr oder weniger) kommentieren und/oder interpretieren.

> The degree to which a presentation includes an *opinion* can, of course, vary [...] (1.NITN 106)

Sowohl der Figuren-Fokalisierer als auch der Erzähler-Fokalisierer kann nach Bal den Selbst- und/oder Fremdkommentar bzw. die Selbst- und/oder Fremdinterpretation der eigenen Fokalisierung (Selbstfokalisierung) und/oder die mögliche Fokalisierung eines anderen Fokalisierungssubjektes (Fremdfokalisierung) mehr oder weniger explizieren oder mehr oder weniger implizieren.

> [...] the degree to which the focalizor points out its interpretative activities and makes them explicit also varies. (1.NITN 106)

Nach Bal können verschiedene Figuren-Fokalisierer (bzw. verschiedene sekundäre Erzähler-Fokalisierer) dasselbe Fokalisierungsobjekt mehr oder weniger disparat fokalisieren. Die disparate Fokalisierung entspricht der intern-multiplen Fokalisierung bei Genette (1972).

> We are shown how differently the various characters view the same facts. (1.NITN 105)

Nach Bal besteht auch die Möglichkeit, dass die Fokalisierungssubjekte auf einen Kommentar und/oder eine Interpretation der Selbstfokalisierung und/oder der Fremdfokalisierung vollständig verzichten, was aber nicht bedeutet, dass sie auf die Fokalisierung

verzichten. Insofern entspricht die (wert)neutrale Fokalisierung bei Bal nicht der externen Fokalisierung bei Genette (1972).

> All comment is shunned and implicit interpretation is also avoided. (1.NITN 100)

> This technique can result in neutrality towards all the characters. (1.NITN 105)

Die Kompositionsformen der 2 Fokalisierungstypen

Nach Bal kann in einem Erzähltext die externe Fokalisierung oder die interne Fokalisierung dominant sein oder die Fokalisierung kann zwischen intern und extern alternieren.

Die extern-konstante Fokalisierung

Im Fall der Dominanz der externen Fokalisierung ist die externe Fokalisierung eines einzigen Erzähler-Fokalisierers dominant bzw. konstant. Die extern-konstante Fokalisierung mit umfangreichem Erzählerkommentar bei Bal entspricht der Nullfokalisierung bei Genette (1972).

> It is [...] possible for the entire story to be focalized by EF [...] (1.NITN 106)

Die intern-konstante Fokalisierung

Im Fall der Dominanz der internen Fokalisierung kann entweder die interne Fokalisierung eines einzigen Figuren-Fokalisierers in durchlaufender Progression dominant bzw. konstant sein (CF1, CF1, CF1, etc.; z. B. *Massuro, What Maisie Knew, The Evenings*). Die intern-konstante Fokalisierung mit geringem Erzählerkommentar bei Bal entspricht der intern-festen Fokalisierung bei Genette (1972).

Die intern-variable Fokalisierung

Oder die interne Fokalisierung kann von einem Figuren-Fokalisierer auf den nächsten Figuren-Fokalisierer in linearer Progression übergehen (CF1, CF2, CF3, etc.).

> Character-bound focalization (CF) can vary, can shift from one character to another. (1.NITN 105)

Oder die interne Fokalisierung kann zwischen mehreren Figuren-Fokalisierern entweder regelmäßig alternieren (CF1, CF2, CF1, CF2, etc. oder CF1, CF2, CF3, CF1, CF2, CF3, etc.).

> A number of characters can also alternate as CF focalizor [...] (1.NITN 105)

Oder die interne Fokalisierung kann zwischen mehreren Figuren-Fokalisierern in diffuser Progression hin- und herspringen. Auch im Fall der Dominanz der intern-diffusen Fokalisierung kann ein dominanter Figuren-Fokalisierer vorhanden sein oder nicht vorhanden sein.

> However, the characters do not carry an equal load; some focalize often, others only a little, some do not focalize at all. (1.NITN 106)

Neben der Quantifizierung der intern-diffusen Fokalisierung kann die strukturelle Position des Figuren-Fokalisierers zur Bestimmung des dominanten Figuren-Fokalisierers herangezogen werden.

> On the grounds of distribution, for instance the fact that a character focalizes the first and/or the last chapter, we label it the hero(ine) of the book. (1.NITN 105)

Die intern-lineare, intern-alternierende und intern-diffuse Fokalisierung mit geringem Erzählerkommentar bei Bal entsprechen der intern-variablen Fokalisierung bei Genette (1972).

Die alternierende Fokalisierung

Die Alternanz zwischen externer und interner Fokalisierung ist nach Bal in vielen Erzähltexten vorhanden.

> An alternation between external and internal focalizors, between EF and CF, is visible in a good many stories. (1.NITN 105)

Die Fokalisierungsklammer

Bal unterscheidet zwischen

- einer nicht-eingebetteten bzw. nicht-geklammerten Fokalisierung (Not Embedded Focalization),
- einer auf 2 oder mehr Niveaus eingebetteten bzw. geklammerten Fokalisierung (Embedded Focalization),
- einer zweifachen Fokalisierung (Double Focalization) und
- einer nicht eindeutig einem Fokalisierungssubjekt zuordenbare Fokalisierung (Ambiguous Focalization).

> [...] it appears that various focalization levels can be distinguished [...] (1.NITN 111)

Die nicht-verklammerte Fokalisierung

Die nicht-verklammerte Fokalisierung besteht nach Bal darin, dass das Fokalisierungssubjekt einer Fokalisierung nur ein Er-Erzähler oder Ich-Erzähler ist bzw. dass der Erzähler-Fokalisierer seine eigene Fokalisierung perzeptiver oder nicht-perzeptiver Fokalisierungsobjekte und nicht die Fokalisierung eines Figuren-Fokalisierers erzählt bzw. wiedergibt.

Die nicht-verklammerte Fokalisierung ist sowohl in einer Er-Erzählung leicht nachvollziehbar, wenn z. B. ein Er-Erzähler-Fokalisierer eine Figurenhandlung berichtet oder einen Kommentar äußert, als auch in einer Ich-Erzählung leicht nachvollziehbar, wenn z. B. ein Ich-Erzähler-Fokalisierer eine eigene aktuelle Wahrnehmung oder ein eigenes späteres Wissen innerhalb der Zeit des Erzählers fokalisiert.

Die verklammerte Fokalisierung

Die verklammerte Fokalisierung besteht nach Bal darin, dass ein Er-Erzähler-Fokalisierer oder ein Ich-Erzähler-Fokalisierer die interne Fokalisierung perzeptiver oder nicht-perzeptiver Fokalisierungsobjekte eines Figuren-Fokalisierers fokalisiert.

> When EF seems to „yield“ focalization to a CF, what is really happening is that the vision of a CF ist being given within the all-encompassing vision of the EF. (1.NITN 111)

Die verklammerte Fokalisierung ist sowohl in einer Er-Erzählung leicht nachvollziehbar, wenn z. B. ein Er-Erzähler-Fokalisierer das Gedankenzitat einer Reflektorfigur fokalisiert, als auch in einer Ich-Erzählung leicht nachvollziehbar, wenn z. B. ein Ich-Erzähler-Fokalisierer eine Wahrnehmung oder ein Gefühl seines erzählten Ich Weise fokalisiert.

> In so called „first-person narrative“ too an external focalizor, usually the „I“ grown older, gives its vision of a fabula in which it participated earlier as an actor, from the outside. At some

> moments it can present the vision of its younger alter ego, so that a CF is focalizing on the second level. (1.NITN 111)

In der Symbolsprache, die Bal vorschlägt, kann eine verklammerte Fokalisierung durch eckige Klammern (oder durch weitere Klammerformen für weitere Niveaus der Verklammerung) dargestellt werden, wenn die Verklammerung sichtbar gemacht werden möchte: EF-[np CF (Gregor)-np] oder EF (Jane)-[np CF (Jane)-np]. Wenn nicht die Verklammerung, sondern nur z. B. das zweite Niveau der Fokalisierung sichtbar gemacht werden möchte, kann dies nach Bal durch die Ziffer 2 (oder durch weitere Ziffern für weitere Niveaus der Verklammerung) symbolisch dargestellt werden: CF2 (Jane)-np (vgl. 1.NITN 112).

Diese etwas verwirrende Symbolsprache ist vielleicht nur für eine summarische Analyse eines Erzähltextes nützlich, weniger für eine Analyse jedes einzelnen Satzes eines Erzähltextes, außer es könnten daraus Algorithmen für eine künstliche Intelligenz, die fähig ist, Erzähltexte Satz für Satz zu analysieren und Summen zu ziehen, abgeleitet werden.

Die zweifache Fokalisierung und die unklare Wahrnehmung

Nach Bal kann nicht jeder Satz bzw. nicht jeder Teilsatz eines Erzähltextes eindeutig einem Erzähler-Fokalisierer oder einem Figuren-Fokalisierer zugeordnet werden. Bal schlägt für diese offene Zuordnung die Parameter Zweifache Fokalisierung und Unklare Wahrnehmung vor. Die beiden Parameter Zweifach und Unklar verwendet Bal z. T. synonym, z. T nicht synonym. Der Parameter Zweifach bedeutet nach Bal tendenziell, dass man die Fokalisierung eines bestimmten Satzes sowohl dem Erzähler-Fokalisierer als auch dem Figuren-Fokalisierer zuordnen kann: z. B. eine indirekte Rede, eine erlebte Rede, die Beschreibung eines Gefühls einer Figur im Sprachstil des Erzählers.

> The external EF can also *watch along with* a person, without leaving focalization entirely to a CF. […] This procedure is comparable to free indirect speech, in which the narrating party approximates as closely as possible the character's own words without letting it speak directly […] (1.NITN 113)

Der Parameter Unklar bedeutet nach Bal tendenziell, dass man die Wahrnehmung eines bestimmten Fokalisierungsobjektes weder dem Erzähler-Fokalisierer noch dem Figuren-Fokalisierer zuordnen kann, weil weder der Satz selbst noch der Kotext genügend klare Sprachsignale bietet, die eine eindeutige Zuordnung zulassen.

> This happens when a object (which a character can perceive) is focalized, but nothing clearly indicates whether it is actually perceived. (1.NITN 113)

Spannung und Fokalisierung

Am Schluss des Kapitels über die Fokalisierung beschreibt Bal noch 3 Formen der Spannung in Erzähltexten: das Rätsel, die Gefahr und das Geheimnis.

Das Rätsel besteht nach Bal im (manipulativen) Verzicht auf die externe Fokalisierung, auf die (manipulative) Begrenzung der internen Fokalisierung auf jene Figur, die ein Rätsel aus professionellen oder anderen Gründen lösen muss bzw. will. Das Rätsel ist die Grundlage der meisten Detektivgeschichten bzw. Detektivromane und einiger weniger Verbrechensromane. Die externe Fokalisierung im Verständnis von Genette (1972: 126) beim Rätsel im Detektivroman besteht darin, dass die erzählte Figur, die die Auflösung des Rätsels kennt, extern fokalisiert wird, und z. B. darin, dass die zentrale Perspektiv-Figur (der Detektiv) das Rätsel nicht in dem Moment für den Leser auflöst, in dem er es für sich auflöst, sondern erst später. Derselbe Mechanismus gilt auch in der Ich-Erzählung, in der der Ich-Erzähler der Detektiv ist.

Die Gefahr besteht nach Bal in der (manipulativen) Gegenüberstellung der privilegierten externen Fokalisierung und der nicht privilegierten internen Fokalisierung. Der Erzähler-Fokalisierer weiß bzw. sagt mehr, als der Figuren-Fokalisierer weiß.

Das Geheimnis besteht nach Bal in der (manipulativen) „Berückzugung“ der Figuren-Fokalisierer, die das Geheimnis kennen, bzw. in der fragmentarisch-progressiven Verwandlung von in externer Fokalisierung erzählten Figuren in interne Figuren-Fokalisierer (z. B. *Of Old People*). Die externe Fokalisierung bei der progressiven Aufdeckung des Geheimnisses im Verständnis von Genette (1972: 126) besteht darin, dass diejenige Figur(en), die die Aufdeckung des Geheimnisses kennt/kennen, bis zum Erzählschluss extern fokalisiert wird/werden. Derselbe Mechanismus gilt auch in der Ich-Erzählung, in der der Ich-Erzähler der Geheimnisträger ist.

> [...] it can also be the case that the reader does not know the answer and the characters do [...] The answer can then be gradually revealed, in various phases und by means of various focalizors [...] or in the form of a puzzle [...] (1.NITN 115)

Überblick über die Fokalisierungsstypen nach Bal (im Vergleich mit Genette)

<table>
<tr><th colspan="2">Bal (1985)</th><th colspan="2">Genette (1972)</th></tr>
<tr><td colspan="2">Externe Fokalisierung, (Gefahr)</td><td colspan="2">Nullfokalisierung</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Interne Fokalisierung</td><td>Konstant</td><td>Fest</td><td rowspan="3">Interne Fokalisierung</td></tr>
<tr><td>Variabel</td><td>Variabel</td></tr>
<tr><td>leer</td><td>Multipel?</td></tr>
<tr><td colspan="2">Extern-intern alternierende Fokalisierung</td><td colspan="2">Leer</td></tr>
<tr><td colspan="2">(Rätsel, Geheimnis)</td><td colspan="2">Externe Fokalisierung</td></tr>
</table>

Richard Taylor (1981)

Taylor veröffentlicht 1981 eine tendenziell kulturwissenschaftliche Einführung in die Strukturprinzipien der 3 literarischen Hauptgattungen (Epik, Lyrik, Dramatik) und ihrer kritischen Analyse mit dem Titel *Understanding the Elements of Literature: Its Forms, Techniques, and Cultural Conventions*. Im 2. Teil „Narrative Fiction and the Printed Word“ im 2. Kapitel “Aesthetic Elements of Narrative Fiction” im Paragraphen “Point of View” stellt Taylor die Erzählperspektiven auf den Seiten 72 bis 80 vor.

> For many years the teaching of literature has assumed that students had already read widely, responded directly to what they had read, and that with limited guidance they could deduce from their reading the principles of both literary construction and critical analysis. (UELFTCC ix)

Erzählperspektive (Point of View)

(Vielleicht) in Anlehnung an Schorer (1948) und Friedman ([1955] 1978 und 1975) versteht Taylor unter der Erzählperspektive (neben dem Sprachstil) die erzähltechnische Methode, mit der der Autor sein Bewusstsein, sein Thema, seine Moral (Textbotschaft) im Erzähltext darstellt.

> Point of view [...] is wholly concerned with theme, or more accurately, with the relationship between subject matter and theme. (UELFTCC 72)

Die strukturelle und die stilistisch-textliche Ebene des Erzähltextes

Nach Taylor können der Autor und der fiktive Erzähler grundsätzlich auf 2 verschiedenen Ebenen des Erzähltextes ihr Bewusstsein, ihr Thema, ihre Moral (Textbotschaft) im Erzähltext darstellen: entweder 1) explizit auf der strukturellen Ebene und/oder 2) implizit auf der stilistischen bzw. textlichen Ebene des Erzähltextes.

> Point of view actually operates on two different levels within a narrative. The first is structural and has a direct influence on the action [...] The second level is stylistic or textual, and therefore indirect. (UELFTCC 72)

Auf der strukturellen Ebene des Erzähltextes ist der narrative Träger, das narrative Subjekt, die narrative Instanz der Erzählperspektive nach Taylor immer ein fiktiver Erzähler.

> The presence of a fictional narrator who acts as an intermediary filter to focus attention and who introduces his or her consciousness and values into the story as a moral touchstone is, in fact, the distinguishing feature of narrative fiction [...] (UELFTCC 72).

Die strukturelle Ebene des Erzähltextes kann nach Taylor große graduelle Unterschiede in ihrer Qualität, den Rezipienten explizit über die Erzählhandlung genügend zu informieren oder diese dem Rezipienten explizit verständlich zu machen, aufweisen.

> The [...] structural [level] has a direct influence on the action by determining the degree of knowledge or understanding given to the reader. For example, we are bound to get a different account of an action from someone who was actually present than from someone who was not, and we must take this into account when evaluating the report. One does tend to rely on the word of a narrator who gives evidence of being a knowledgeable and balanced judge of human psychology, while preferring to make independent judgments based on actual evidence when the narrator appears to be unintelligent or biased in one way or another. (UELFTCC 72)

Auf der stilistisch-textlichen Ebene des Erzähltextes können der Autor und/oder der fiktive Erzähler durch den Sprachgebrauch, die Wortwahl und die Verwendung von Stilmitteln implizite Hinweise zu ihren Erzählhaltungen gegenüber oder Bewertungen von Figurenhandlungen und Figureneigenschaften geben.

> [The stylistic or textual levels] aim is to give an indication of values or judgements which may stem from the fictional narrator, the author, or both. For example, the use of language, especially word-choice and imagery, to indicate values and attitudes [...] can be legitimately seen as an expression of narrative point of view through style. In every aspect of a work the author may use stylistic devices to suggest an attitude towards or evaluation of actions and characters. In the same way, of course, the attitudes and values of the fictional narrator can also be indicated. (UELFTCC 72)

Die direkte (Direct/Objective) und die indirekte (Indirect/Subjective) Erzählmethode

Taylor unterscheidet grundsätzlich 2 Erzählmethoden, durch die die Erzählperspektive des Autors und/oder des Erzählers dargestellt werden können: 1) die direkte oder objektive und 2) die indirekte oder subjektive Erzählmethode. Diese grundlegende Unterscheidung zwischen einer direkt-objektiven und einer indirekt-subjektiven Erzählperspektive geht auf die Differenz der unpersönlichen und persönlichen Note der Erzählperspektive zurück: vgl. z. B. Albright (1907: 69/0), Hamilton (1908: 130), Esenwein ([1909] 1918: 111), Grabo 1913 (33/4), Friedman ([1955] 1978 und 1975), Macauley und Lanning (1964: 112-

118), Surmelian (1968: 41), wobei diese Parameter der objektiven (unpersönlichen) und der subjektiven (persönlichen) Erzählperspektive nicht mit den Parametern der objektiven (außensichtigen) und der subjektiven (innensichtigen) Darstellungsweise der Figuren, die von vielen anderen Erzähltheoretikern verwendet werden, verwechselt werden dürfen: z. B. Grabo (1913: 30), Williams (1917: 120-130), Bement (1931: 169) u. v. a.

> There are only two possible modes of narration: direct or objective ones, in which the narrator merely presents details and facts without attempting to influence the reader's perception of them very much; and indirect or subjective one, in which the narrator colours and shapes the presentation of details in such a way as to imply a definite attitude towards them. (UELFTCC 73)

Die Instanzen der Erzählperspektive

Taylor unterscheidet 2 Instanzen der Erzählperspektive: 1) den Autor (Author) und 2) den fiktiven Erzähler (Fictional Narrator). Beim fiktiven Erzähler unterscheidet Taylor 2 Erzähler: 1) den Er-Erzähler und 2) den Ich-Erzähler (Persona). Der Er-Erzähler übt nach Taylor die direkte, objektive Erzählmethode aus und verfügt nach Taylor über eine unpersönliche, allwissende Erzählperspektive (Omniscient View). Der Ich-Erzähler übt nach Taylor die indirekte, subjektive Erzählmethode aus und verfügt nach Taylor über eine persönliche Erzählperspektive (Personalised View).

> Often the term first-person, as opposed to third-person, narrative is used to distinguish a personalised point of view. The omniscient narrator normally uses third-person pronouns (he, she or they) in referring to characters and this tends to emphasise their separate existences. (UELFTCC 74)

Die Er-Erzählperspektive (Direct Narration: Omniscient View)

Bei der direkt-objektiven Erzählmethode unterscheidet Taylor in indirekt-impliziter Weise 2 Haupttypen: 1) die auktoriale (omniscient) und 2) die nicht-auktoriale Erzählperspektive.

> It is possible to identify at least two different kinds of direct narration. (UELFTCC 73)

Die auktoriale Er-Erzählperspektive beschreibt Taylor recht konventionell mithilfe der zeitlichen und räumlichen Allgegenwart, der unbegrenzten Innensicht, der Kommunikationsfunktion und dem auktorialen Kommentar des Erzählers.

> The omniscient narrator is a god-like presence who stands aloof from the action but sees and knows everything there is to know about that fictional world. He knows of all past and present as well as future events, even those which happen at the same moment but in different places, and he knows what goes on in the mind of every character. (UELFTCC 73)

> [...} common for a narrator to break into fictional world and address the "dear" or "gentle reader" directly, either offering a judgement on a particularly dramatic scene or turn of plot, or asking the reader to disengage himself from the action and make an objective judgement about it. (UELFTCC 75)

Bei der nicht-auktorialen Erzählperspektive scheint Taylor 2 Untertypen zu unterscheiden: 1) die figurale und 2) die neutrale Erzählperspektive. Die figurale Erzählperspektive erläutert Taylor nicht explizit.

> [...] in later Victorian times [...] authors were more interested in guiding their readers to experience fictional characters and action from the inside [...] (UELFTCC 75)

Wie die auktoriale Er-Erzählperspektive charakterisiert Taylor auch die neutrale Erzählperspektive recht konventionell mithilfe des szenisch-dramatischen Modus.

> […] the [third-person] narrative […] may also be interrupted by dramatically presented scenes of direct dialogue in which the narrator disappears altogether and we have the impression of actually being present, a party to the action or conversation. (UELFTCC 76)

Die Ich-Erzählperspektive (Indirect Narration: Personalised Views)

Die indirekt-subjektive Erzählmethode besteht nach Taylor darin, dass der Autor bzw. Er-Erzähler seine Erzählfunktion einer diegetischen Figur übergibt.

> An alternative to omniscient narration is the adoption of a personalised point of view: that is, a closer identification of the narrator with a particular human being. Often the term first-person, as opposed to third-person, narrative is used to distinguish a personalised point of view. (UELFTCC 74)

Den Ich-Erzähler interpretiert Taylor als figurale Rollenmaske immer für die narrative und manchmal für die ideologische Funktion des Autors.

> Because the narrator of a story told by indirect method has a definite or definable personality and name, he or she is often called a "persona" in order to distinguish the technique from a more depersonalised variety of direct method narration.
>
> The term "persona" […] is used to refer to the mask or artificial personality of a fictional narrator through whom the author "tells" the story. (UELFTCC 77)

Wie bei der direkt-objektiven Erzählmethode unterscheidet Taylor auch bei der indirekt-subjektiven Erzählmethode in indirekt-impliziter Weise 4 Untertypen: 1) die zentrale, 2) die periphere, 3) die neutrale und 4) die auktoriale Ich-Erzählperspektive.

> […] in a first-person indirect narration where the narrator is a major or central character, the author may describe exactly what is going on in the mind of another character. The narrator or persona could not possibly have this information in real life, but for the purpose of the narrative, the reader must know it. (UELFTCC 78)

Die Inkonsistenz der Erzählperspektive

Im Gegensatz zu den meisten Erzähltheoretikern tendiert Taylor zur Minderheit jener Erzähltheoretiker, die weder die Singularität noch die Konsistenz einer Erzählperspektive als ästhetisch höherwertig beurteilen als den Wechsel, die Pluralität, die Inkonsistenz der Erzählperspektive.

> […] narrative method need not be consistent within a given story or novel. It is perfectly normal for an author to slide from one point of view to another depending on the desired effect of the incident or character, and a good reader will note both the pattern of the changes and their effect in evaluation or analysing the work. (UELFTCC 76)

Aufgrund der praktischen Variabilität der Erzählperspektive im konkreten Erzähltext differenziert Taylor wahrscheinlich auch nicht genauer die figurale und die neutrale Erzählperspektive von der auktorialen Erzählperspektive in der Er-Erzählform, da nicht nur die 3 Er-Erzählperspektiven (auktorial, figural, neutral) häufig in gemischt-vermengter Form,

> […] a third-person narrator might shift from external description to internal examination of character and motive. In both cases the narrative as such, may also be interrupted by dramatically presented scenes of direct dialogue in which the narrator disappears altogether and we have the impression of actually being present, a party to the action or conversation. (UELFTCC 76)

sondern auch die Er- und die Ich-Erzählperspektive häufig in alternierend-koordinierter Struktur vorkommen.

> […] it is […] normal for an author to […] slip from indirect to direct method and back again (UELFTCC 78)

Aufgrund derselben praktischen Variabilität der Erzählperspektive im konkreten Erzähltext hält Taylor auch die neutrale Ich-Erzählperspektive trotz der theoretischen Tendenz zur Innensicht des erzählenden Ich zumindest in das erzählte Ich (vielleicht) in Nachwirkung der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Pitkin 1912: 186/7 und Nachfolger)

> […] a first-person narrator may reveal a great deal about what is in his or her own mind and then introduce another character, action or description with the objectivity and detachment of a third-person point of view. (UELFTCC 76)

und auch die auktoriale Ich-Erzählperspektive trotz der theoretischen Limitierung der Ich-Erzählperspektive (vgl. UELFTCC 74) für perspektivisch vertretbar, womit Taylor (vielleicht) in Anlehnung an Beach (1918: 68-70), Bement (1931: 171), Summers (1948: 48), Scholes und Kellogg (1966: 265) einer der wenigen Erzähltheoretiker ist, die sowohl die neutrale als auch die auktoriale Ich-Erzählperspektive klassifizieren (vgl. auch die auktoriale Ich-Erzählperspektive bei Lockemann [1965] 1978: 295/6 und qualitative stereoskopische Perspektive mit Auflösung des Scheins durch das Sein bei Todorov [1966] 1978).

> […] in a first-person indirect narration where the narrator is a major or central character, the author may describe exactly what is going on in the mind of another character. The narrator or persona could not possibly have this information in real life, but for the purpose of the narrative, the reader must know it. (UELFTCC 78)

Als Beispiel für einen Ich-Erzähler mit auktorialer Erzählperspektive verweist Taylor auf die Ich-Erzählerin Mrs Nelly Dean im Roman *Sturmhöhe* (1847, Emily Brontë).

> The story itself often shifts to an immediate and dramatic presentation of action which no housekeeper could have known about as it involves very private and intimate conversations, etc. (UELFTCC 79)

Die Identifizierungstendenz von Autor und Erzähler

In Anlehnung an Booth ([1961] 1967) und Chatman (1978) warnt Taylor davor, den Er-Erzähler oder den Ich-Erzähler vorschnell mit dem Autor zu identifizieren.

> In direct narration there is a tendency to identify the author with the fictional narrator. Even so, one should remember that this is not the actual writer with all his or her personal concerns and preoccupations, but rather an abstracted and objective aspect of that complex personality. In the case of indirect narration it is even more important to distinguish the author from the narrator very clearly, because the particular subjectivity and emotional experience of the fictional narrator is the actual device that the author is using to colour or express his subject matter and theme. (UELFTCC 73)

Die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler ist nach Taylor besonders dann wichtig, wenn die Ebene der Ideologie der Erzählperspektive des Erzählers nicht der Ideologie des Autors entspricht.

> It should be obvious […] that author and narrator do not necessarily share the same conception or philosophy of life experience. In fact, their views and attitudes may even contrast sharply at times. (UELFTCC 72/3)

Auch im Fall eines pseudoautobiographischen Ich-Erzählers ist die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler nach Taylor erforderlicher als im Fall eines Er-Erzählers.

> The persona of an indirect narration is less readily identifiable with the actual author than any story-teller in a direct method narration, even when the work pretends to be autobiographical, as in the case of Camara Laye's *African Child* (*L'enfant noir*, 1953) or James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). (UELFTCC 77)

Der Identifikationseffekt des Rezipienten mit dem Ich-Erzähler

In Hinblick auf die Erzähler-Leser-Relationen bemerkt Taylor einerseits eine tendenzielle Distanz des realen Lesers (Rezipienten) zu einem Er-Erzähler und andererseits eine tendenzielle Sympathie des realen Lesers (Rezipienten) mit einem Ich-Erzähler.

> The third-person narrative suggests a greater distance between the reader and the fictional world presented to him, because the omniscient narrator is not subject to the same human limitations as the reader in perceiving action and character. Instead of passively accepting the omniscient narrator's view of things, the reader of a first-person narrative is invited to sympathise with both the narrator and the other characters, sharing with them their human limitations in perceiving and understanding the action. (UELFTCC 74)

Taylor geht davon aus, dass der Identifikationseffekt des realen Lesers (Rezipienten) mit dem Ich-Erzähler stärker ist als in der Er-Erzählperspektive.

> [...] [first-person narratives] do invite the reader's direct participation in the action through close identification with the fictional narrator. (UELFTCC 75)

Die Funktion des realen Lesers (Rezipienten)

Taylor rezipiert die wirkungsästhetischen Ideen des Zusammenwirkens der konstruktivistischen Funktion des realen Autors und der interpretatorischen Funktion des realen Lesers (Rezipienten). Seine konstruktivistische Funktion kann der Autor nach Taylor z. B. auf struktureller Ebene mithilfe einer neutralen Erzählperspektive erfüllen, durch die er interpretatorisch wichtige Informationen zu den Bestandteilen des Inhalts, der Motivierung von Figurenhandlungen oder der Kausalzusammenhänge in der Erzählhandlunge (unvollständig oder vollständig) erst im Nachhinein vergibt oder indem er durch die Nichtvergabe von interpretatorisch wichtigen Informationen den realen Leser (Rezipienten) dazu anregt, die Leerstellen selbst interpretatorisch zu füllen.

> The omniscient narrator [...] is under no obligation to tell all, even though he knows all. The decision to withhold information is the author's and it is his function to choose and organize the action in order to direct our attention towards significant ideas or perceptions. [...]
>
> In omniscient narrations the difference between what the narrator could tell us at any moment and what or when he actually reveals it is always a sure pointer to what the author holds to be important or significant. Whenever the reader is thrown back on his or her own deductions to fill in missing material or answer questions which have been raised, he is surely at the story's centre of interest. (UELFTCC 73/4)

Neben der handlungsinterpretatorischen Funktion des realen Lesers (Rezipienten) zur Füllung von bewusst offengelassenen Lücken in einer neutralen Erzählperspektive betont Taylor die urteilspragmatische Funktion des realen Lesers (Rezipienten) zur Einschätzung der unverhofften Unzuverlässigkeit eines Er-Erzählers und vor allem der absehbaren Unzuverlässigkeit eines naiven oder voreigenommenen oder ethisch verwerflichen Ich-Erzählers.

> We are all used to being told stories about other people and incidents which, in the end, we must judge according to our understanding of the motives and values of the narrator, however omniscient and objective that narrator claims to be. Such a tale [...] ([...]observed indirectly through a persona [...] or directly through omniscient narration) attention is focused on the need for exercise of a critical or evaluative faculty. [...] [in] indirect narration [...] more participation in reconstructing and evaluating the facts is required [as in omniscient narration]. [...]
>
> The choice of persona has a very telling effect on fiction. Imagine, for example, the consequences of selecting a character who is innocent, immature or simply unintelligent to tell a story that he or she incompletely or inaccurately understands. The reader would be required

> to exercise a good deal of judgement and imagination to reconstruct the badly disfigured or unstated reality of case. In order to emphasise value judgements, on the other hand, a persona who is unsympathetic to the moral or ethical implications of characters and actions might be created. (UELFTCC 77/8)

Als Beispiele für unzuverlässige Ich-Erzähler führt Taylor die (tendenziell auktoriale) Ich-Erzählerin Mrs Nelly Dean im Roman *Sturmhöhe* (1847, Emily Brontë) und die namenlose Ich-Erzählerin (Gouvernante) in der Novelle *Die Drehung der Schraube* (1898, H. James) an, wobei jedoch Taylor die endgültige Entscheidung über die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit der beiden Ich-Erzählerinnen dem jeweiligen realen Leser (Rezipienten) überlässt.

> [...] Mrs Dean is obviously biased towards Catherine Earnshaw and the children of the next generation whose lives are dominated, as Catherine's was, by Heathcliffe. Mrs Dean is a woman of a well-defined moral vision, whose class sympathies and character traits influence her judgement. (UELFTCC 79)

> [...] but the reader comes to suspect that [the governess] is given to hysteria and self-delusion; in fact, that she generated the crisis herself. (UELFTCC 80)

Der französische Nach-Erzähler der Geschichte „Der berühmte Springfrosch von Calaveras County" in der Kurzgeschichte *Der Springfrosch* (ca. 1865, Marc Twain) ist nach Taylor insofern unzuverlässig, als er als eine Karikatur des französischen Bildungsdünkels zu verstehen ist (vgl. UELFTCC 80), und der Ich-Erzähler Marlow in der Erzählung *Herz der Finsternis* (1899, Joseph Conrad) ist nach Taylor tendenziell unzuverlässig in der Erzählung der Fakten, aber dafür zuverlässig in der ethischen Bewertung der möglichen Fakten.

> Kurtz's experience is not presented directly but must be intuited or deduced from peeps and glimpses of similar experiences as they occur to Marlow. There is never a question of reconstructing what actually happened to Kurtz but rather of imagining or conceiving those conditions which caused the deterioration of Kurtz's humanity and morality from the evidence of hints and parallels. (UELFTCC 80/1)

Die Illusionsbildung in der Er- und Ich-Erzählperspektive

Hinsichtlich der Illusionsbildung empfindet Taylor die Wirklichkeitsillusion der Ich-Erzählperspektive stärker als die Wirklichkeitsillusion der Er-Erzählperspektive (auch wenn Taylor an einer Textstelle keinen Unterschied in der Illusionsbildung zwischen der Er- und Ich-Erzählperspektive zu machen scheint, vgl. UELFTCC 75).

> However highly fictionalized the narration is, the effect of indirect narration is to increase the illusion of real life and the reader's direct involvement in it over that of a third-person direct narration. Indirect method concentrates [...] on first-person narrative technique [...] and encourages the reader to accept the reality of the narration because it comes from an identifiable and recognisable source. (UELFTCC 77)

Auch hinsichtlich des Inhalts der Wirklichkeitsillusionen in der Er- und Ich-Erzählperspektive unterscheidet Taylor zwischen dem komplexeren (unbegrenzten) Realismus der Er-Erzählperspektive und dem weniger komplexeren (begrenzten) Realismus der Ich-Erzählperspektive.

> The omniscient point of view [...] is certainly more artificial and creates another kind of realism while it allows both a wider selection and combination of actions and a more direct (stated) penetration or analysis of character. (UELFTCC 75)

Die thematische Funktion der Erzählperspektive

Die thematische Funktion der Er-Erzählperspektive sieht Taylor tendenziell in der Auseinandersetzung des tragischen Helden mit den aktionsorientierten Herausforderungen einer dualistischen erzählten Welt.

> Third-person narration is more appropriate to the expression of a heroic and tragic world because of its formality and distancing effect. (UELFTCC 76)
>
> [...] direct narration emphasises the story and its significance is usually discovered in the observable relationships between action, character and setting [...] (UELFTCC 76)
>
> Direct narration places more emphasis on action and its outcome [...] (UELFTCC 78)

Die thematische Funktion der Ich-Erzählperspektive sieht Taylor tendenziell in der Auseinandersetzung des realen Lesers (Rezipienten) mit den explizierten oder durch die szenisch-aktionelle Darstellung suggerierten Haltungen und Werten des erzählenden und erzählten Ich.

> First-person narration is perhaps better suited to a comic view of life because of its immediacy and closeness to reality in which limited human being tell us their stories. (UELFTCC 75/6)
>
> [...] indirect narration is a for more complex and sophisticated technique, leading the reader's attention further and further away from the surface level of action towards an area of investigation or world of ideas that lies behind it. Indirect narration is essentially subjective: that is, the personality, views and values of the narrator are called into play and have a definite influence on the reader's response to the subject matter. (UELFTCC 76)
>
> [...] indirect methods raise more complex questions concerning analysis and meaning. (UELFTCC 78)

Nicht nur die Konsistenz einer Erzählperspektive, sondern auch die Inkonsistenz einer Erzählperspektive und strukturelle Schemen in der Konstellation von außensichtig und innensichtig dargestellten Figuren bilden nach Taylor Steuerungsinstrumente in der Entwicklung, Orientierung und Fokussierung des Erzählthemas.

> The effect of [...] shifts and changes [of point of view] should be noted as they colour or influence our responses as well as determining our perception of character, action and setting. It may even be that [...] related figures and action being seen from an external point of view and others from an internal one. Such a scheme could have a profound effect on the expression of theme. (UELFTCC 76)

Die Figurenkonzeption in der Er- und Ich-Erzählperspektive

Eine zentrale erzählte Ich-Figur kann nach Taylor nicht flach konzipiert sein, eine zentrale erzählte Er/Sie-Figur hingegen schon.

> A first-person hero cannot be altogether flat, but a third-person hero can. (UELFTCC 76)

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Taylor

Der Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Taylor ist etwas spekulativ, weil Taylor aufgrund der Variabilität der Erzählperspektiven innerhalb der beiden grundlegenden (objektiv-unpersönlichen und subjektiv-persönlichen) Erzählmethoden eine genaue Trennung und Klassifizierung der Erzählperspektiven relativiert und dafür die oben dargestellten Konzepte wie Identifizierungstendenz, Identifikationseffekt, Rezipientenfunktion, Illusionsbildung und thematische Funktion der Perspektive und des Perspektivenwechsels beleuchtet.

Erzähltexttypen nach Taylor (1981)	
Erzählmethode/Erzählform	Perspektive
Direct/Objective/Depersonalised: Er	Auktorial (Omniscient)
	Figural (Internal)
	Neutral (Objective, External, Dramatic)
Indirect/Subjective/Personalised: Ich	Zentral (Major/Central)
	Peripher
	Auktorial
	Neutral (Objective, External, Dramatic)

Gerald Prince (1982)

Prince veröffentlicht 1982 ein erzähltheoretisches Werk mit dem Titel *Narratoloy: The Form and Functioning of Narrative*. Im 1. Kapitel „Narrating“, im Unterkapitel „The Presentation of the Narrated“, im 5. Paragraphen „Point of View“ stellt Prince die Perspektiven auf den Seiten 50 bis 53 dar.

Perspektive (Point of View)

Prince definiert die Perspektive als den perzeptiven und psychologischen Modus der Darstellung des Erzählten. Bei der Definition der Perspektive orientiert sich Prince an traditionellen Kategorien wie Außensicht, Neutralität, Innensicht, Allwissenheit.

> Whenever we narrate, we adopt a certain (perceptual and psychological) point of view in our presentation of the narrated. (FFN 50)

Prince unterscheidet 3 Haupttypen der Perspektive.

> There are three main types of point of view possible in narrative. (FFN 51)

Prince stützt sich bei seiner Klassifikation der Perspektiven explizit auf die 3 Fokalisierungstypen (und die 3 Subtypen der internen Fokalisierung) nach Genette (1972), wie er in seinem *A Dictionary of Narratology* (1987) erklärt.

> According to this narrow definition (inspired by Genette), point of view (“who sees”) should be distinguished from voice (“who speaks”): it is not equivalent to expression but institutes the perspective governing expression. (DN 74)

Die auktoriale Perspektive (Unrestricted/Unsituated Point of View)

Die auktoriale Perspektive beschreibt Prince einerseits in einer überlieferten und zugleich summarischen Form und in Anlehnung an Friedman ([1955] 1978) als „unbeschränkte“ Perspektive;

> The first type, which is characteristic of "traditional" or "classical" narrative may be called unrestricted (unsituated) point of view because there is no restriction whatsoever placed upon what a narrator may describe in terms of it. (FFN 51)

andererseits rezipiert Prince das Konzept der Wissenslimitierung von Todorov ([1966] 1978) und Genette ([1972] 2010: 120/1) und definiert die auktoriale Perspektive als das

Mehr-Sagen des Erzählers als das Figurenwissens zum Zeitpunkt ihres Erzählt-Werdens, z. B. Erzählerprolepsen und Hinweise des Erzählers auf Inhalte, die der figurenorientierten Wahrnehmung entgehen.

> [...] the narrator tells more than any and all the characters (could) know and tell at the time of the situation described [...] (FFN 51)

Prince spricht den auktorialen Erzähler nicht – wie in der Erzähltextanalyse traditionell üblich – als allwissenden Erzähler an, weil der Parameter Allwissenheit nach Prince (vielleicht) in Anlehnung an die Relativierung des Allwissenheits-Konzeptes bei Eastman (1965, 34), Scholes und Kellogg (1966: 272/3), Taylor (1981: 73/4) nicht der angemessenste Parameter für die Definition der auktorialen Perspektive ist. Tatsächlich weisen auktoriale Erzähler öfters darauf hin, dass sie manches nicht sicher wissen (putative Erzählinformation) oder manches gar nicht wissen (ignorative Erzählinformation).

> He is often referred to as omniscient although - strictly speaking - the term is not always quite appropriate. Indeed, so-called omniscient narrators frequently indicate that they do not know everything. (FFN 51)

Als Beispiele für die auktoriale Perspektive führt Prince den mittelalterlichen Artus-Roman *Der Ritter der Karre* von Chrétien de Troyes und die Romane *Jahrmarkt der Eitelkeit* und *Adam Bede* an. Als Beispiel für eine putative Erzählinformation führt Prince ein Zitat aus dem Roman *Vater Goriot* und als Beispiel für eine ignorative Erzählinformation führt Prince ein Zitat aus dem Roman *Der Glöckner von Notre-Dame* an. Auch im Roman *Jahrmarkt der Eitelkeit*, der von Erzähltheoretiker am häufigsten als typischstes Beispiel für die „allwissende“ Perspektive angeführt wird, finden sich unmittelbar neben explizit intern beglaubigten bzw. gnorativen Erzählinformationen auch putative Erzählinformationen (in Form von Präsumtionen) und ignorative Erzählinformationen (in Form von Fragen) (z. B. Band 2, 36. Kapitel: *Wie man von nichts gut leben kann*, 1. Absatz; die Markierungen sind von mir).

> **Ich nehme an**, auf unserem Jahrmarkt der Eitelkeit gibt es keinen, der nicht aufmerksam genug ist, sich zuweilen über die weltlichen Angelegenheiten seiner Bekannten den Kopf zu zerbrechen; auch wird **wohl** keiner so nachsichtig sein und sich nicht zuweilen wundern, wie sein Nachbar Jones oder sein Nachbar Smith bis zum Jahresende mit seinem Geld auskommt. Ich muß zum Beispiel bei aller Achtung für die Jenkins (denn ich speise ein paarmal in jeder Saison bei ihnen) zugeben, daß mich das Auftreten der Familie im Park in der großen Kutsche mit den stattlichen Lakaien bis an mein Lebensende **verwundern und täuschen** wird; denn obwohl **ich weiß**, daß die Equipage nur gemietet ist und sämtliche Dienstboten auf Kostgeld stehen, so **müssen doch** diese drei Menschen und der Wagen wenigstens sechshundert Pfund pro Jahr kosten – und dazu kommen dann noch die glänzenden Diners, die beiden Jungen in Eton, die hervorragende Gouvernante und die Lehrer für die Mädchen, die Reise ins Ausland oder nach Eastbourne oder Worthing im Herbst, der jährliche Ball mit dem Souper aus Günthers Restaurant (aus dem, beiläufig erwähnt, die Speisen meistens dann geliefert werden, wenn Jenkins vornehme Gäste bewirtet. Das **weiß ich sehr gut**, da ich einmal dazu eingeladen war, um einen leeren Platz zu füllen. Ich sah sogleich, daß diese Mahlzeiten bedeutend besser sind als die gewöhnlichen, zu denen Jenkins seinen weniger vornehmen Bekannten Einladungskarten schickt). **Wer wundert sich also nicht**, wie Jenkins wohl auskommen mag. Was ist Jenkins eigentlich? **Wir wissen es alle**, er ist Geheimrat im Schnur- und Siegellackamt mit einem Einkommen von zwölfhundert Pfund pro Jahr. **Hatte seine Frau Privatvermögen? Pah!** Miss Flint, eins von elf Kindern eines kleinen Gutsbesitzers in Buckinghamshire. Alles, was sie von ihrer Familie erhält, ist ein Truthahn zu Weihnachten, und dafür muß sie ein paar von ihren Schwestern in der toten Saison ernähren und ihre Brüder aufnehmen und verpflegen, wenn sie in die Stadt kommen. **Wie reicht also Jenkins mit seinen Einkünften?** Ich frage mit jedem seiner Freunde: **Warum ist er nicht längst gerichtlich belangt und**

warum ist er im vergangenen Jahr zu jedermanns Erstaunen von Boulogne wieder zurückgekommen?

Die figurale Perspektive (Internal Point of View)

Bei der Definition der figuralen Perspektive stützt sich Prince unter anderem auf das Konzept der Identität des Erzähler-Sagens mit dem Figurenwissen bzw. der Figurenwahrnehmung nach Todorov ([1966] 1978) und Genette ([1972] 2010: 121).

> The second type may be called internal point of view; everything is presented strictly in terms of the knowledge, feelings, and perceptions of one or several characters [...] In this case, the narrator tells only what one or several characters (could) know and tell. (FFN 51/2)

Prince übernimmt bei der Abgrenzung der figuralen Perspektive auch die Erweiterung der internen Fokalisierung durch ihre Subtypen nach Genette ([1972] 2010: 121): fest-interne, variabel-interne und multipel-interne Fokalisierung.

> Internal point of view may be fixed (when the perspective of one and only one character is adopted, as in *What Maisie Knew* [H. James]), variable (when the perspective of several characters is adopted in turn to present several different sequences of events, as in *The Golden Bowl* [H. James] and *L'Age de raison* [Sartre]), or multiple (when the same event or series of events, is narrated more than once, each time in terms of a different perspective, as in *The Moonstone* [W. Collins] and *The Ring and the Book* [R. Browning]).

Die neutrale Perspektive (Objective Point of View)

Wie bei der Beschreibung der auktorialen Perspektive nutzt Prince einerseits das traditionelle Konzept der Beschränkung des Erzählers auf die kommentarlose Außensicht;

> The third type - which is characteristic of "objective" or "behaviorist" narratives like "The Killers" and "Hills Like White Elephants" - may be called external point of view. Here the narrator presents everything strictly from the outside; thus, he would describe a given character's actions or physical appearance, for instance, but he would not describe the character's feelings or thoughts. (FFN 52)

andererseits übernimmt Prince auch bei der Definition der neutralen Perspektive das Konzept des Weniger-Sagens des Erzählers als das Figurenwissen zum Zeitpunkt ihres Erzählt-Werdens nach Todorov und Genette.

> Obviously, the narrator then tells less about certain situations than one or several characters (could) know and tell. (FFN 52)

Weitere Aspekte des Problems der Perspektive

Auf den Seiten 52 bis 54 deutet Prince noch auf die Frage der Dominanz, der Inkonsistenz, der definitorischen Ambiguität und des leserpsychologischen Aspekts der Perspektive hin. Nach Prince sind die einzelnen Haupttypen der Perspektive selten ausschließlich, sondern meistens abschnittweise bis mehrheitlich in einem Erzähltext vorhanden.

> [...] strictly speaking, it is often more correct to say that, in large segments of that narrative, or in most of that narrative, a certain point of view is used. (FFN 52)

Sind die einzelnen Haupttypen der Perspektiven ausschließlich vorhanden, so sind nach Prince manchmal Inkonsistenzen im Erzähler- oder im Figurenwissen möglich. (Die vom Erzähler bewusst unterschlagenen Informationen nennt Genette Paralipsen und die Vergabe von Informationen, die den Wahrnehmungs- oder Wissenshorizont der externen oder internen Fokalisierung überschreiten, nennt Genette Paralepsen, vgl. Genette [1972] 2010: 125/6).

> Either [...] too much information is given in terms of the chosen point of view; or else too little information is given: for instance, some of the actions or thoughts of a character whose point of view is adopted are not presented even though they should be. [z. B. *Alibi* von A. Christie]. (FFN 53)

Nach Prince ist z. B. die figurale Perspektive eines Ich-Erzählers, der die übernatürliche Fähigkeit des Gedankenlesens besitzt, rein analytisch nicht von einer auktorialen Perspektive unterscheidbar.

> Although a fixed internal point of view is technically preserved, it is no longer very different from an unrestricted point of view. [*Bella* von Jean Giradoux] (FFN 53)

Schließlich bezieht Prince neben der erzähltheoretischen Komponente auch die leserpsychologische Komponente in das Problem der Perspektive mit ein: Durchführung von Leser-Inferenzen und Entscheidung über die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit eines Ich-Erzählers oder einer Reflektorfigur im Falle von Signalen der Pathologie und einer Ich-Erzähler- oder Reflektor-Perspektive im Falle der Multiperspektivität.

> Finally, note that the type of point of view adopted may affect not only the kinds of events recounted and their recounting but also our processing and interpretation of them. Thus, should an external point of view be used, it is up to us to assess the feelings of the characters, the meaning of their actions, the very significance of the events presented; should a fixed internal point of view be used, it is up to us to determine whether or not it distorts the narrated and how it does it; and should a multiple internal point of view be used, it is up to us to find out which account of the narrated is the closest to the truth. (FFN 54)

Überblick über die 5 Perspektiven nach Prince

Hier ein tabellarischer Überblick über die Fokalisierungstypen nach Genette und die entsprechenden Fokalisierungstypen in der Perspektiven-Terminologie nach Prince.

<table>
<tr><th colspan="2">Genette (1972)</th><th colspan="2">Prince (1982)</th></tr>
<tr><td colspan="2">Nullfokalisierung</td><td colspan="2">Unrestricted/Unsituated Point of View</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Interne Fokalisierung</td><td>Fest</td><td>Fixed</td><td rowspan="3">Internal Point of View</td></tr>
<tr><td>Variabel</td><td>Variable</td></tr>
<tr><td>Multipel</td><td>Multiple</td></tr>
<tr><td colspan="2">Externe Fokalisierung</td><td colspan="2">Objective Point of View</td></tr>
</table>

Garry Disher (1983)

Disher veröffentlicht 1983 einen theoretischen Ratgeber, weniger einen praktischen Leitfaden für Autoren zur Produktion von Erzähltexten mit Schwerpunkt auf der Kurzgeschichte mit dem Titel *Writing Fiction: An Introduction to the Craft*. Im 6. Kapitel „Point of View: Third person; First person; Second person; Do's and don'ts" präsentiert Disher seine Klassifikation der Erzählperspektiven auf den Seiten 40 bis 49.

Erzählperspektive

Disher definiert die Erzählperspektive nicht erzähltextanalytisch, sondern einerseits leserpsychologisch;

> Point of view [...] provides readers with an entry to a story or novel, influencing the way they gain their information and the perspective this will give them on the events, characters and theme. (WFIC 42)

andererseits definiert Disher die Erzählperspektive (vielleicht) in Anlehnung an Grabo (1913: 34 und 1928: 81), Beach (1932: 57), Brooks und Warren ([1949] 1950: 267) als Mittel zur inhaltlichen Entfaltung eines Erzählthemas oder einer Erzählbotschaft.

> As these examples show, changing the point of view can change the focus and meaning of a story or novel. (WFIC 42)

Disher unterscheidet nicht zwischen Erzählperspektive und Stimme. Disher klassifiziert die Erzählperspektiven primär nach der Erzählform. Damit führt Disher die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie fort (Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger).

> Point of view, or voice, [...] Sometimes, too, there might be a separate authorial voice operating within a work with a tone of its own. (WFIC 42)

Die Er-Erzählperspektiven

Disher unterscheidet 3 Er-Erzählperspektiven: 1) die auktoriale (Third-Person Omniscient), 2) die monofigurale (Third-Person Limited or Intimate) und 2) die neutrale (Dramatic or Objective Third-Person Omniscient) Erzählperspektive.

Die auktoriale Erzählperspektive (Third-Person Omniscient)

Die auktoriale Erzählperspektive beschreibt Disher in traditioneller Weise mit der Allwissenheit des auktorialen Erzählers.

> Omniscient means knowing all. The narrator doesn't appear in the story but knows everything about everyone. The narrator knows - how several characters act, feel and think, knows the whole past and future of the events being described, and may refer to matters such as a region's history or geography that have no direct relevance to the characters. (WFIC 43)

Disher emphatisiert den indirekten Erzählerkommentar und die direkten Erzählereinmischungen als Kennzeichen der auktorialen Erzählperspektive.

> In many omniscient novels there is a sense of an author's presence, revealed in a bitter or ironic tone, for example, and some nineteenth-century novelists liked to interrupt to make a point. (WFIC 43)

Disher ordnet die multi- und plurifigurale Erzählperspektive der auktorialen Erzählperspektive zu.

> Omniscience can operate within one page (such as in the first version of the extract, where the reader learns what each character is thinking at the one time), or separate chapters or sections might be devoted to separate characters. (WFIC 43)

Als Beispiele für die auktoriale Erzählperspektive nennt Disher die Romane von Dickens, den Roman *Die Kinder von Dynmouth* (1976) von William Trevor und *Nuns and Soldiers* (1980) von Iris Murdoch.

Die monofigurale Erzählperspektive (Third-Person Limited or Intimate)

Die monofigurale Erzählperspektive definiert Disher hauptsächlich durch die Bewusstseinsdarstellung, die Wahrnehmungsperspektive und den Wissenshorizont einer einzigen Reflektorfigur.

> The story concentrates wholly on one character, and readers enter the story through the consciousness of this character. Readers are not aware of anything that this character does not

> know about. Readers do not learn what the other characters are thinking or feeling, or what is going on in the next room, unless through dialogue or the main character's inferences. (WFIC 44)

Die monofigurale Erzählperspektive bietet nach Disher dem Leser ein mittleres Identifikationspotential mit der Reflektorfigur.

> The third-person limited voice has the advantage of allowing readers to get close to one character, encouraging identification and noncommittal reporting. (WFIC 44)

Im Gegensatz zu den zuverlässigen figuralen Wahrnehmungsperspektiven in der auktorialen Erzählperspektive können die figuralen Wahrnehmungsperspektiven in der figuralen Erzählperspektive nach Disher zuverlässig oder unzuverlässig bzw. fallibel sein.

> It is possible to develop an interesting tension between what the reader knows (based on interpreting dialogue and action, and forming an understanding of all the characters) and how the main character interprets this same information; that is, when the reader realizes that the main character has a different or incorrect understanding of the same events. (WFIC 44)

Die neutrale Erzählperspektive (Dramatic or Objective Third-Person Omniscient)

Die neutrale Erzählperspektive beschreibt Disher (vielleicht) in mehr oder weniger direkter Anlehnung an Pitkin (1912: 176), Williams (1917: 123), Beach (1932: 142, 364), Comfort (1948: 39/0), Brooks und Warren ([1949] 1950: 263, [1943] 1959: 147 und [1959] 1979: 173 und), Friedman ([1955] 1978), Booth ([1961] 1967), Gardner und Dunlap (1962: 37), Romberg (1962: 123), Eastman (1965, 33) mithilfe der Filmkamera-Metapher als außensichtig-dialogische Erzählperspektive.

> There is no sense of an authorial presence at all, only of a camera recording what is said and done. Nothing of the past or background to the events is known unless it is reported in dialogue. No character's mind is entered - readers deduce the feelings and thoughts of characters from what they say and do. (WFIC 44/5)

Die neutrale Erzählperspektive bietet nach Disher dem Leser ein geringes Identifikationspotential mit der Reflektorfigur. Es wäre interessant, in psychologischen Studien die Unterschiede in den Leser-Figuren-Identifikationspotentialen zwischen einer außensichtigen Erzählperspektive, die die Innenwelt einer Handlungsfigur adäquat darstellt, und einer innensichtigen Erzählperspektive zu untersuchen.

> [...] it is harder for readers to identify with a character they know little about, the external information must be telling and subtle if it is to indicate an inner life adequately. (WFIC 45)

Als Beispiele für die neutrale Erzählperspektive nennt Disher die Mythen, die Sagen, die Kurzgeschichten von Hemingway und die Kurzgeschichte *Pretty Mouth and Green My Eyes* von J. D. Salinger.

Die Ich-Erzählperspektiven

Die Ich-Erzählperspektive bietet nach Disher dem Leser einerseits das stärkste Identifikationspotential mit dem erzählten Ich;

> It can be a very effective device - especially when combined with the present tense [...] - for it allows readers to get very close to a character. (WFIC 45)

andererseits kann eine Ich-Erzählperspektive ihr Identifikationspotential unterminieren.

> A voice that is boring, or too self-interested, or too self-conscious, might ultimately lose the reader's interest. (WFIC 48)

Wie die Reflektorfigur in der monofiguralen Erzählperspektive kann auch der Ich-Erzähler mehr oder weniger zuverlässig sein.

> First-person stories and novels sometimes create a credibility gap between what the reader knows and what the narrator knows. (WFIC 45)

Disher führt einige Erscheinungsformen der Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers an: Lüge, Selbstbetrug, Fehlinterpretation, Unreife, Mangel an Intelligenz oder Einsicht, Verleugnung, Pathologie oder Mangel and Erfahrung.

> This unreliability might be due to such factors as the main character's lies, self-deceit, mistaken perceptions, incompetence, lack of intelligence or insight, need to save face, emotional state or lack of experience. (WFIC 45)

Neben einigen Subtypen der Ich-Erzählperspektive, wie z. B. die subjektiv-innensichtige, die periphere, die retrospektiv-autobiographische, die multiple Ich-Erzählperspektive, die äußere monologische Ich-Erzählung, der Brief- und Tagebuchroman, die Ich-Erzählung auf 2 Erzählebenen, klassifiziert Disher (vielleicht) in mehr oder weniger bewusster Anlehnung an Beach (1918: 68-70), Bement (1931: 171), Brooks und Warren (1943: 662/3), Summers (1948: 48), Scholes und Kellogg (1966: 265), Taylor (1981: 78) gleichzeitig mit Genette ([1983] 2010: 250-252) auch die seltene objektive bzw. neutrale Ich-Erzählperspektive. In Hinblick auf die neutrale Ich-Erzählperspektive nähert sich Disher einen Schritt weit der perspektivengebundenen Minderheitstradition der Erzählperspektiventheorie an.

> *Objective [first-person] narration* The narrator reports external realities (dialogue, description, actions) only, not thoughts, feelings or attitudes (unless through a character's dialogue). Readers must infer subjective information from tone of voice, for example, or a punch or a kiss. This is rarely used exclusively. (WFIC 46)

Den inneren Monolog und den Bewusstseinsstrom begreift Disher – im Gegensatz zu vielen anderen Erzähltheoretikern – als Subtypen der Ich-Erzählperspektive.

Als Beispiele für die verschiedenen Subtypen der Ich-Erzählperspektive weist Disher auf die Romane *Der große Gatsby* von F. Scott Fitzgerald (beobachtender Ich-Erzähler), *Rebecca* von Daphne du Maurier (retrospektiv-autobiographische Ich-Erzählung), *Die Frau in Weiß* von Wilkie Collins (multiperspektivische Ich-Erzählung), *The Americans* und *Baby* von Frank Morhouse (Briefroman), *Dracula* von Bram Stoker und *Der Sammler* von John Fowles (Tagebuchroman), *Sturmhöhe* von Emily Brontë (Rahmenerzählung) und auf die Romane von James Joyce und Virginia Woolf (innerer Monolog und Bewusstseinsstrom) hin.

Die Du-Erzählperspektive

Disher nimmt in seiner Klassifikation der Erzählperspektiven auch die seltene Du-Erzählperspektive auf. Disher unterscheidet 2 fiktive Adressaten der grammatischen Du-Form: einerseits den fiktiven Leser;

> In a pure form the second-person voice seems to be asking readers to imagine that they are someone else, or somewhere else, or in a particular situation, or at least what it would be like. (WFIC 48)

andererseits den Ich-Erzähler, der sich in der Du-Form selbst anspricht.

> The second-person form may be merely the first-person in disguise. (WFIC 48)

Überblick über die 8 Erzähltexttypen bei Disher

Erzähltexttypen nach Disher (1983)		
Erzählform	Perspektive	Modus
Er-Erzählform	Auktorial	Omniscient
	Figural	Limited – Intimate
	Neutral	Dramatic – Objective
Ich-Erzählform	Zentral oder peripher	Detached Autobiography
		Observer
	Neutral	Objective
Du-Erzählform	Bezug des Erzählers auf fiktiven Leser	
	Selbstbezug des Erzählers	

Gerard Genette ([1983] 2010)

Genette veröffentlicht 1983 eine Reaktion auf die Kritik an seinem Abriss der Erzähltheorie aus dem Jahr 1972 (*Diskurs der Erzählung: Ein methodologischer Versuch*) und gibt seinem ergänzenden Buch den Titel *Neuer Diskurs der Erzählung*. Dieses Buch ist eine teils präzisierte und teils revidierte Verteidigung seiner ursprünglichen Positionen. Beide Bücher finden sich in *Die Erzählung* (1994). Die Paragraphen, die die Erzählperspektive betreffen, tragen die Titel „Perspektive“ (E 213-216), „Fokalisierungen“ (E 217-220), „Stimme“ (E 221-224), „Person“ und „Person (Fortsetzung)“ (E 239-244) sowie „Erzählsituationen“ (E 245-254), wobei vor allem der 17. Paragraph „Erzählsituationen“ für die Klassifikation der Erzählperspektiven bzw. Erzähltexttypen nach Genette den zentralen Inhalt liefert. Ich zitiere aus der dritten Auflage aus dem Jahr 2010.

Perspektive

In Bezug auf die Perspektive nimmt Genette einige Präzisierungen vor und gesteht einige analytische Ungenauigkeiten im Buch von 1972 ein.

Modus versus Stimme

Bei der Unterscheidung zwischen Stimme und Modus verbessert Genette die Frage (nach dem Modus) „Wer sieht?“ durch die Fragen „Wer nimmt wahr? Wo liegt das Zentrum bzw. der Fokus der Wahrnehmung?“ (vgl. E 213).

Modus	Wer nimmt wahr?
	Wo liegt das Zentrum bzw. der Fokus der Wahrnehmung?

Außerdem weist Genette bereits darauf hin, dass das Zentrum bzw. der Fokus der Wahrnehmung in einer Figur (innerhalb einer Figur) verankert sein kann oder nicht in einer Figur (außerhalb einer Figur) verankert sein kann (vgl. E 213).

Zentrum bzw. Fokus der Wahrnehmung	Innerhalb einer Figur	Figur

	Außerhalb einer Figur	Nicht-Figur

Eine weitere Präzisierung zur Differenz von Stimme und Modus nimmt Genette in Bezug auf die Romane von Dashiell Hammett vor. Nach Genette sind sowohl einige Romane von Hammett in der Er-Erzählform als auch einige Romane von Hammett in der Ich-Erzählform extern fokalisiert.

> […] dies ist für mich [Genette] natürlich gerade ein Beweis für die relative Autonomie der Modus- gegenüber der Stimmenwahl und umgekehrt. (E 214)

Fokale Figur versus Erzähler

An einigen Klassifizierungen der Perspektive kritisiert Genette, dass z. B. Friedman und Booth eine fokale Figur „Erzähler" nennen (vgl. E 213). Tatsächlich ist es vor allem Booth, der die Reflektoren als Erzähler betrachtet wissen will.

> The most important unacknowledged narrators are […] the third-person „centres of consciousness" through whom authors filter their narrative. (ToN 94)

Ich tendiere dazu, diese Behauptung von Booth als Provokation zu betrachten, mit der Booth darauf hinweisen will, dass nicht nur die Erzähler, sondern auch die Reflektoren als Quelle von Erzählinformationen wahrgenommen werden sollen.

Perspektive versus Erzählperspektive

Außerdem kritisiert Genette an einigen Klassifizierungen der Perspektive, dass z. B. Brooks und Warren, Friedman, Booth und z. T. Stanzel und Romberg „komplexe Erzählsituationen (Modus + Stimme) nur unter der einen Rubrik des *point of view* abhandeln" (E. 213). Genette begeht hier den Fehler, dass er von Brooks und Warren, Friedman, Booth, Stanzel und Romberg verlangt, unter Point of View genau dasselbe zu verstehen, was er unter Point of View, Modus, Perspektive und Fokalisierung versteht. Aber genau das tun die genannten Erzähltheoretiker (wahrscheinlich) nicht. Denn diese gehören der (nicht nur anglo-amerikanischen) erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) an. Das bedeutet, dass die genannten Erzähltheoretiker und die meisten in dieser Abhandlung dargestellten Typologien das Konzept Point of View bzw. Erzählperspektive als mehr (oder weniger) feste Kombination aus Stimme und Modus bzw. Erzählform und Perspektive verstehen. Die Vertreter der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Pitkin 1912: 186/7 und Nachfolger) hingegen verstehen unter Point of View bzw. Perspektive das, was auch Genette unter Point of View, Modus, Perspektive und Fokalisierung versteht. Das bedeutet, dass die wenigsten in dieser Abhandlung dargestellten Typologien das Konzept Point of View bzw. Perspektive als mehr (oder weniger) feste perspektivische Kategorie im Gegensatz zur Stimme bzw. Erzählform verstehen. Daraus ergeben sich 2 gegensätzliche Modelle der Typologie bzw. Klassifizierung der Erzählperspektiven. Das erzählformgebundene Mehrheitsmodell des Point of View betrachtet die Kategorie Stimme bzw. Erzählform primär und die Kategorie Point of View, Modus, Perspektive, Fokalisierung sekundär, weshalb in diesen Mehrheitsmodellen die unterschiedlichen Erzählformen in der Regel unterschiedliche Perspektiven für die Er-Erzählform und die Ich-Erzählform aufweisen. Das perspektivengebundene Minderheitsmodell des Point of View hingegen betrachtet die Kategorie Point of View, Modus, Perspektive, Fokalisierung primär und die Kategorie Stimme bzw. Erzählform sekundär, weshalb in diesen Minderheitsmodellen die unterschiedlichen Erzählformen – auf die einzelnen

Erzähltheoretiker bezogen – tendenziell dieselben Perspektiven aufweisen: z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell ([1947] 1959: 196), Todorov ([1966] 1978) , Uspenskij ([1970] 1975), Genette ([1972] 2010: 121), Bal (1980, 101), Prince (1982: 50, 74), Rimmon-Kenan (1983: 76/7). Lockemann ([1965] 1978) nimmt allem Anschein nach insofern eine Sonderstellung ein, als er zwar die Kategorie Stimme bzw. Erzählform als primär betrachtet, aber ihr dieselben Perspektiven zuweist. Den umgekehrten Fall zu Lockemann, und zwar Modelle, in denen die Kategorie Point of View, Modus, Perspektive, Fokalisierung primär und die Kategorie Stimme bzw. Erzählform sekundär betrachtet wird und trotzdem in diesen Modellen die unterschiedlichen Erzählformen unterschiedliche Perspektiven für die Er-Erzählform und die Ich-Erzählform aufweisen, findet man z. B. hinsichtlich der auktorialen *und* neutralen Perspektive, die z. B. Williams (1917: 124, 126) *nur* in der Er-Erzählform klassifiziert.

Hier ein Überblick über die 3 Grundmuster der Klassifikationen und Typologien der Erzählperspektiven.

Primäre Kategorie	Sekundäre Kategorie	Typologie
Erzählform	Perspektive	Diverse Perspektiven
		Analoge Perspektiven
Perspektive	Erzählform	Analoge Perspektiven
		Diverse Perspektiven

Genette hätte die Kritik und die Polemik gegen die Mehrheit der Klassifizierungen der Erzählperspektiven vermeiden können, wenn er einfach festgestellt hätte, dass er unter dem Terminus Point of View nicht wie die Mehrheit der Erzähltheoretiker vor ihm eine Verquickung aus Modus und Stimme (Erzählform und Perspektive), sondern nur den Modus (Perspektive, Fokalisierung) versteht.

Umformulierung

Genette selbst stellt fest, dass er nur eine Umformulierung der Typen der Erzählperspektive anstrebt.

> Im Grunde ging es nur um eine Umformulierung, deren Hauptvorteil darin bestand, klassische Begriffe neu zu systematisieren. (E 213)

Hier (noch einmal) der tabellarische Überblick über die Systematisierung der klassischen Begriffe mit der Umformulierung durch Genette; vgl. die Tabelle oben bei Genette [1972] 2010); in dieser Umformulierung fehlen die Formeln nach Todorov ([1966] 1978), die bei Genette ([1972] 2010) vorhanden sind.

Genette	Pouillon, Lubbock, Stanzel, Blin, Friedman, Wellek und Warren
Nullfokalisierung	allwissender Erzähler, Übersicht
Interne Fokalisierung	*point of view*, Reflektor, selektive Allwissenheit, eingeschränktes Feld, Mitsicht
Externe Fokalisierung	objektiv, behavioristisch, Außensicht

Transfokalisierung versus Transvokalisierung

Genette weist darauf hin, dass er bei der multiplen Fokalisierung einen Fehler gemacht hat. Die multiple Fokalisierung ist nach Genette, genau genommen, keine

Transfokalisierung, sondern eine Transvokalisierung, d. h. kein Wechsel der Reflektorfigur, sondern ein Wechsel des Ich-Erzählers.

> [Bei der multiplen Fokalisierung] geht der Fokuswechsel, und das hätte ich [Genette] wenigstens erwähnen müssen, ganz deutlich einher mit einem Erzählwechsel, und die Transfokalisierung [Wechsel des Fokus] ließe sich von daher als eine bloße Folge der Transvokalisierung [Wechsel der Stimme] auffassen. Ich kenne übrigens kein einziges Beispiel für eine reine Transfokalisierung, wo „dieselbe Geschichte" nacheinander unter verschiedenen Gesichtspunkten vom selben heterodiegetischen Erzähler erzählt würde. Dies wäre gleichwohl der interessantere Fall [...] Man sollte ein solches Werk also unbedingt in Angriff nehmen. (E 214)

Eine multiple Fokalisierung mit Transfokalisierung (bzw. ohne Transvokalisierung) kann man sich (vielleicht) als eine Er-Erzählung (oder auch Ich-Erzählung) über eine multiple Persönlichkeit vorstellen, wobei die distinkten Identitäten des Reflektors (oder des Ich-Erzählers) auch distinkte Auffassungen der Wahrheit einer bestimmten „Erzählhandlung" haben.

Paralipse

Was den Roman *Alibi* von Agatha Christie betrifft, so weist Genette darauf hin, dass die Spannung dieses Romans nicht aus der Identität des Reflektors mit dem Ich-Erzähler bzw. aus einer *homodiegetischen* internen Fokalisierung resultiert (wie M. Bal meint), sondern aus der Unterschlagung einer wichtigen Erzählinformation bzw. aus der Paralipse (dass der Ich-Erzähler zugleich der Mörder ist).

> [...] eine *heterodiegetische* interne Fokalisierung [...] hätte meines Erachtens dieselbe Wirkung erzielt. (214/5)

Etischer Erzählanfang

Genette präzisiert, dass er die simulative Referenz ohne Antezedenz auf erzählte Figuren (Joseph M. Backus 1965) bzw. die „etischen" (nicht zu verwechseln mit ethisch) Erzählanfänge (Kenneth Lee Pike 1967: Roland Harweg 1968) als *vorläufige* externe Fokalisierung betrachtet, die sich im weiteren Verlauf der Erzählung als Auftakt zu einer personalen Erzählsituation (Stanzel) bzw. zu einer internen Fokalisierung herausstellen kann (vgl. E 215/6).

Fokalisierungen

Genette verteidigt im Wesentlichen sein Fokalisierungsmodell gegen die Kritik von Bal.

Instanz der Fokalisierung

Für Genette gibt es nur 1 Instanz der Fokalisierung, und zwar den Autor bzw. den Erzähler, und nicht 2 Instanzen der Fokalisierung (Erzähler und Figur) wie für Bal.

> Für mich [Genette] gibt es keine fokalisierende oder fokalisierte Figur: fokalisiert kann nur die Erzählung selber sein, und fokalisieren kann demnach nur der, der die Erzählung fokalisiert (oder nicht fokalisiert), d. h. der Erzähler oder, außerhalb der Konventionen der Fiktion betrachtet, der Autor selbst, der sein Fokalisierungsvermögen an den Erzähler delegiert (oder auch nicht). (E. 217)

Nullfokalisierung

Genette hält an der Unterscheidung zwischen Nullfokalisierung und variabler Fokalisierung fest.

> […] es scheint mir [Genette], dass die klassische Erzählung ihren „Fokus“ zuweilen an einem so unbestimmten oder fernen Ort hat, mit einem so weiten Blickfeld (der berühmte „*point of view* Gottes“ […]), dass er unmöglich der einer Figur sein kann, weshalb der Ausdruck Nicht-Fokalisierung oder Nullfokalisierung hier wohl doch der passendere sein dürfte. [E 217)

Genette kommt aber seinen Kritikern insofern entgegen, dass er die Nullfokalisierung „lax“ und nicht „katechetisch“ (E 217) definiert.

> Die richtige Formel wäre als eher: *Nullfokalisierung = variable und zuweilen Nullfokalisierung*. (E. 217)

Interne Fokalisierung

Genette bemüht sich noch einmal um eine Definition der Fokalisierung, um diese von der Nicht-Fokalisierung unterscheiden zu können.

> Unter Fokalisierung verstehe ich [Genette] also eine Einschränkung des „Feldes“, d. h. eine Selektion der Information gegenüber dem, was die Tradition *Allwissenheit* nannte, ein Ausdruck, der, wörtlich genommen, im Bereich der Fiktion absurd ist (der Autor braucht nichts „zu wissen“, da er alles erfindet) und den man besser ersetzen sollte durch *vollständige Information* – durch deren Besitz dann der Leser „allwissend“ wird. (E 218)

Der Unterschied zwischen des internen und des externen Typs der Fokalisierung hängt nach Genette von der „Situierung“ des „Fokus“ bzw. der „Informationsschleuse“ (E 218) ab.

> Das Instrument dieser (eventuellen) Selektion ist ein *situierter Fokus*, d. h. eine Art Informationsschleuse, die nur durchlässt, was die Situation erlaubt […] (E 218)

Bei der internen Fokalisierung richtet sich nach Genette der Fokus der Erzählung auf das „Innen“ einer Figur bzw. befindet sich die Informationsschleuse innerhalb einer Figur; deshalb heißt dieser Typ der Fokalisierung „intern“.

> Bei der internen Fokalisierung fällt der Fokus mit einer Figur zusammen, die alsdann zum fiktiven „Subjekt“ aller Wahrnehmungen wird, einschließlich derer, die sie als Objekt betreffen. (E 218)

Der Erzähler kann nach Genette jedoch aus strategischen oder ökonomischen Gründen in Form von Paralipsen und Paralepsen gegen das Gesetz der internen Fokalisierung verstoßen.

Externe Fokalisierung

Die externe Fokalisierung definiert Genette unterschiedlich, je nachdem ob es sich um eine externe heterodiegetische oder um eine externe homodiegetische Fokalisierung handelt. Die externe heterodiegetische Fokalisierung definiert Genette in 1-facher Weise, die externe homodiegetische Fokalisierung definiert Genette in 2-facher Weise.

Externe heterodiegetische Fokalisierung

Bei der externen heterodiegetischen Fokalisierung befindet sich nach Genette der Fokus der Erzählung bzw. die Informationsschleuse irgendwo *außerhalb*, aber in der Nähe einer Figur; deshalb heißt dieser Typ der Fokalisierung „extern“.

> Bei der externen Fokalisierung wird der Fokus an einem vom Erzähler gewählten Punkt des diegetischen Universums situiert, der mit keiner der Figuren koinzidiert, was folglich die Möglichkeit ausschließt, dass wir irgendetwas über die Gedanken irgendeiner Person [besser Figur, weil die Kategorie Person sich auf den Erzähler bezieht] erfahren – wodurch dieser Fokalisierungstyp der „behavioristischen“ Überzeugung einiger moderner Romanciers sehr entgegenkommt. (E 218)

Externe homodiegetische Fokalisierung

Die Überlegungen Genettes zum Typ A der externen homodiegetischen Fokalisierung finden sich auf den Seiten 250/1 und zum Typ B der externen homodiegetischen Fokalisierung finden sich auf den Seiten 251/2 (siehe die Darstellung unten bei „6 Erzähltexttypen“).

Äquivalenz der Fokalisierungstypen

Während Genette im *Diskurs der Erzählung* (1972) noch im Zweifelsfall eine externe Fokalisierung auf den Ko-Protagonisten als eine interne Fokalisierung auf den Protagonisten festgelegt hat (vgl. E 122/3), ändert er im *Neuen Diskurs der Erzählung* (1983) die Unterscheidung in eine mögliche Äquivalenz um.

> […] ich [Genette] denke, dass die [interne und externe Fokalisierung] alternieren und dass – in Ermangelung hinreichend scharfer Definitionen – einige Segmente [der Erzählung] unentscheidbar bleiben können […] (E 218)

Fokuswechsel versus Fokalisierungsschachtelung

Genette ist im Gegensatz zu Bal der Meinung, das Fokalisierungen nicht geschachtelt werden können. Was Bal als Fokalisierung zweiter Stufe betrachtet, interpretiert Genette als eine metaphorische Schachtelung von Blicken.

> Natürlich können in einer Erzählung […] Blickschachtelungen vorkommen, wo jemand beobachtet, dass man ihn beobachtet usw., ich [Genette] glaube aber nicht, dass der Fokus der Erzählung an zwei Punkten *zugleich* sein kann. (E. 219)

Präfokalisierung

Mit dem Konzept der Präfokalisierung relativiert Genette die ursprüngliche Äquivalenz einer homodiegetischen Nullfokalisierung mit einer heterodiegetischen Nullfokalisierung. Während die Quellen der Allwissenheit eines heterodiegetischen Erzählers selten hinterfragt werden, wird von einem homodiegetischen Erzähler häufig eine fiktive Rechtfertigung seiner „Allwissenheit“ verlangt. Diese Begrenzung der Allwissenheit des homodiegetischen Erzählers bzw. die Notwendigkeit einer Erklärung für seine Allwissenheit nennt Genette Präfokalisierung.

> […] mit der vokalen Wahl der homodiegetischen Erzählung [geht] a priori eine modale Einschränkung einher[…], die sich nur durch Verstöße (oder höchst unvielleichte Rechtfertigungen) aufheben lässt. Vielleicht sollte man, um diesen Zwang zu bezeichnen, von *Präfokalisierung* sprechen? (E 220)

Erzähltexttypen

Was in dieser Abhandlung mit Erzählperspektive (= Stimme + Perspektive) bezeichnet wird, nennt Genette in Anlehnung an Stanzel (1955 und weitere) Erzählsituation. Bei der Darstellung der perspektivengebundenen Minderheitstypologien der Erzählperspektive bezeichne ich die Typen der Erzählperspektiven als Erzähltexttypen (= Perspektive + Stimme).

4 Erzähltexttypen

In einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Typenkreis von Stanzel (1964 und 1979) und in kritischer Würdigung der Revision des Stanzelschen Typenkreises durch Cohn

(1981) gelangt Genette durch die Erweiterung der 3 typischen Erzählsituationen nach Stanzel um die konsonante Ich-Erzählsituation nach Cohn zu einer vorläufigen Klassifikation von 4 Erzähltexttypen, wobei Genette den Parameter „auktorial“ (Stanzel) in Anlehnung an Roy Pascal (1977) in „narratorial“ umbenennt, anstelle des Parameters „personal“ (Stanzel) den Parameter „figural“ von Cohn (1978) übernimmt und auf alle übrigen Bezeichnungen für die vorläufigen 4 Erzähltexttypen verzichtet.

> Diese[m] wacklige[n] Kompromiss, via Dorrit Cohn, zwischen der Stanzelschen Typologie und dem, was man als Ansatz zu meiner [Genette] eigenen betrachten könnte […] [fügt Cohn einen Typ hinzu, indem sie die Ich-Erzählsituation in zwei Typen aufteilt]. Man kann diesen Zusatz als Fortschritt werten […] (E 248)

Hier die Tabelle der 4 vorläufigen Erzähltexttypen nach Genette (vgl. E 247).

	1. Person	3. Person
Narratorialer Modus	*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*	*Tom Jones*
Figuraler Modus	*Hunger*	*Die Gesandten*

5 Erzähltexttypen

Der nächste Schritt Genettes in der Klassifikation der Erzähltexttypen besteht darin, dass Genette einen fünften Erzähltexttyp den vorläufigen 4 Erzählsituationen hinzufügt, und zwar die neutrale Erzählsituation nach Stanzel (1955) bzw. die objektive Er-Erzählung nach Romberg (1962) bzw. den neutralen Erzähltyp nach Lintvelt (1981).

> […] [Lintvelt] schreitet […] zu einer Dreiteilung der narrativen Typen nach Maßgabe des sogenannten „Orientierungszentrums“ der Aufmerksamkeit des Lesers, das eine Art Synthese darstellt zwischen meinen Fokalisierungen und den Stanzelschen Modi: auktorialer Typ (= Nullfokalisierung), aktorialer Typ (= interne Fokalisierung), neutraler Typ externe Fokalisierung [sic] […] (E 248)

Hier die Tabelle der 5 vorläufigen Erzähltexttypen nach Genette (vgl. E 249). Genette verzichtet in dieser Klassifikation wieder sowohl auf den Parameter „narratorial“ (Pascal, 1977) und greift wieder auf den Parameter „auktorial“ (Stanzel) zurück als auch auf den Parameter „figural“ (Cohn, 1978) und zieht den Parameter „aktorial“ (Lintvelt, 1981) heran. Den auktorialen Modus nennt Genette Nullfokalisierung; den aktorialen Modus (Lintvelt) nennt Genette interne Fokalisierung und den neutralen Modus (Stanzel) nennt Genette externe Fokalisierung. Genette ersetzt das Textbeispiel für die homodiegetische Nullfokalisierung (vgl. E 247).

	Auktorial (Nullfokalisierung)	Aktorial (interne Fokalisierung)	Neutral (externe Fokalisierung)
Heterodiegetische Narration	*Tom Jones*	*Die Gesandten*	*Die Killer*
Homodiegetische Narration	*Moby Dick*	*Hunger*	

6 Erzähltexttypen

Für den letzten Erzähltexttyp – die externe homodiegetische Fokalisierung – stellt sich Genette die Frage, ob es diesen Typ geben kann.

> Ist eine homodiegetische Narration mit externer Fokalisierung *möglich*? (E. 251)

Nach Genette gibt es 2 unterschiedliche Definitionen bzw. 2 verschiedene Typen der externen homodiegetischen Fokalisierung.

Externe homodiegetische Fokalisierung: Typ A

Beim Typ A der externen homodiegetischen Fokalisierung befindet sich nach Genette der Fokus der Erzählung bzw. die Informationsschleuse zwar innerhalb des erzählten Ich, der Fokus der Erzählung bzw. die Informationsschleuse richtet sich aber auf die von einem erzählten Ich wahrgenommene Außenwelt des erzählten Ich (Perzeption), wobei die Innenwelt des erzählten Ich (Psychologie, Ideologie) nicht vorhanden ist; deshalb heißt auch dieser Typ der Fokalisierung „extern". Ein Beispiel für den Typ A der externen homodiegetischen Fokalisierung ist nach Genette der Roman *Der Fremde* (1942) von Albert Camus.

> Der narrative Modus des *L'étranger* ist [...] auf der „psychischen" Ebene „objektiv", da der Erzähler-Held seine (etwaigen) Gedanken für sich behält; er ist es jedoch nicht auf der perzeptiven Ebene, denn man kann nicht sagen, dass Meursault „von außen" gesehen wird, im Gegenteil, die Außenwelt und die anderen Figuren kommen nur insoweit vor, als sie von ihm wahrgenommen werden. (E 250)

Weil Genette andere Definitionen dieses Erzähltyps für umständlich hält, schlägt Genette vor, die neutrale Ich-Erzählperspektive als externe homodiegetische Fokalisierung durchgehen zu lassen. Als weitere Beispiele für diesen Erzähltyp führt Genette den Roman *Rote Ernte* (1929) von Dashiell Hammett und die Perspektive von Benjy Compson im Roman *Schall und Wahn* (1929) von William Faulkner an.

> So gesehen ist der Modus [der objektiven Ich-Erzählung] natürlich eher der einer internen Fokalisierung, und die passendste Formel wäre vielleicht etwas wie „interne Fokalisierung mit fast totaler Paralipse der Gedanken". Sehr passend, aber doch recht unhandlich [...] „Meursault erzählt, was er tut, und beschreibt, was er wahrnimmt, aber er sagt nicht (nicht: *was er darüber denkt*, sondern:) *ob er etwas darüber denkt*." Diese [...] narrative Einstellung – scheint fürs Erste am besten [...] einer „neutralen" homodiegetischen Narration zu entsprechen, d. h. einer mit externer Fokalisierung. (E 250/1)

Externe homodiegetische Fokalisierung: Typ B

Beim Typ B der externen homodiegetischen Fokalisierung müsste sich nach Genette der Fokus der Erzählung bzw. die Informationsschleuse – wie bei der externen heterodiegetischen Fokalisierung – irgendwo *außerhalb*, aber in der Nähe einer Figur befinden; deshalb hieße auch dieser Typ der Fokalisierung „extern".

> Eine solche Erzählung müsste natürlich, obgleich sie aus dem Mund des Helden käme, diesen wie auch alles Übrige vom *point of view* eines (anonymen) äußeren Beobachters aus betrachten, dem nicht nur die Gedanken des Helden unbekannt wären, sondern der zudem auch ein anderes Wahrnehmungsfeld hätte. Eine derartige narrative Einstellung wird im Allgemeinen, um nicht zu sagen einhellig, für unvereinbar mit den logisch-semantischen Normen der Erzählrede gehalten. (E 251)

Nachdem Genette sich mit den sprachlogischen Einwänden von Barthes (1966) und Lintvelt (1981) gegen die externe homodiegetische Fokalisierung auseinandersetzt, entscheidet er sich trotzdem für die *literarische* Möglichkeit des Typs B der externen homodiegetischen Fokalisierung.

> Es wäre also, wie mir scheint, bloß Vermessenheit gegenüber der Zukunft, wollte man diese Form [die externe homodiegetische Fokalisierung] von den „realen Möglichkeiten der narrativen Typen" ausscheiden. (E 252)

Damit vervollständigt Genette seine Klassifikation der 6 Erzähltexttypen.

> Damit sind wir [Genette] also von den drei „typischen Erzählsituationen“ aus Stanzel 1955 zu sechs Typen gelangt, die sicher unterschiedlich stark vertreten sind, aber alle irgendeiner Kombination in einer Tabelle „narrativer Möglichkeiten“ entsprechen, die fürs Erste nur zwei Kategorien umfasst, die der „Person“ und die der Perspektive. (E 252)

Genettes Modell der 6 Erzähltexttypen ist der erste Höhepunkt der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie.

Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Genette

Hier die Tabelle der endgültigen 6 Erzähltexttypen auf der extradiegetischen bzw. primären Erzählebene nach Genette (die Tabelle von Genette führt auch die intradiegetische bzw. sekundäre Erzählebene auf, vgl. E 252). Genette lässt die Parameter des Modus weg. Er ersetzt das Textbeispiel für die interne heterodiegetische Fokalisierung und für die homodiegetische Nullfokalisierung (vgl. E 249). Als Beispiel für die externe homodiegetische Fokalisierung zieht Genette den Roman *Der Fremde* von Camus „provisorisch und mit Fragezeichen“ (E 252) heran.

	Extradiegetische Ebene		
	Nullfokalisierung	Interne Fokalisierung	Externe Fokalisierung
Heterodiegetische Beziehung	*Tom Jones*	*Ein Porträt des Künstlers*	*Die Killer*
Homodiegetische Beziehung	*Gil Blas*	*Hunger*	*Der Fremde?*

Die Tabelle kann nach Genette durch die Aufnahme weiterer Kategorien erweitert werden.

> Man könnte sich eine komplexere Tabelle vorstellen, die die narrative Ebene berücksichtigte, die temporale Position (spätere, frühere, oder gleichzeitige Narration), wenn es denn sein muss die „Distanz“, und noch weitere Parameter der Ordnung, Geschwindigkeit oder Frequenz. (E 252)

William C. Knott (1983)

Knott veröffentlicht 1983 einen Ratgeber für angehende professionelle Autoren von Erzähllliteratur zu allgemeinen erzähltechnischen Prinzipien mit dem an Lubbock (1921) angelehnten Titel *The Craft of Fiction*. Im Kapitel Zehn „Point of View“ stellt Knott die Erzählperspektiven auf den Seiten 91 bis 110 vor.

Erzählperspektive

Knott definiert die Erzählperspektive als Blickpunkt des Autors und des Rezipienten auf die Erzählhandlung, wobei Knott die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie fortführt.

> The point of view is that vantage point from which the writer relates the action of his characters and from which the reader, therefore, is forced to view the proceedings. (CoF 92)

Knott klassifiziert (vielleicht) in Anlehnung an Friedman (1975: 145-156) 7 Erzählperspektiven, berücksichtigt aber nicht Friedmans Objektivierungslinie in der Anordnung der Erzählperspektiven, sondern gruppiert die Erzählperspektiven nach der Erzählform: 1) die

zentrale Ich-Erzählperspektive (First Person), 2) die periphere Ich-Erzählperspektive (Frame Within a Frame), 3) die neutrale (Objective Point of View), 4) die monofigurale (Assigned Point of View), 5) die plurifigurale (Multiple Viewpoint), 6) die multifigurale (Omniscient Point of View) und 7) die auktoriale Erzählperspektive (Authorial Intrusion).

Die zentrale Ich-Erzählperspektive (First Person)

Die Ich-Erzählperspektive generiert nach Knott am wirksamsten die Einheit und Glaubwürdigkeit der Erzählhandlung (vgl. das Konzept der prinzipiellen Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers bei Linn & Taylor 1935: 68, Brooks & Warren 1943: 589, Millett 1950: 15, Eastman 1965, 35, Scholes & Kellogg 1966: 265) sowie den Identifikationseffekt des Rezipienten mit dem zentralen erzählten Ich (was durch leserpsychologische Experimente zu überprüfen wäre).

> For achieving unity and believability, there is probably no point of view that surpasses it. […] The reader following […] [the account of the main character] has little difficulty identifying with the hero […] and this is why the believability quotient is so high with this viewpoint. (CoF 92)

> Unity and believability […] as well as ease of reader identification are the great advantages of this point of view. (CoF 94)

Knott ist der Überzeugung, dass der zentrale Ich-Erzähler sich selbst bzw. sein zentrales erzähltes Ich durch den Rekurs auf eine handlungsorientierte Situation (z. B. Blick in eine wiederspiegelnde Fläche) beschreiben muss, damit er Leiblichkeit erhält, die dem Rezipienten eine Identifikation mit ihm ermöglicht (was durch leserpsychologische Experimente zu überprüfen wäre; ich bezweifle diese Notwendigkeit der äußeren Selbstbeschreibung des Ich-Erzählers bzw. der äußeren Beschreibung des erzählten Ich).

> The writer almost has to resort to these devices in order to give substance and reality to his lead character. Otherwise, the hero seems but a disembodied presence […] no more real presence that a wreath of smoke. (CoF 93)

Knott empfindet die Ich-Erzählperspektive geeignet für Gruselgeschichten, Kriminalerzählungen und Abenteuergeschichten.

> […] this point of view is preferred in those stories and novels where identification with the hero or heroine is wanted above all else: gothic tales, mysteries, adventure tales. (CoF 93/4)

Als gelungene Beispiele für die zentrale Ich-Erzählperspektive zählt Knott die Romane *Die Schatzinsel* (1883) von R. L. Stevenson, *David Copperfield* (1850) von Charles Dickens und *In einem andern Land* (1929) von Ernest Hemingway auf, wobei interessanterweise das Außenbild dieser drei zentralen Ich-Erzähler bzw. zentralen erzählten Ich (Jim Hawkins, David Copperfield und Frederic Henry) extrem vage ist („a wreath of smoke", CoF 93), was bedeutet, dass die Identifikation des Rezipienten mit einem zentralen erzählenden bzw. erzählten Ich wohl nicht auf der „substanzhaften" und „realistischen" (CoF 93) Beschreibung ihres Außenbildes beruht, die Knott einfordert. Surmelian (1968) z. B. kann als Beleg für die Unwahrscheinlichkeit der äußeren, physischen (Selbst-)Darstellung des Ich-Erzählers bzw. erzählten Ich dienen, wobei auch Surmelian diese perspektivische Einschränkung der konkreten Beschreibung des Ich-Erzählers bzw. erzählten Ich als Nachteil betrachtet (was ich nicht so empfinde).

> The major character who tells his own story is often less concrete than the minor characters whom we see through his eyes; he is the seer who does not see himself from the outside. What does Lieutenant Henry in *Farewell to Arms* look like? We are not sure. But we know what Catherine looks like. […] This method goes with the seeing eye and would not do for characters who should only be seen. (TFWMM 75)

Außerdem sind Jim Hawkins und David Copperfield nicht immer handlungszentrale erzählte Figuren, des Öfteren sind sie handlungsperiphere erzählte Figuren (zur peripheren Handlungsrolle von David Copperfield vgl. Lubbock 1921: 133/4). Damit könnte sich das Problem des Verhältnisses zwischen der Handlungsrolle und der über die reine Perzeption hinausgehende Perspektive des erzählenden bzw. erzählten Ich stellen. (Fast) alle Erzähltheoretiker tendieren dazu, die Perspektive mit der Handlungsrolle des Ich gleichzusetzen: zentrale Handlungsrolle des Ich → zentrale Perspektive des Ich; periphere Handlungsrolle des Ich → periphere Perspektive des Ich. Man müsste aber mindestens die Verbindung einer Absenz der Handlungsrolle des erzählenden Ich mit gleichzeitiger Möglichkeit einer zentralen „jetzigen" Perspektive auf das erzählte „damalige" Ich berücksichtigen. In weiterer Extension aller möglichen Verbindungen von Handlungsrolle und Perspektive könnte man auch die (durchgängige oder zeitweilige) Kombination von zentraler Handlungsrolle und peripherer Perspektive des erzählten Ich konstruieren. Die Spannungsverhältnisse zwischen der aktionellen Distanz und der perspektivischen Distanz des erzählenden bzw. erzählten Ich ist wahrscheinlich noch zu wenig analysiert worden. Die verstörende Perspektive des erzählten Ich (Mersault) im Roman *Der Fremde* von Albert Camus könnte (vielleicht) als zeitweilig aktionell periphere und zeitweilig aktionell zentrale Perspektive eines durchgängig perspektivisch peripheren erzählten Ich beschrieben werden.

Die Rahmenerzählung in peripherer Ich-Erzählperspektive (Frame Within a Frame)

Bei der Rahmenerzählung in peripherer Ich-Erzählperspektive unterscheidet Knott 2 Untertypen: 1) die Rahmenerzählung mit einer Rahmenhandlung *und* einer Binnenerzählung in peripherer Ich-Erzählperspektive,

> A variant of the first-person point of view is the frame within a frame, where someone tells the story to listeners or a friend sitting across from him at a kitchen table, and the writer's narration introduces this scene to the reader. (CoF 94)

und 2) die retrospektive peripherere Ich-Erzählperspektive.

> […] it is still a serviceable device when properly used – that is, with the elaborate frame missing and only the narrator's voice retained. (CoF 94)

Knott erachtet die Rahmenhandlung in vielen Rahmenerzählungen als überflüssig (ich denke hingegen, dass Rahmenhandlung eine Funktion besitzen und diese vielleicht noch zu wenig untersucht worden ist).

> But the fact is that in too many stories using this technique, the introductory frame […] is simply not needed. (CoF 94)

Die Rahmenerzählung mit retrospektiver Binnenerzählung in peripherer Ich-Erzählperspektive schätzt Knott hoch ein, wenn sie eine dynamische ideologische Perspektive aufweist: die in der ideologischen Perspektive des erzählenden Ich revidierte ideologische Perspektive des erzählten Ich.

> […] what gives [a story] its special enduring quality [is] the fact that is [is] narrated by the participant in the action – a young [character] at the time, grown now and pondering the events and their meaning as he [or she] relates to the reader what happened. (CoF 94/5)

Auch die retrospektive periphere Ich-Erzählperspektive schätzt Knott hoch ein, wenn sie entweder aktionelle Spannung

> […] the narrator-observer […] [can] build suspense as both the reader and the narrator speculate on the true motives of the characters and what is happening to them. (CoF 95)

oder figurale und/oder aktionelle Ambiguität erzeugt.

> […] this point of view […] allow[s] for some ambiguity in [the writer's] presentation of the character and perhaps also in the events of the story. (CoF 97)

Spannung des Handlungsbogens und Ambiguität der Figuren und der Erzählhandlung entstehen nach Knott aus der Mobilität des peripheren erzählten Ich, das sich manchmal passiv am Rande der Erzählhandlung und manchmal aktiv nahe an der Erzählhandlung befinden kann.

> In [a certain] segment the narrator is kept back. […] He can, however, move in closer to the action […] (CoF 96)

> Will [the observer-narrator] stay completely in the background, a disembodied voice, or will he be as active a[s a] participant in the story […] (CoF 97)

Als Beispiele für die Rahmenerzählung mit Rahmenhandlung *und* retrospektiver Binnenerzählung in peripherer Ich-Erzählperspektive verweist Knott auf Erzähltexte von Joseph Conrad (vgl. CoF 94) und als Beispiele für die retrospektive periphere Ich-Erzählperspektive auf die Romane *Mein großer Freund Shane* (1949) von Jack Shaefer (vgl. CoF 94) und *Der große Gatsby* (1925) von F. Scott Fitzgerald (vgl. CoF 97).

Hier ein Überblick über die Spannungsverhältnisse zwischen Handlungsrolle und Perspektive des erzählten Ich in einer spekulativ erweiterten Version nach Knott.

Handlungsrolle	Perspektive
Zentral	Zentral
	Peripher
	Dynamisch (Zentral bis Peripher)
Peripher	Zentral
	Peripher
	Dynamisch (Zentral bis Peripher)
Dynamisch (Zentral bis Peripher)	Zentral
	Peripher
	Dynamisch (Zentral bis Peripher)

Die neutrale Erzählperspektive (Objective Point of View)

Die neutrale Erzählperspektive definiert Knott sehr konventionell als Erzählperspektive ohne Innensicht des Erzählers in das Bewusstsein der Figuren.

> In the objective point of view, the writer shows his characters in action without going inside their minds. He stays strictly outside. (CoF 97)

Die neutrale Erzählperspektive scheint Knott als arbiträre, strategische Objektivierung der spannungsgeladenen oder ambiguen peripheren Ich-Erzählperspektive zu verstehen, wobei auch das erzählende Ich ausgelesen wird.

> If this very tension, this suspense as to what is really motivating the characters is what the writer is after, he can employ this viewpoint to very great effect. It might be that what is going

> on in the minds of his people *must* be keep [sic] vague, that a precise rendering of their innermost reactions would reveal too much, would, in fact, anticipate the resolution. (CoF 98)

Die monofigurale Erzählperspektive (Assigned Point of View)

Die monofigurale Erzählperspektive betrachtet Knott (vielleicht) in mehr oder weniger wissentlicher Anlehnung an Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88), Orvis (1948: 119), Gordon und Tate (1950: 626), Millett (1950: 17 und 20), Surmelian (1968: 57/8), Holman (1972: 408/9), Owen (1974: 41-43) als perspektivisch verwandt mit der Ich-Erzählperspektive. Wie diese Erzähltheoretiker nähert sich Knott in der analogen Betrachtung der Perspektive in der Ich-Erzählung und der figuralen Erzählung der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie an.

> It is called *assigned* because everything is told entirely from the lead character's viewpoint. Like the first-person narrator, he is on stage at all times. Whatever happens in the story is filtered through his sensibilities. (CoF 98)

In etwas inkohärenter Weise (und entgegen der strengen Definition der figuralen Erzählperspektive durch andere Erzähltheoretiker) fügt Knott – entgegen seiner Definition der monofiguralen Erzählperspektive als Erzählung in der Perspektive einer Figur – die Möglichkeit einer auktorialen Außensicht auf die Figuren innerhalb der figuralen Erzählperspektive hinzu (vgl. die zweifache Perspektive nach Lubbock 1921: 258/9 und Clark 1922: 93).

> With this point of view we can view our main character from the outside. We can pull back from him, occasionally take a neutral stand, and just watch – in this way gaining some relief from his constant presence. (CoF 98/9)

Im Vergleich mit der zentralen Ich-Erzählperspektive generiert nach Knott die monofigurale Erzählperspektive die gleiche Einheit der Erzählhandlung wie die zentrale Ich-Erzählperspektive, aber einen etwas schwächeren Identifikationseffekt des Rezipienten mit der Reflektorfigur als mit dem zentralen erzählenden bzw. erzählten Ich (was durch leserpsychologische Experimente zu überprüfen wäre).

> Yet if we decide we can dispense with the level of intensity and reader identification that a first-person viewpoint offers, we will find that the assigned point of view also imparts a unity to the story, since [...] whatever happens in the narrative is seen through the consciousness of the main character, giving us as unified a story line as we would have with the first-person point of view. And reader identification, though not as intense as it is in first person, is still satisfactory high. (CoF 101)

Die plurifigurale Erzählperspektive (Multiple Viewpoint)

In der plurifiguralen Erzählperspektiven sind die Wechsel der Perspektiven der Reflektorfiguren nach Knott geordnet und geblockt.

> [...] in the multiple viewpoint [...] once the writer has settled into a character, the reader remains locked inside that personality and remains there, often throughout the entire scene or chapter, until the writer shifts his viewpoint again [...] (CoF 109/0)

Im Widerspruch zur These der höchsten Glaubwürdigkeit (Zuverlässigkeit) des Ich-Erzählers

> For achieving unity and believability, there is probably no point of view that surpasses [the first-person point of view]. (CoF 92)

weist die plurifigurale Erzählperspektive nach Knott einen höheren Grad der Glaubwürdigkeit auf als die zentrale Ich-Erzählperspektive, und zwar aufgrund der geringeren Limitierung der Wahrnehmung und des Wissens einiger (weniger) Reflektorfiguren im Vergleich mit der höheren Limitierung der Wahrnehmung und des Wissens eines einzelnen Ich-Erzählers (was durch leserpsychologische Experimente zu überprüfen wäre).

> To force all the major action to take place within the purview of your single main character threatens believability not a little. The virtue of the multiple viewpoint is that it enables the writer to keep the reader where the action is without straining credulity. (CoF 102)

Dagegen generiert die plurifigurale Erzählperspektive nach Knott im Vergleich mit der zentralen Ich-Erzählperspektive und der monofiguralen Erzählperspektive sowohl eine schwächere Einheit der Erzählhandlung als auch einen schwächeren Identifikationseffekt des Rezipienten mit dem zentralen erzählenden und/oder erzählten Ich bzw. mit der Reflektorfigur (was durch leserpsychologische Experimente zu überprüfen wäre), ermöglicht aber eine intensivere Charakterisierung aller Reflektorfiguren und eine extensivere Darstellung der Erzählhandlung durch die Bindung diskontinuierlicher Ereignisse an unterschiedliche Reflektorfiguren.

> [...] the single, restricted point of view – first person or assigned – gained for the writer both unity and reader identification. How then does one compensate for its loss when using this more diffuse viewpoint?
>
> The writer simply accepts some dilution of effect in return for the sense of immediacy one achieves and for the depth in characterization that should result. [...] Furthermore, the writer can do much to reduce this dilution of effect if he or she makes sure that whenever the viewpoint is shifted, what happens to this new individual is of vital concern to the lead and is a dramatic contribution to the forward momentum of the novel or story. (CoF 104)

Die multifigurale Erzählperspektive (Omniscient Point of View)

Bei der multifiguralen Erzählperspektive wechselt der Erzähler die Innensicht in die Figuren schnell und häufig innerhalb derselben Szene.

> With this viewpoint the writer becomes a sort of ectoplasmic presence hovering over every character in the story, slipping in and out of first one mind and then another. [...] The reader must go scrambling along with the writer from one personality to another within the individual scenes without losing his bearings. (CoF 104/5)

> In the omniscient viewpoint, we go from consciousness to consciousness within the same scene, and sometimes during the same conversation we may flit from one speaker to the other. (CoF 109)

> The result is a rather loosely constructed, panoramic sweep [...] (CoF 110)

Im Vergleich mit der zentralen Ich-Erzählperspektive, der monofiguralen und der plurifiguralen Erzählperspektive generiert die multifigurale Erzählperspektive nach Knott einen (sehr) schwachen Identifikationseffekt des Rezipienten mit den vielfältigen Reflektorfiguren (was durch leserpsychologische Experimente zu überprüfen wäre).

> [...] [the reader] is unable to settle back and identify with one character at a time – as in the multiple, assigned, or first-person viewpoints. (CoF 105)

Die multifigurale Erzählperspektive kann nach Knott aufgrund des (sehr) schwachen Identifikationseffekts des Rezipienten mit den vielfältigen Reflektorfiguren und der Prävalenz der Innensichtkompetenz des Erzählers vom Rezipienten auch als auktoriale Erzählperspektive empfunden werden.

> […] with all this skipping around from person to person, the reader is constantly, naggingly aware of the author's incredible versatility. His apparent omniscience becomes, finally, a kind of intrusion. (CoF 105)

> […] this method tends to keep the readers at a distance. Possibly it is the author's omniscient voice which causes this, becoming a kind of barrier between the reader and the action.
>
> What the omniscient viewpoint offers most of all […] is that voice – that steady, understanding intelligence that oversees the lives of its people […] Intrusive though the narrator's voice might be […] (CoF 110)

Die auktoriale Erzählperspektive (Authorial Intrusion)

Unter der Erzählereinmischung versteht Knott vor allem die Bewertungen, Urteile, Meinungen und Kommentare des Author-Erzählers über Figurenhandlungen und Figureneigenschaften, wobei die Unterscheidung zwischen einer unpersönlichen und einer persönlichen auktorialen Erzählperspektive (vielleicht) über Taylor (1981: 73), Chatman (1978: 228-251), Friedman (1975: 145-156 und 1955), Surmelian (1968: 41), Macauley und Lanning (1964: 112), Romberg (1962: 23), Brooks und Warren (1949 und 1943), Beach (1929: xiii), Drew (1926: 246), Grabo (1913: 34), Esenwein ([1909] 1918: 111), Horne (1908: 251-253), Hamilton (1908: 130) auf Albright (1907: 70) zurückgeht.

> […] the kind of intrusion that is always out of hand is that which might better be labeled Author's Big Mouth. (CoF 110)

> […] the writer stepping into the narrative and telling the reader how to view the actions of his characters. (CoF 111)

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Knott

Erzähltexttypen nach Knott (1983)		
Erzählform	Perspektive	
Ich	Ich	Zentral (First Person)
		Peripher (Frame Within a Frame)
Er	Neutral	Neutral (Objective)
	Figural	Monofigural (Assigned)
		Plurifigural (Multiple)
		Multifigural (Omniscient)
	Auktorial	Auktorial (Authorial Intrusion)

Shlomith Rimmon-Kenan (1983)

Rimmon-Kenan veröffentlicht 1983 eine Poetik des Erzähltextes mit dem Titel *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Rimmon Kenan setzt sich im 6. Kapitel „Text: focalization" auf den Seiten 76 bis 88 mit dem Problem der Erzählperspektive auseinander. Dabei orientiert sich Rimmon-Kenan vor allem am Fokalisierungsmodell von Genette (1972), am Fokalisierungsmodell von Bal (1980) und an der Ebenen-Theorie der Erzählperspektive von Uspenskij ([1970] 1975).

Fokalisierung

Rimmon-Kenan ersetzt die Bezeichnung Point of View (Erzähl-Perspektive) durch die Bezeichnung Fokalisierung.

> The story is presented in the text through the mediation of some 'prisma', 'perspective', 'angle of vision', verbalized by the narrator though not necessarily his. Following Genette (1972), I call this mediation 'focalization'. (NFCP 76)

Rimmon-Kenan begründet die Ersetzung der Bezeichnung Fokalisierung für die häufigere Bezeichnung Erzähl-Perspektive damit, dass in vielen erzähltheoretischen Modellen bzw. Klassifikationen die Kategorie Erzählperspektive manchmal die Kategorie Stimme bzw. Person und manchmal die Kategorie Perspektive meint (vgl. die erzählformgebundenen und die perspektivengebundenen Typologien der Erzählperspektive in dieser Monographie).

> Genette's treatment has the great advantage of dispelling the confusion between perspective and narration which often occurs when 'point of view' or similar terms are used.
>
> As Genette has shown, most studies of point of view (e.g. Brooks and Warren 1959. Orig. publ. 1943; Stanzel 1955; Friedman [1955] 1978; Booth [1961] 1967; Romberg 1962) treat two related but different questions as if they were interchangeable. (NFCP 76/7)

Die Konstituenten der Fokalisierung

Nach Rimmon-Kenan setzt sich die Fokalisierung aus 3 Konstituenten zusammen: Erzähler (Er- und Ich-Erzähler), Reflektorfigur (einschließlich das erzählte Ich) und Sichtweise (Außensicht und Innensicht).

Erzähler

Rimmon-Kenan bezeichnet den Erzähler auch als Narrative Agent (NFCP 77). In Anlehnung an Genette ([1972] 2010: 119) und Bal ([1980] 1985: 101) unterscheidet Rimmon-Kenan scharf zwischen Stimme/Erzählung und Perspektive/Fokalisierung. Damit führt Rimmon-Kenan die Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie fort: z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell ([1947] 1959: 196), Todorov ([1966] 1978) , Uspenskij ([1970] 1975), Genette ([1972] 2010: 121), Chatman (1978: 153/4), Bal (1980, 101), Prince (1982: 50, 74).

> The distinction between the two activities [speaking/narration and seeing/focalization] is a theoretical necessity, and only on its basis can the interrelations between them be studied with precision. (NFCP 77)

Reflektorfigur

Rimmon-Kenan ersetzt die Bezeichnung Reflektorfigur durch Vehicle, Subject, Agent of Focalization bzw. Focalizer (vgl. NFCP 77-79). Ich werde weiterhin die Bezeichnung Reflektorfigur verwenden. Unter Reflektorfigur muss nach Rimmon-Kenan sowohl die klassische Reflektorfigur in der Er-Form als auch das erzählte Ich verstanden werden.

> 2 In so-called 'third-person centre of consciousness' (James's *The Ambassadors*, Joyce's *Portrait*), the centre of consciousness (or 'reflector') is the focalizer, while the user of the third person is the narrator. (NFCP 78)

Sichtweise

Die dritte Konstituente für eine Klassifikation der Erzähltexttypen neben dem Erzähler (Er- oder Ich-Erzähler) und der Reflektorfigur (in der Er- oder Ich-Erzählform) ist nach Rimmon-Kenan in Anlehnung an Bal das Objekt bzw. der Bereich der Fokalisierung.

> Narratives, however, are not only focalized by someone but also on someone or something (Bal 1977, p. 29). In other words, focalization has both a subject and an object. The subject (the 'focalizer') is the agent whose perception orients the presentation, whereas the object (the 'focalized') is what the focalizer perceives (Bal 1977, p. 33). Both focalizer and focalized will be taken into account in the following classification. (NFCP 79)

Die beiden Objekte bzw. Bereiche der Fokalisierung sind nach Rimmon-Kenan die Außensicht und die Innensicht, wobei sowohl der Erzähler als auch die Reflektorfigur über nur 1 Sichtweise oder beide Sichtweisen verfügen kann.

> [...] the focalized can be seen either from without or from within. (NFCP 80)

Konstituenten der Fokalisierung	Erzähler	Narrator (Narrative Agent)
	Reflektorfigur	Focalizer (Vehicle, Subject, Agent of Focalization)
	Erzählsicht	Focalized (Object of Focalization)

Die Klassifikation der Fokalisierungen basiert nach Rimmon-Kenan auf der erzählontologischen Übereinstimmung oder Nicht-Übereinstimmung des Erzählers und der Reflektorfigur.

Die externe Fokalisierung (External Focalization)

Erzählung und Fokalisierung, Person und Perspektive, Erzähler und Reflektorfigur können nach Rimmon-Kenan übereinstimmen. In diesem Fall passt die Bezeichnung Erzählperspektive sehr gut, auch wenn diese Bezeichnung immer noch vor allem metaphorisch verstanden werden muss.

> [...] a narrative agent is capable of both speaking and seeing, and even of doing both things at the same time [...] (NFCP 77)

> [...] speaking and seeing, narration and focalization, may [...] be attributed to the same agent. (NFCP 77)

In Anlehnung an Bal und im Gegensatz zu Genette bezeichnet Rimmon-Kenan die Übereinstimmung von Erzählung und Fokalisierung, Person und Perspektive, Erzähler und Reflektorfigur als externe Fokalisierung.

> External focalization is felt to be close to the narrating agent, and its vehicle is therefore called 'narrator-focalizer' (Bal 1977, p. 37). (NFCP 79)

Die externe Fokalisierung kann nach Rimmon-Kenan sowohl in der Er-Form

> [...] in Fielding's *Tom Jones* (1749), Balzac's *Le Pere Goriot* (1834), and Forster's *A Passage to India* (1924) [...] (NFCP 79)

als auch in der Ich-Form vorkommen. Die externe Fokalisierung entspricht nach Rimmon-Kenan der Perspektive eines Er-Erzählers in einer auktorialen Er-Erzählperspektive und der Perspektive eines Ich-Erzählers in einer auktorialen Ich-Erzählperspektive, z. B. in einer simultanen Ich-Erzählung oder in einer retrospektiven Ich-Erzählung mit perspektivischer Dominanz des erzählenden Ich.

> […] external focalization can also occur in first person narratives, either when the temporal and psychological distance between narrator and character is minimal (as in Camus's *L'Etranger*, 1957) or when the perception through which the story is rendered is that of the narrating self rather than that of the experiencing self. (NFCP 79)

Die interne Fokalisierung (Internal Focalization)

Erzählung und Fokalisierung, Person und Perspektive, Erzähler und Reflektorfigur können nach Rimmon-Kenan nicht übereinstimmen. In diesem Fall passt die Bezeichnung Erzählperspektive nicht besonders gut und die metaphorische Bedeutung des Begriffs muss besonders berücksichtig werden.

> […] speaking and seeing, narration and focalization […] need not be attributed to the same agent. (NFCP 77)

In Anlehnung an Bal und an Genette bezeichnet Rimmon-Kenan die Nicht-Übereinstimmung von Erzählung und Fokalisierung, Person und Perspektive, Erzähler und Reflektorfigur als interne Fokalisierung.

> As the term suggests, the locus of internal focalization is inside the represented events. This type generally takes the form of a character-focalizer […] (NFCP 79)

Die interne Fokalisierung entspricht nach Rimmon-Kenan der Perspektive einer Reflektorfigur in einer figuralen Erzählperspektive und der Perspektive eines erzählten Ich in einer figuralen Ich-Erzählperspektive, z. B. in einer retrospektiven Ich-Erzählung mit perspektivischer Dominanz des erzählten Ich.

> 4 As far as focalization is concerned, there is no difference between third-person centre of consciousness and first-person retrospective narration. In both, the focalizer is a character within the represented world. The only difference between the two is the identity of the narrator. (NFCP 78)

Die Reflektorfigur in der internen Fokalisierung bzw. in der figuralen Erzählperspektive ist nach Rimmon-Kenan typischerweise eine Handlungsfigur (z. B. der junge Sartoris Snopes in Faulkners Kurzgeschichte *Brandstifter* oder der junge Pip im Roman *Große Erwartungen*), aber die Reflektorfigur kann nach Rimmon-Kenan auch eine relativ entpersönlichte Instanz der Wahrnehmung sein, wie z. B. im Roman *Die Jalousie oder Die Eifersucht* von Robbe-Grillet (vgl. NFCP 80).

Externe Fokalisierung	Er-Erzähler	Forster: *Auf der Suche nach Indien* (1924)
	Ich-Erzähler	Camus: *Der Fremde* (1942)
Interne Fokalisierung	Reflektorfigur	Faulkner: Brandstifter (1939)
	Erzähltes Ich	Dickens: Große Erwartungen (1861)
	Entpersönlichte Instanz	Robbe-Grillet: *Die Jalousie oder Die Eifersucht* (1957)

Die Sichtweisen in der (externen und internen) Fokalisierung

Die Sichtweise sowohl eines Erzählers in einer externen als auch einer Reflektorfigur in einer internen Fokalisierung kann nach Rimmon-Kenan entweder (nur) außensichtig oder (nur) innensichtig oder beides (außen- *und* innensichtig) sein.

> An external focalizer may perceive an object either from without or from within. In the first case, only the outward manifestations of the object (person or thing) are presented […] In the second case, the external focalizer (narrator-focalizer) presents the focalized from within,

> penetrating his feelings and thoughts. […] Similarly, an internal focalizer may perceive the object from within, especially when [the narrator or the character himself/herself] is both focalizer and focalized, […] but his or her perception may also be confined to the outward manifestations of the focalized […] (NFCP 81)

Rimmon-Kenan führt folgende Textbeispiele der 2 Sichtweisen in der externen und internen Fokalisierung an.

Externe Fokalisierung	Außensicht	Abraham opfert Isaak
	Innensicht	Lawrence *Söhne und Liebhaber*
Interne Fokalisierung	Außensicht	Robbe-Grillet, Kafka, Hemingway
	Innensicht	Bewusstseinsstrom von Molly Bloom

Die Kompositionsformen der 2 Fokalisierungstypen, der externen und internen Fokalisierung und der 2 Sichtweisen

In terminologischer Anlehnung, aber in begrifflichem Gegensatz zu den 3 Kompositionsformen der internen Fokalisierung bei Genette ([1972] 2010: 121) und in lockerer Anlehnung an die konstante, variable und alternierende Kompositionsform der Fokalisierungstypen bei Bal ([1980] 1985: 105/6) unterscheidet Rimmon-Kenan nicht nur zwischen der festen, variablen (= alternierenden) und multiplen (= ungeregelten) Kompositionsform der internen Fokalisierung sondern auch zwischen der festen, variablen und multiplen Kompositionsform der 2 Fokalisierungstypen, der externen Fokalisierung und der 2 Sichtweisen: die feste Fokalisierung kann (nur) eine externe mit (nur) 1 einzigen Er- oder Ich-Erzähler oder (nur) eine interne Fokalisierung 1 einzigen Reflektorfigur sein; die variable Fokalisierung kann die Alternanz zwischen externer und interner Fokalisierung, die Alternanz zwischen 2 Er-Erzählern, zwischen 2 Ich-Erzählern oder zwischen 1 Er-Erzähler *und* 1 Ich-Erzähler oder die interne alternierende Fokalisierung von zwei Reflektorfiguren sein; die multiple Fokalisierung kann der ungeregelte Wechsel zwischen externer und interner Fokalisierung, der ungeregelte Wechsel zwischen mehreren Er-Erzählern, mehreren Ich-Erzählern oder mehreren Er- *und* Ich-Erzählern oder die interne ungeregelte Fokalisierung mehrerer Reflektorfiguren sein; die feste Sichtweise kann (nur) eine Außensicht oder (nur) eine Innensicht sein; die alternierende Sichtweise wechselt geregelt zwischen Außensicht und Innensicht (oder umgekehrt); die multiple Sichtweise wechselt ungeregelt zwischen Außensicht und Innensicht (oder umgekehrt).

> Focalization may remain fixed throughout the narrative […] but it can also alternate between two predominant focalizers […] or shift among several […] This distinction between fixed, variable and multiple focalization applies to the focalized no less than to the focalizer. (NFCP 81/2)

Hier ein Überblick über die 3 Kompositionsformen der 2 Fokalisierungstypen, der externen Fokalisierung, der internen Fokalisierung und der 2 Sichtweisen nach Rimmon-Kenan.

Fest	Variabel	Multipel
Fokalisierung	Fokalisierung	Fokalisierung
Externe Fokalisierung	Externe Fokalisierung	Externe Fokalisierung
Interne Fokalisierung	Interne Fokalisierung	Interne Fokalisierung

Sichtweise	Sichtweise	Sichtweise

Oder anders herum.

Fokalisierung	Externe Fokalisierung	Interne Fokalisierung	Sichtweise (Außen und Innen)
Fest	Fest	Fest	Fest
Variabel	Variabel	Variabel	Variabel
Multipel	Multipel	Multipel	Multipel

Rimmon-Kenan führt folgende Textbeispiele der 3 Kompositionsformen (fest, variabel, multipel) der internen Fokalisierung an.

Interne Fokalisierung	Fest	Henry James *Was Maisie wusste* (1897)
	Variabel	Patrick White *The Solid Mandala* (1966)
	Multipel	William Faulkner *Schall und Wahn* (1931)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Rimmon-Kenan

Die Klassifikation von 4 Erzähltexttypen nach Rimmon-Kenan berücksichtig nur die 2 Fokalisierungstypen und die 2 Erzählformen.

Erzähltexttypen nach Rimmon-Kenan (1983)	
Fokalisierung	Erzählform
Externe Fokalisierung	Er
	Ich
Interne Fokalisierung	Er
	Ich

Würden auch die 3 Kompositionsformen (Fest, Variabel, Multipel) der 2 Fokalisierungstypen, der externen und der internen Fokalisierung und der 2 Sichtweisen in der Klassifikation der Erzähltexttypen nach Rimmon-Kenan berücksichtigt, würden sich sehr viele Erzähltexttypen ergeben.

	Kompositionsform der Fokalisierung	Kompositionsform der Sichtweise
Fokalisierung	Fest (nur 1 Fokalisierungstyp)	Nur Außen, nur Innen, beides
	Variabel (Alternanz von Extern und Intern)	
	Multipel (ungeregelter Wechsel von Extern und Intern)	
Externe Fokalisierung	Fest (nur 1 Er- oder 1 Ich-Erzähler)	Nur Außen, nur Innen, beides
	Variabel (Alternanz von 2 Er-Erzählern, 2 Ich-Erzählern oder 1 Er- *und* 1 Ich-Erzähler)	

	Multipel (ungeregelter Wechsel von mehreren Er-Erzählern, Ich-Erzählern oder Er- *und* Ich-Erzählern)	
Interne Fokalisierung	Fest (nur 1 Reflektorfigur)	Nur Außen, nur Innen, beides
	Variabel (Alternanz von 2 Reflektorfiguren)	
	Multipel (ungeregelter Wechsel von mehreren Reflektorfiguren)	

Roger Fowler (1986)

Fowler veröffentlicht 1986 ein Lehrbuch über die sprachlich-linguistischen Merkmale des (hauptsächlich) literarischen Erzähldiskurses mit dem Titel *Linguistic Criticism*. Im 9. Kapitel „Point of View“ stellt Fowler sein Modell der raumzeitlichen, ideologischen und psychologischen Ebene der Erzählperspektive und seine Klassifikation der Erzählperspektiven (im mehrheitstraditionellen Sinn der anglo-amerikanischen Theorien von Erzähltexttypen) auf den Seiten 127 bis 146 vor. Die Erzählperspektiven (in der Bedeutung von Erzähltexttypen) stellt Fowler in der ersten Ausgabe auf den Seiten 134 bis 146 vor.

1996 veröffentlicht Fowler die zweite Ausgabe seines Lehrbuches mit demselben Titel *Linguistic Criticism*. Auch in dieser Ausgabe stellt Fowler sein Modell der 3 Ebenen der Erzählperspektive und seine Klassifikation der Erzählperspektiven (im traditionellen Sinn der Erzähltexttypen) im 9. Kapitel „Point of View“ vor, in dieser Ausgabe auf den Seiten 160 bis 183. Die Erzählperspektiven (in der Bedeutung von Erzähltexttypen) stellt Fowler in der zweiten Ausgabe auf den Seiten 169 bis 183 vor. Ich zitiere nach der zweiten Ausgabe 1996.

Erzählperspektive (Point of View)

Ich erläutere nicht das Modell der raumzeitlichen, ideologischen und psychologischen Ebene der Erzählperspektive von Fowler, weil die Ebenen-Modelle der Erzählperspektive den thematischen Rahmen dieser Monographie überschreiten.

Das Modell und die Klassifikation der Erzählperspektiven von Fowler stelle ich vor allem in Bezug auf die erste Ausgabe von *Linguistic Criticism* (1986) und z. T. in Bezug auf die zweite Ausgabe vor. Das Erzählperspektivenmodell von Fowler besteht in der Ausweitung der psychologischen bzw. perzeptiven Ebene des Standpunktes nach Uspenskij ([1970] 1975: 95-116) auf der Grundlage der 3 Fokalisierungstypen von Genette ([1972] 2010: 121) zu verschiedenen Erzähltexttypen („types of narration“).

> We come now to the third category of „point of view“, that which Uspensky calls „psychological“ or (better) „perceptual“ point of view. It corresponds broadly to Genette's „focalization“, and it allows us to discuss some issues in narration which have much preoccupied Anglo-American literary critics. (2.LC 169)

Fowler orientiert sich stärker an den Konzepten des Außen- und Innenstandpunktes von Uspenskij ([1970] 1975: 149-154) und weniger am Konzept der 3 Fokalisierungstypen von Genette (1972)

> I have worked the idea of focalization into my account appropriate. (2.LC 161/2)

Fowler unterscheidet 2 Basistypen der Erzählperspektive: 1) die interne Erzählperspektive bzw. die Innensicht und 2) die externe Erzählperspektive bzw. die Außensicht, wobei Fowler unter die interne Erzählperspektive sowohl eine Figurenperspektive als auch eine figurale Erzählperspektive subsumiert.

> The basic distinction is between internal and external perspective. (1.LC 134)

Die interne Ich- und Er-Erzählperspektive (Internal Perspectives)

Nach Fowler weist die interne Erzählperspektive (Innensicht) 2 Subtypen auf, und zwar den Typ A in der Ich-Form sowohl in der Ich-Erzählung als auch in der Er-Erzählung und den Typ B in der Er-Form in der Er-Erzählung. Den Typ A nennt Fowler mimetische (mimetic) Erzählperspektive und den Typ B allwissende (omniscient) Erzählperspektive (vgl. 1.LC 144). Einfachheitshalber bleibe ich in Hinblick auf die mimetische Erzählperspektive bei der Bezeichnung „figural" und in Hinblick auf die allwissende Erzählperspektive bei der Bezeichnung „auktorial".

Die figurale Ich-Perspektive (Type A: Mimetic Perspective)

Beim Typ A der internen Erzählperspektive bzw. bei der figuralen Erzählperspektive präsentiert der Erzähler die Innensicht in die erzählte Figur in dominant figurenperspektivischer Form. Die dominant figurenperspektivische Darstellung der Innensicht in die erzählte Figur beruht vor allem auf der Figurendeixis und der (möglichst) ungefilterten Wiedergabe der Perzeption und Ideologie der Figur.

> [Type A of] „internal" narration is [...] narration from a point of view within a character's consciousness, manifesting his or her feelings about, and evaluations of, the events and characters of the story [...] (1.LC 135)

Die (möglichst) unmittelbare Darstellung der Figurenperspektive muss nach Fowler in der Ich-Form erfolgen, ist aber sowohl innerhalb der Ich-Erzählform als auch innerhalb der Er-Erzählform möglich.

> The most subjective form of internal perspective, Type A, consists of either first-person narration by a participating character, or third-person narration [...] (1.LC 135)

Die wichtigsten linguistischen Markierungen der Figurenperspektive des erzählten Ich in der figuralen Ich-Erzählperspektive sind:

- die Figurendeixis in der Ich-Form;
- die simultane Ich-Narration im epischen Präsens;
- das vergegenwärtigende Ich-Erzählen im szenisch-dramatischen Präsens;
- der interne Monolog, der Bewusstseinsstrom und die erlebte Rede in der Ich-Form ohne ideologische Distanzierung durch den retrospektiv-distanzierten Ich-Erzähler;
- die figurenorientierte grammatische Modalität in Form von Modalverben in der Ich-Form, Modaladverbien, Modalpartikeln;
- die *verba sentiendi* (Verben der Wahrnehmung, des Fühlens, des Denkens, etc.) in der Ich-Form;
- der Idiolekt, Sondersprachen, Sprachvarietäten, syntaktische Besonderheiten, die grammatische Transitivität (alle in der Ich-Form);
- die figurenorientierten ideologischen Positionen in Form von evaluativen Verben in der Ich-Form, Adjektiven, Adverbien und Generalisierungen (vgl. alle Markierungen 1.LC 135/6).

Die wichtigste strukturelle Markierung der figuralen Erzählperspektive in der Ich-Form innerhalb der Er-Erzählform ist der unmittelbare Wechsel von der Er-Erzählform in den inneren Monolog bzw. in den Bewusstseinsstrom und in die erlebte Rede, die nicht indirekt-implizit positiv oder negativ durch den allwissenden Erzähler „rezensiert" wird und den Grenzfall zum Typ B der internen Perspektive darstellt (vgl. 1.LC 138/9).

> […] within third-person narration, there are sudden shifts into first-person discourse […] (1.LC 137)

Die auktoriale Er-Erzählperspektive (Type B: Omniscient Perspective)

Beim Typ B der internen Erzählperspektive bzw. bei der auktorialen Er-Erzählperspektive wird die Figurenperspektive der erzählten Figur nach Fowler von einem allwissenden Autor präsentiert.

> [Type B of] „internal" narration is […] narration from the point of view of someone who is not a participating character but who has knowledge of the feelings of the characters – a narrator, or the so-called „omniscient" author. (1.LC 135)

Im Unterschied zum Typ A der Darstellung der Figurenperspektive in der Ich-Form wird der Typ B der Figurenperspektive in der Er-Form dargestellt.

> The second type of internal perspective, B, differs from type A in being consistently third-person narration by an „omniscient" author who claims knowledge of what is going on in the characters' heads, reporting their motives and feelings. (1.LC 137)

Der Typ B der internen Erzählperspektive bzw. die auktoriale Er-Erzählperspektive präsentiert die Perspektive der erzählten Figur in dominant erzählerdeiktischer Form, in phraseologischer Hinsicht im dominanten Auktorialstil und auf ideologischer und raumzeitlicher Ebene in dominant erzählerorientierter Form.

> Deixis and modality are basically the property of the author-narrator, who can thus locate himself in a ideological and spatio-temporal position independent of the characters. (1.LC 137)

Die grammatische Modalität der Figurenperspektive bleibt in der auktorialen Er-Erzählperspektive in Form von Modalverben in der Er-Form, Modaladverbien und Modalpartikeln dominant figurenorientiert.

> But authorial modality is not prominent […] since the focus is on the characters, not on the position from which they are described. (1.LC 137)

Die charakteristische linguistische Markierung der auktorialen Erzählperspektive ist das Vorhandensein von figurenbezogenen *verba sentiendi* in der Er-Form (vgl. Uspenskij [1970] 1975: 98/9, 101).

> […] the chief linguistic marker of [the omniscient] variant of internal narration is the presence of verba sentiendi […] (1.LC 138)

Die grammatische Transitivität und die Lexik in den Lokutionen, die auf figurenbezogene *verba sentiendi* folgen, erfolgt in der auktorialen Erzählperspektive häufig in der Sprache des Erzählers.

> The difference between type A (internal and wholly subjective) and type B (internal but allowing an authorial phrasing of the character's feelings) (1.LC 138)

Die Ideologie der erzählten Figur(en) wird in der Er-Erzählperspektive häufig vom allwissenden Erzähler indirekt-implizit positiv oder negativ „rezensiert".

> [By *free indirect discourse*] an author is able to juxtapose two sets of values, to imply a critique of the character's views without the direct judgement which an external perspective would produce. (1.LC 138)

Die indirekt-implizit positive oder negative „Rezension“ der Figurenperspektive durch den allwissenden Erzähler erfolgt nach Fowler vor allem in Form der erlebten Rede (vgl. 1.LC 138/9)

> The double voice of FID [= free indirect discourse] allows [the narrator] to [...] place two sets of values in an implicit dialogue with one another. (1.LC 140)

Die externen Er-Erzählperspektiven (External Perspectives)

Auch die externe Erzählperspektive (Außensicht) weist nach Fowler 2 Subtypen auf, und zwar den Typ C und den Typ D, beide in der Er-Erzählform. Den Typ C nennt Fowler hemingwaysche Erzählperspektive (ich bleibe bei der Benennung neutrale Erzählperspektive) und den Typ D verfremdete Erzählperspektive (vgl. 1.LC 144, 146).

> [...] [the] basic characteristic [of internal perspective] is avoidance of any account of the thoughts or feelings of characters, or at least avoidance of any claim to the fidelity of such an account. As with the internal modes, there are two chief variants. (1.LC 141)

Die neutrale Er-Erzählperspektive (Typ C: Hemingwayan Perspective)

Die neutrale Er-Erzählperspektive ist nach Fowler in Anlehnung an die traditionellen Point-of-View Theorien und an die externe Fokalisierung von Genette (1972) durch die Dominanz der Außensicht und die tendenziell vollständige Abwesenheit der Innensicht in die erzählten Figuren gekennzeichnet.

> [Type C of] „external“ point of view relates the events, and describes the characters, from a position outside of any of the protagonists‘ consciousnesses, with no privileged access to their private feelings and opinions [...] (1.LC 135)

Für Fowler ist die neutrale Er-Erzählperspektive in zweifacher Hinsicht unpersönlich bzw. objektiv.

> What I refer to as type C is the most impersonal form of third-person narration, impersonal in two respects. (1.LC 141)

Einerseits ist die neutrale Er-Erzählperspektive nach Fowler insofern unpersönlich-objektiv, als der Erzähler (fast) vollständig auf die Innensicht in die erzählte(n) Figur(en) verzichtet;

> First, in relation to the characters, it declines to report their inner processes, and so *verba sentiendi* are as much as possible banished from the discourse; it claims to be objective in not offering to report what an ordinary unprivileged observer could not see. (1.LC 141)

andererseits ist die neutrale Er-Erzählperspektive nach Fowler insofern unpersönlich-objektiv, als der Erzähler auf die Erzählereinmischungen (aller Art) und insbesondere auf den evaluativ-ideologischen Erzählerkommentar verzichtet.

> Second, it is impersonal in relation to the author or narrator, declining to offer judgements on the characters‘ actions; this claimed authorial objectivity is indicated by avoidance of evaluative modalities. (1.LC 141)

Die neutrale Er-Erzählperspektive ist nach Fowler in der Regel dominant neutral und nicht absolut neutral.

> It is virtually impossible to remove all modal and psychological indicators from a text, but they can [...] be kept at a minimal level of prominence. (1.LC 142)

Die salienten linguistischen Markierungen der neutralen Er-Erzählperspektive sind (wie z. T. schon erwähnt):

- die Absenz von *verba sentiendi*;

- die Absenz von erzählerorientieren ideologischen Positionen in Form von evaluativen Verben in der Ich-Form (des Erzählers), Adjektiven, Adverbien und Generalisierungen;
- die Handlungsverben (Tätigkeitsverben), Vorgangsverben und Zustandsverben;
- sensorische, quantitative und klassifikatorische Adjektive;
- die Absenz von Substantiven der seelischen Empfindung bzw. Gemütsbewegungen (Gefühle, Emotionen, Stimmungen);
- die Absenz von nichtlexikalischen und lexikalischen Interjektionen der Empfindung und Emotion (vgl. alle Markierungen 1.LC 141/2).

Die verfremdete Er-Erzählperspektive (Type D: Estranged Perspective)

Der Typ D der Er-Erzählperspektive bzw. die verfremdete Er-Erzählperspektive unterscheidet sich nach Fowler von der neutralen Er-Erzählperspektive in zweifacher Hinsicht.

Einerseits ist die verfremdete Er-Erzählperspektive durch folgende linguistische Markierungen gekennzeichnet:

- die Explizierung des Er-Erzählers in der Ich-Form;
- die erzählerorientierte grammatische Modalität in Form von Modalverben in der Ich-Form, Modaladverbien und Modalpartikeln;
- die erzählerorientierten ideologischen Positionen in Form von Generalisierungen, evaluativen Adjektiven und evaluierenden Kommentaradverbien bzw. Modalwörter.

> By contrast with the impersonal type C, the persona of the narrator is highlighted, perhaps by first-person pronouns and certainly by explicit modality. By these means, the impression is created of a speaker who controls the telling of the story and who has definite views on the world at large (announced in generic sentences, perhaps) and on the actions and characters in the story (evaluative adjectives). (1.LC 142)

Andererseits ist die verfremdete Er-Erzählperspektive durch die Absenz der Innensicht des Erzählers in die erzählte(n) Figur(en) und/oder der erzählten Figur(en) in andere erzählte Figur(en) gekennzeichnet. Diese Absenz der Innensicht ist durch Entfremdungswörter nach Uspenskij ([1970] 1975: 98, 100/1) bzw. durch epistemische Adverbien der Möglichkeit, der Eventualität und der inferentiellen Evidenz sowie durch die Verwendung von Metaphern und Vergleichen beim Bericht des Figurenverhaltens markiert.

> Externality in relation to the characters emerges when the narrator's modal activity includes what Uspensky calls *words of estrangement*: words such as 'apparently', 'evidently', 'perhaps', 'as if', 'it seemed', etc. as well as metaphors and comparisons. These expressions pretend that the author – or often, one character observing another – does not have access to the feelings or thoughts of the characters. (1.LC 142)

Die Verwendung von verba sentiendi wird in der verfremdeten Er-Erzählperspektive durch epistemische Modalwörter relativiert.

> *Verba sentiendi* may be used, but only if introduced by words denoting appearance or speculation: 'He seemed tired,' 'She was probably furious.' (1.LC 142)

Im verfremdeten Erzähltexttyp finden sich häufig Außenbeschreibungen von erzählten Figuren und der Bericht der Figurenmimik und Figurengestik.

> There is also, in texts which make extensive use of this technique, considerable reference to the physical characteristics and gestures of the characters.

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Fowler

In vereinfachender Betrachtungsweise ergibt die Dominanz der mimetischen Erzählperspektive (Typ A) den mimetischen Erzähltexttyp in der Ich-Erzählform und in der Er-Erzählform und die Dominanz der allwissenden Erzählperspektive (Typ B) ergibt den allwissenden Erzähltexttyp in der Er-Erzählform. Die Dominanz der neutralen Erzählperspektive (Typ C) ergibt den neutralen Erzähltexttyp in der Er-Erzählform und die Dominanz der verfremdeten Erzählperspektive (Typ D) ergibt den verfremdeten Erzähltexttyp in der Er-Erzählform. Fowler selbst jedoch hält die vollständige Dominanz einer dieser 4 Erzählperspektiven innerhalb eines Erzähltextes für

> [...] I must stress that probably no text exemplifies any single type purely and consistently: such consistency would be an inconceivable technical *tour de force* in a medium as complicated as language. In any case, a great deal of the interest, in fictional narrative texts, is in the shifts, contrasts, and tensions between various modes of observation within the text [...] (1.LC 134)

Die 4 dominanten Erzählperspektiven von Typ A bis Typ D, die Fowler in seinen Büchern *Literary Criticism* (1986 und 1996) vorstellt, ergeben also 5 Erzähltexttypen. Aber es gibt nach Fowler noch andere mögliche dominante Erzählperspektiven, die weitere Erzähltexttypen ergeben.

> [...] I have room to analyse only some of the more striking variations in point of view [...] (1.LC 127)

Hier ein tabellarischer Überblick über die 5 von Fowler beschriebenen Erzählperspektiven und Erzähltexttypen.

<table>
<tr><th colspan="4">Erzähltexttypen nach Fowler (1986)</th></tr>
<tr><th colspan="3">Perspektive</th><th>Erzählform</th></tr>
<tr><td rowspan="2">Intern</td><td>Typ A</td><td>Figural (Mimetic)</td><td>Ich</td></tr>
<tr><td>Typ B</td><td>Auktorial (Omniscient)</td><td rowspan="3">Er</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Extern</td><td>Typ C</td><td>Neutral (Hemingwayan)</td></tr>
<tr><td>Typ D</td><td>Verfremdet (Estranged)</td></tr>
</table>

In theoretischer Hinsicht sind noch die auktoriale, neutrale und verfremdete Ich-Erzählperspektive möglich, wenn sie auch dem Konzept der Ich-Erzählperspektive entgegenlaufen. In einer auktorialen Ich-Erzählperspektive erzählt der Ich-Erzähler die Figurenperspektive seines erzählten Ich und eventuell die Figurenperspektiven anderer Figuren wie ein allwissender Er-Erzähler die Figurenperspektiven der erzählten Figuren erzählt. In einer neutralen Ich-Erzählperspektive erzählt der Ich-Erzähler nichts über seine Innenwelt und erst recht nichts über die Innenwelt anderer Figuren. In einer verfremdeten Ich-Erzählperspektive erzählt der Ich-Erzähler über die Außenwelt, über die eigene Innenwelt und die Innenwelt anderer Figuren nur in Form von Mutmaßungen und Vielleichtkeiten. Die jeweils dominanten Anwendungen der auktorialen, neutralen und verfremdeten Ich-Erzählperspektive ergeben die entsprechenden Erzähltexttypen.

Hier eine tabellarische Übersicht über die theoretisch möglichen Erzählperspektiven und Erzähltexttypen nach Fowler.

Ich-Erzählform	Typ A	Figural	Mimetic
	Typ B	Auktorial	Omniscient
	Typ C	Neutral	Hemingwayan
	Typ D	Verfremdet	Estranged
Er-Erzählform	Typ A	Figural	Mimetic
	Typ B	Auktorial	Omniscient
	Typ C	Neutral	Hemingwayan
	Typ D	Verfremdet	Estranged

Rust L. Hills ([1977] rev. 1987)

Hills veröffentlicht 1977 und in 2., überarbeiteter Ausgabe 1987 ein Buch mit dem Titel *Writing in General and the Short Story in Particular: An Informal Textbook*. Der Ansatz des Buches scheint der eines Ratgebers zur Produktion von Erzähltexten zu sein. Es handelt sich aber tendenziell um eine essayistisch-erzähltheoretische Auseinandersetzung mit einigen fundamentalen Aspekten des Erzähltextes. Auf den Seiten 120 bis 157 erörtert Hills einige Problematiken der Erzählperspektive: Point-of-View Methods, Limitations and Advantages in Point of View, When Point of View is „Wrong“, The „Question“ of Point of View, Point of View and „Involvement“, The „Moved“ Character and Point of View, The Focusing Power of Point of View, Monologues and the Pathological First Person, Irony and Point of View. Ich zitiere nach der zweiten Ausgabe von 1987.

Erzählperspektive (Point of View, Angle of Narration)

Hills verwendet die Bezeichnungen Point of View und Angle of Narration synonym sowohl für Erzählperspektive als auch für Perspektive (vgl. WGSSP 3, 4, 126, 145), während Focus of Narration für Hills eher die Bedeutung zentrales Thema bzw. zentrale Textbotschaft hat. Hills weist darauf hin, dass das Konzept Erzählperspektive schwierig einzugrenzen ist, wenn man auf die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Perspektiventheorie blickt, die die Er-Erzählperspektive mit ihren vielen Graduierungen der Allwissenheit und die Ich-Erzählperspektive mit ihrem prinzipiell voreingeschränkten Erzählerwissen auf eine Stufe stellen.

> Defining the term is complicated by the fact that it's sometimes used to apply to the whole of the way in which the story is presented to the reader by the author – the rhetoric and the logic of it, so to speak – and sometimes it applies to so small a reference as the name of the character who is the narrator in a particular story. (WGSSP 121)

Für Hills grenzt das Problem der Erzählperspektive (vielleicht) in Anlehnung an das Komplexitätskonzept der Erzählperspektive bei Beach (1918: 57), Brooks und Warren (1949, 146/7), Booth ([1961] 1967), Chatman (1978: 151, 198/9 und 213) an die Metaphysik der Literatur.

> The question of point of view can take you right into the basic metaphysics of literature: every story has an author and a reader, and how the story gets from one to another is at the heart of the matter. Point of view may represent the whole aspect of form in fiction, some way; or it may even be the whole basis of the content, as presented; or it may represent the fusion of

> the two that, according to literary aesthetics, achieves the creation of literary art itself. (WGSSP 121)

Hills weist darauf hin, dass es verwirrend viele Typologien und Klassifikationen der Erzählperspektive gibt (vgl. die offene, relativistische Theorie der Erzählperspektive bei Linn & Taylor 1935: 44).

> Some choose to discuss point of view in terms of „authority" […] Some emphasize „focus of narration" […] Some systems of categorizing point of view concentrate on the rhetoric, some on the reality. Some systemizers sort out as many as a dozen basic point-of-view methods […] For others, simply one division into two kinds is sufficient: „Internal" and „External" – in which the narrator is either „in" the story as a character, or he isn't – with variations of course. (WGSSP 121/2)

Hills begrenz seine Klassifikation auf 4 häufige, fast kanonische erzählformgebundene Erzählperspektiven: 1) die auktoriale (Omniscient), 2) die Ich- (First Person), 3) die neutrale (Scenic) und 4) die figurale (Central Intelligence) Erzählperspektive, wobei die Reihenfolge der Klassifikation z. T. an Lubbock erinnert (ohne dass Hills dessen Dramatisierungskonzept rezipiert) und die Bezeichnung sich teilweise an H. James anlehnt (z. B. Central Intelligence).

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient)

Alle Definitionen der 4 Erzählperspektiven nach Hills sind stark an die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) angelehnt, so auch die Definition der auktorialen Erzählperspektive und auch die Textbeispiele sind sehr traditionell.

> (1) „Omniscient" – in which the author comes on as knowing everything about everything and everybody. He [der Autor] can tell you the thoughts of any character; he knows the whole past. He may even comment on the story, or he may not. This method is sometimes called „Olympian," sometimes „analytic author." (WGSSP 122)

Hills gehört (vielleicht) in Anlehnung an Horne (1908: 254), Ames (1928: 184/5), Stewart Beach (1929: 142), Linn und Taylor (1935: 28), Bentley (1946: 11), Booth ([1961] 1967), Macauley und Lanning (1964: 104), Surmelian (1968: 42 und 88), Friedman (1975: 142), Taylor (1981: 72) zu den Erzähltheoretikern, die die auktoriale Erzählperspektive gegenüber (der seiner Meinung nach überschätzten) figuralen Erzählperspektive aufwerten.

> Often in those good old novels there was an omniscient author available as companion, offering to take the gentle reader by the hand and conduct him freely from place to place, from character to character, wherever the action was, explaining what each character was up to, who was good and who was bad and who was in-between and why, neglecting nothing to get the reader interested and involved in what was happening, explaining and interpreting it all, and generally making everything clear. (WGSSP 133/4)

Am Ende seiner Überlegungen zur Erzählperspektive bezieht Hills auch den ironischen Kommentar des Erzählers in die Betrachtung der Erzählperspektive mit ein. Für Hills besteht die Ironie aus der Überlagerung der maßgeblichen Perspektive des Erzählers über die unmaßgebliche Perspektive der Figur.

> […] irony is often said to be composed of „two separate views, one superimposed on the other." What's meant here ist that a naïve, uninformed, excluded point of view is contrasted with a point of view that is sophisticated, informed, included. Perhaps it would be simpler to say that differing degrees of knowingness are confronted. (WGSSP 155)

Hills schätzt den expliziten ironischen Kommentar in der auktorialen Erzählperspektive tendenziell hoch ein. Dagegen setzt Hills den impliziten ironischen Kommentar in der Ich-

Erzählung, in der figuralen Erzählperspektive und vor allem im Monolog etwas herab (vgl. WGSSP 156).

> In old-fashioned fiction, it was relatively easy to detect the author's tone; often in the omniscient-author point-of-view method he would obtrude his presence and make his comments on the action directly. The commentary might be ironic in tone [...] In contemporary fiction, the author is often conspicuously absent – especially in the first-person and central intelligence point-of-view methods. [...]
>
> Thus the older-fashioned methods tended toward clarity and sympathy – a kind of subjectivity on the author's part that made for a feeling of involvement. The newerfashioned methods tend toward ambiguity and [implicit] irony – a kind of objectivity on the author's part that makes for a feeling of detachment. (WGSSP 157)

Die Ich-Erzählperspektive (The First Person)

Auch die Ich-Erzählperspektive beschreibt Hills ziemlich traditionell, mit der Unterscheidung zwischen zentraler und peripherer Ich-Erzählsituation, wobei Hills besonders die physischen Medialitäten der Ich-Erzählung sowie die Unterscheidung zwischen zuverlässigen und unzuverlässigen Ich-Erzählern nach Booth ([1961] 1967), Eastman (1965, 35), Scholes und Kellogg (1966: 265), Chatman (1978: 229, 259/0), Disher (1983: 44) rezipiert.

> (2) „The First Person" – in which the author comes on as if he were one of the characters in the story. Maybe he's the main character telling his own story. Maybe he's a minor character telling the main character's story. Maybe he's something in between. [...] the form used (whether letter, interior monologue, memoir, or whatever) will create real differences [...] Distinctions are often made, too, between an „objective" or „reliable" first person narrator on the one hand, and a narrator who is „subjective" or „unreliable" on the other. (WGSSP 122)

Die neutrale Erzählperspektive (Scenic)

Auch die Beschreibung der neutralen Erzählperspektive durch Hills erweckt den Eindruck einer Synthese von traditionellen Beschreibungen dieser Erzählperspektive.

> (3) „Scenic" – in which the author comes on as almost not being there. He simply describes what happens. He gives nothing of the past, nor of any background; he is inside the mind of no character at all. He simply records dialogue and movement, depicts setting, makes no comment or intrusion. It's rather like the „absence" of point of view in a play, or action seen through the eye of a movie camera. This method is sometimes called „observer-author"; it remains entirely „exterior" and „objective." (WGSSP 122/3)

Die figurale Erzählperspektive (Central Intelligence)

Die figurale Erzählperspektive vereint nach Hills jeweils 1 Merkmal der anderen 3 Erzählperspektiven (auktorial, Ich-, neutral) in sich und kann als Limitierung der auktorialen Innensicht auf die handlungszentrale Reflektorfigur umschrieben werden, wobei die Erzählerstimme von präsent bis absent reichen kann.

> (4) „Central Intelligence" – in which the author achieves the story's narration by inhabiting the mind of one of the characters. It's like the „omniscient" in that the author can give past, background, description, and so on. It's like the „scenic" in that the author pretends not be there. (WGSSP 123)

In perspektivischer Hinsicht deckt sich die figurale Erzählperspektive nach Hills (vielleicht) in Anlehnung an Orvis (1928: 117, 120 und 1948: 119) (nur) mit der zentralen Ich-Erzählperspektive.

> And it's like the „first person" in that we are limited to what one single character can perceive of the action or feel about it. But that character is depicted, not as a first-person „I" but as a

> third-person „he“ or „she.“ The implication is that „he“ or „she“ will be the *central* character, and that’s usually the case. (WGSSP 123)

Hills unterscheidet die fixe und die variable figurale Erzählperspektive und er betrachtet beide Arten als figuralen Erzählperspektive für illusionsverstärkend.

> In *War and Peace* Tolstoi does shift point of view from chapter to chapter, but in each chapter he is focusing on a different character, or different set of characters. The structure of *War and Peace* is athogether different from that of a Henry James novel [...] Tolstoi shifts so as to focus the unifying power of point of view on each in turn. Shifting point of view as the action shifts from one character to another [...] prove the effectiveness and usefulness of point of view, not the opposite. (WGSSP 138)

Die Multi-Typen-Klassifizierung

Hills erweitert – wie schon einige Erzähltheoretiker vor ihm, z. B. Hamilton (1908: 118), Orvis (1928: 112), Brooks und Warren (1943: 588 und [1943] 1959: 147), Gordon und Tate (1950: 621), Surmelian (1968: 74) – die Klassifizierung der Typen der Erzählperspektive auf theoretisch so viele, wie es Erzähltexte gibt.

> Everyone can think of exceptions to everyone else’s system, or variations, or times when an author successfully shifts from one method to another, or whatever. There seem to be almost as many „types“ of point of view as there are stories [...] (WGSSP 123)

Die Multi-Etiketten-Klassifizierung

Während Hills einerseits die Wahl einer Erzählperspektive durch den Autor bei der Produktion eines Erzähltextes für grundlegend erachtet,

> [...] choices about point of view will undoubtedly be the most important decisions about technique that [the author] has to make. (WGSSP 120)

so schätzt er die analytische Multi-Typen-Klassifizierung der Erzählperspektive, die auf einer progressiven, tendenziell arbiträren und irgendwann inflationären Ausdehnung der kategorialen Konstituenten und deren Parameter der Erzählperspektiven bzw. Erzähltexttypen fußt (wie z. B. bei Booth [1961] 1967 und Chatman 1978), letztlich als ein hoffnungsloses Unterfangen ein.

> When you consider that just fort he four methods described it’s possible to ring in an infinitude of changes – of degress to which the narrator is „concealed“ or „anonymous,“ „reliable“ or „subjective,“ of whether the point-of-view figures be „multiple“ or „single“ in either first person or third, of whether the whole thing is cast as memoir or lecture or whatever, totally in dialogue or without any dialogue at all, and so on – it seems a hopeless business to try to list all the possibilities. (WGSSP 124)

Die Distanzierung des Erzählers

Im Zusammenhang mit dem Perspektivenwechsel streift Hills auch kurz die Distanzierung des Erzählers. Für Hills ist die Erzählperspektive die wichtigste erzähltechnische Methode zur Regulierung der Nähe bzw. Distanz des Erzählers; vgl. dazu das Distanz-Konzept bei Friedemann (1910: 68-78), Pitkin (1912: 176/7), Lubbock (1921: 133/4 und 261), Brooks und Warren ([1949] 1950: 273), Gordon und Tate (1950: 628), Shipley (1953: 440), Friedman ([1955] 1978: 154 und 1975: 142), Booth ([1961] 1967: 97 und 1983), Macauley und Lanning (1964: 100, 102 und 105), Lockemann ([1965] 1978: 295/6), Surmelian (1968: 61, 74, 79/0 und 89), Uspenskij ([1970] 1975: 99, 110/1, 149-151), Genette ([1972] 2010: 103, 104-118), Hills ([1977] 1987: 127 und 137), Chatman (1978: 208 und 259/0), Prince (1980 und 1982: 22), Taylor (1981: 74), Knott (1983: 110), Rimmon-Kenan (1983: 79).

> […] point of view is the most important way of establishing closeness and distance […] (WGSSP 137)

Hills spricht 2 unterschiedliche Arten der Distanzierung des Erzählers an; ich bezeichne die beiden Arten behelfsweise als simultan-perspektivische und retrospektiv-perspektivische Distanzierung. Unter simultan-perspektivischer Distanzierung versteht Hills die Graduierung der innensichtigen Nähe und außensichtigen Distanz des Erzählers zu den Figuren in einem bestimmten Moment der Erzählhandlung, wobei Hills polar-extreme Differenz von subjektiver Ich-Erzählperspektive und objektiver neutraler Erzählperspektive wohl auf die Unterscheidung von subjektiver und objektiver Erzählmethode bei Grabo (1913: 30) und Williams (1917: 122/3, 129) zurückgeht.

> Point of view also has a determining effect on the „closeness" and „distance" with which a story is recounted. Each of the four methods is thought to provide a different degree of closeness and distance – first-person narration supposedly having most closeness, because of its immediacy, intimacy, and authority, and the scenic method having most distance, because it enters the mind of no one, merely reports the action descriptively, at what seems a great remove. (WGSSP 127)

Unter der retrospektiv-perspektivischen Distanzierung versteht Hills den Wechsel von der Perspektive des distanzierten Ich-Erzählers zur Perspektive des nicht-distanzierten erzählten Ich oder umgekehrt (z. B. *Die Spitzbuben* von W. Faulkner), wobei diese Unterscheidung zwischen der Perspektive des erzählenden Ich und des erzählten Ich wohl auf Beach (1929: 138/9), Gallishaw (1929: 158), Mirrielees (1929: 109) zurückgeht.

> When [the narrator] wants to move in close on the experience [of his younger self], he puts us into the mind of the boy directly […]; when he wants to get some distance and accuracy or make some comment, he moves back into the perceptions of the older man remembering the action. (WGSSP 127)

Die Hills-Regel

Hills entdeckt in Berufung auf Blackmur (Vorwort zu H. James 1934) eine Regel, die den peripheren Ich-Erzähler und vor allem die periphere Reflektorfigur betrifft.

> James never put his reader in direct contact with his subjects; he believed it was impossible to do so, because his subject really was not what happened but what someone felt about what happened, and this could be directly known only through an intermediate intelligence. (ANCP Introduction xviii)

Die Hills-Regel besagt, dass in einem Erzähltext der periphere Ich-Erzähler bzw. die periphere Reflektorfigur (einschließlich das erzählte Ich) die in thematischer Hinsicht zentrale, weil dynamische Figur ist bzw. nach Hills sein soll. Oder in kurzer Formulierung: Die aktionell periphere Perspektivfigur ist die thematisch zentrale Orientierungsfigur. Hills hält diese Regel für offenkundig, aber von der Erzähltheorie kaum beachtet.

> It is my belief that the moved character and the point-of-character, in successful fiction, will prove to be one and the same. (WGSSP 141)
>
> This, I believe, is what will always be the case in successful fiction: that either the character moved by the action of the story will be the point-the-view character, or else the point-of-view character will become the character moved by the action. Call it „Hills' Law." (WGSSP 142)
>
> Almost any successful novel or short story will provide proof of this thesis – that the point-of-view character is the moved character or will become so […] (WGSSP 143)

Als Beleg für die Hills-Regel führt Hills z. B. die peripheren Ich-Erzähler in den Romanen *Herz der Finsternis* und *Der große Gatsby* und die periphere Reflektorfigur im Roman *Roderick Hudson* von H. James an (vgl. WGSSP 142/3).

> And by the time the story [*Herz der Finsternis*] is over it is obvious that what's important is what „happened" to the narrator, Marlow, what *he* experienced (from Kurtz's experience), as far up-river into the heart of darkness as it is possible to go, about the way good and evil are mixed in human actions, so that it is possible for him – he who hates a lie, as it is made clear at the beginning – to tell a lie at the end. (WGSSP 143/4)

Erzählperspektive und Fokus der Erzählung

Als Bekräftigung für die Richtigkeit der Hills-Regel führt Hills auch einige Erzähltexte an, in denen der Fokus der Erzählung und die Perspektive, die am Erzählanfang an eine statisch konzipierte Figur gebunden sind, im Laufe der Erzählhandlung auf jene Figur übergehen, die sich am Erzählschluss als die dynamisch konzipierte Figur herausstellt.

> [...] we've seen that even when an author has [...] attempted to tell [the story] from the point of an unmoved character, he often finds that things begin to change on him. Despite the author's intentions, the point-of-view character will tend to occupy the center of his stage, and the interest and focus of his story will slip away from the character or characters he had originally intended to be central. (WGSSP 148)

Als Beispiele für den Fokuswechsel von der zentralen Handlungsfigur, aber statischen Perspektivfigur auf die periphere Handlungsfigur, aber dynamische Perspektivfigur nennt Hills die Kurzgeschichten *Die Killer* und *Ein sauberes, gutbeleuchtetes Café* von Hemingway und *Die Tochter des Pferdehändlers* von D. H. Lawrence an (vgl. WGSSP 146-148).

Der Monolog

Hills unterscheidet 4 Arten des Monologs in der Erzählliteratur: 1) die monologische Ich-Erzählung (Direct Monologue), 2) der dramatische Monolog (Dramatic Monolgue), 3) der innere Monolog (Interior Monologue) und 4) der pathologische Monolog. Die monologische Erzählung ist implizit oder explizit an den fiktiven Rezipienten adressiert. Der dramatische Monolog ist an eine diegetische, mehr oder weniger explizierte und dargestellte Figur adressiert. Der innere Monolog ist entweder auf bewusster Ebene an die monologisierende Figur selbst adressiert oder – im Falle des Bewusstseinsstroms – auf unbewusster Ebene an niemanden adressiert.

> There is the direct monologue, where the reader is being addressed directly. Then there is the dramatic monologue, in which a listener is supposedly or „actually" somehow there, between the monologist and the reader [...] And there is the interior monologue, in which the narrator is nor speaking aloud at all, but just somehow „thinking," either in complete sentences or in sort Freudian free association of fragmented thoughts, the „stream of consciousnee" method [...] (WGSSP 150)

Hills schätzt den Monolog in der Erzählliteratur sehr gering. Für Hills wirkt der Monolog in der Erzählliteratur unrealistisch, artifiziell, desorientierend und unnötig (vgl. WGSSP 149-151).

> The monologue form, in all its versions, is probably the most awkward way to tell a story [...] (WGSSP 149)

Für Hills ist entweder die moralische Distanz des (impliziten) Autors zu einer Monolog-Figur, die sich über sich selbst täuscht oder sich selbst belügt, zu platt und zu eintönig (vgl. WGSSP 151) oder die Nähe des (impliziten) Autors zu einer Monolog-Figur, die als implizites ideologisches Sprachrohr dient, ist zu moralisierend und schulmeisterlich (vgl. WGSSP 151/2).

> In many monologue stories, the character either fails to perceive the significance of the events he is describing, or has so different a reaction to them that the discrepancy between his reaction and the reader's is pretty much the whole intended effect of the story. (WGSSP 151)
>
> In most monologues we're supposed to perceive something entirely different from what we're being told; we're supposed to read between the lines exactly the opposite of what the lines say. (WGSSP 152)
>
> [...] often in the monologue, all of the technique and most of the content are devoted only to establishing in the reader a different impression of the events ot the story from the impression the narrator [Ich-Erzähler, oder auch Reflektorfigur] has of what he's telling [oder wahrnimmt]. (WGSSP 153)

Eine Sonderform des Monologs ist nach Hills der pathologische Monolog. Für Hills erzählen pathologische Monologe keine Geschichte, sondern stellen einen statischen psychologisch defizitären bis defekten Zustand dar. Deshalb kann im pathologischen Monolog die Hills-Regel nicht greifen.

> Monologists in the pathological first person are presented as static: their attitudes toward the events of the story they describe are fixed, cannot be moved as a consequence of the action. This is a natural consequence, for in the in the pathological first person, the point-of-view figure is presented as being too warped or stupid for the events to have any effect on him. He won't even know what „happened" in the story, and, in fact, nothing has. Most monologues, then, are not really stories, but simply static character sketches of pathological types presented as imperceptive, unchanging first-person narrators. (WGSSP 153)

Als Beispiel für den inneren Monolog in der Technik des Bewusstseinsstroms nennt Hills den Monolog von Molly Bloom und als Beispiele für den dramatischen Monolog nennt Hills die Verserzählung *My Last Duchess* von R. Browning und die Kurzgeschichte *Haarschnitt* von R. Lardner (vgl. WGSSP 150, 152)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Hills

Erzähltexttypen nach Hills (1977)	
Erzählform	Perspektive
Er	Auktorial (Omniscient)
	Neutral (Scenic)
	Figural (Central Intelligence)
Ich	Zentral
	Peripher (Hills-Regel)
	Monolog (Direct, Dramatic, Interior, Pathological)

Janet Burroway ([1987] 1988)

Der Herausgeber Jean M. Fredette nimmt in sein *The Writer's Digest Handbook of Short Story Writing Volume II* (1988) eine Darstellung der Erzählperspektiven von Burroway als 6. Kapitel „Call Me Ishmael: Point of View" (58-69) auf. Burroways Beitrag über die Erzählperspektiven fußt auf einer Darstellung der Erzählperspektiven, die sie in ihrem Ratgeber zur Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft* aus dem Jahr 1982 (und weitere Ausgaben) veröffentlicht hat.

Erzählperspektive (Point of View, Viewpoint)

Burroway betrachtet die Erzählperspektive als komplexes Konzept bzw. Konstrukt.

> Point of view is the most complex element of fiction. (HSSWII 58)

Ein strukturierter analytischer Zugang zur Klassifikation der Erzählperspektiven erfolgt nach Burroway durch verschiedene Fragen: Wer spricht? Zu wem? In welcher Textform? In welcher Distanz zur Erzählhandlung? Mit welcher Fehlbarkeit und mit welcher Unzuverlässigkeit?

> Who speaks? To whom? In what form? At what distance from the action? With what limitations? All these issues go into the determination of the point of view. (HSSWII 58)

Auf diese Fragen antworten nach Burroway (vielleicht) in Anlehnung an die kategoriale Erweiterung der Konstituenten der Erzählperspektive bei Friedman ([1955] 1978 und 1975: 142) und Booth ([1961] 1967) und an das integrativ-synthetische Konzept der Erzählperspektive bei Chatman (1978: 11, 151, 198/9, 213) die 5 Konstituenten der Erzählperspektive: 1) Adressant des Erzähltextes, 2) Adressat des Erzähltextes, 3) textliche Darbietungsform des Erzähltextes, 4) Distanz/Nähe zwischen Autor, Erzähler, Figur und Leser und 5) Unfehlbarkeit/Fehlbarkeit bzw. Zuverlässigkeit/Unzuverlässigkeit des Autors oder Erzählers (vgl. auch Friedemann 1910).

> We can discuss person, omniscience, narrative voice, tone, authorial distance, and reliability [...] (HSSWII 58)

Aber letzten Endes ist für Burroway die Erzählperspektive (im engeren Sinn) das Verhältnis zwischen Autor, Figur und Leser, das erzähltechnische und leserpsychologische Aspekte umfasst.

> Although it lends itself to analysis, definitions, and diagrams, it is finally a question of relationship among writer, characters, and reader – subject like any relationship to organic subtleties. (HSSWII 58)

Burroway unterscheidet die Erzählperspektiven primär nach der Erzählform. Damit schließt sie sich der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie an (Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger).

> The story can be told in the third person (She walked out into the harsh sunlight), the second person (You walked out into the harsh sunlight), or the first person (I walked out into the harsh sunlight). Third- and second-person stories are “told’’ by an author; first-person stories, by a character. (HSSWII 58)

Hier ein tabellarischer Überblick über die Konstituenten der Erzählperspektive nach Burroway.

Adressant	Autor	Er-Erzählform
		Du-Erzählform
	Erzähler	Ich-Erzählform
Adressat	Fiktiver Leser	
	Figur	
	Adressant selbst	
Textform	Bericht bis Bewusstseinsstrom	

Distanz	Autor = Ich-Erzähler = Figur = realer Leser
	Autor ≠ Ich-Erzähler ≠ Figur ≠ realer Leser
Autorität	Unfehlbarkeit/Fehlbarkeit
	Zuverlässigkeit/Unzuverlässigkeit

Die Er-Erzählperspektiven

Burroway unterscheidet die Er-Erzählperspektiven nach dem Wissen des Er-Erzählers grob in 3 Typen: 1) die auktoriale Erzählperspektive (The Omniscient Author), 2) die figurale Erzählperspektive (The Limited Omniscient Viewpoint) und 3) die neutrale Erzählperspektive (The Objective Author). Das (vielleicht) erste Wissenslimitierungsmodell der Er-Erzählperspektiven geht auf Hamilton (1908) zurück.

> Third person, in which the author is telling the story, can be subdivided again according to the degree of knowledge, or omniscience the author assumes. (HSSWII 59)

Die auktoriale Erzählperspektive (The Editorial Omniscient Author)

Die auktoriale Erzählperspektive weist nach Burroway 5 Merkmale auf: 1) Erzählerbericht, 2) diffuse Innensicht, 3) Figureninterpretation durch den Erzähler, 4) Vergabe von nicht figurengebundenem Wissen über die Figuren und die erzählte Welt, 5) Erzählerkommentar (in weitem Sinn).

> The omniscient author, sometimes referred to as the editorial omniscient author, because she or he tells us directly what we are supposed to think, has total knowledge. As omniscient author you are God. You can:
> 1. Objectively report what is happening;
> 2. Go into the mind of any character;
> 3. Interpret for us that character's appearance, speech, actions, and thoughts, even if the character cannot do so;
> 4. Move freely in time or space to give us a panoramic, telescopic, microscopic, or historical view; tell us what has happened elsewhere or in the past or what will happen in the future.
> 5. Provide general reflections, judgments, and truths. (HSSWII 59)

Als Beispiele für die auktoriale Erzählperspektive nennt Burroway die Mythen, die Bibel und viele Romane des 19. Jahrhunderts, darunter *Krieg und Frieden* (vgl. HSSWII 60).

Die figurale Erzählperspektive (The Limited Omniscient Viewpoint)

Die figurale Erzählperspektive kann nach Burroway nur grob von der auktorialen Erzählperspektive abgegrenzt werden. Der Verzicht auf ein oder mehr als ein Merkmal der auktorialen Erzählperspektive kann zu einer figuralen Erzählperspektive führen.

> *The limited omniscient viewpoint* is one in which the author may move with some, but not all, of the omniscient author's freedom. You may grant yourself the right, for example, to know what the characters in a scene are thinking but not to interpret their thoughts. You may interpret one character's thoughts and actions but see the others only externally. You may see with microscopic accuracy but not presume to reach any universal truths. (HSSWII 60)

Den normalen Typus der figuralen Erzählperspektive sieht Burroway in der Kombination der nicht figurengebundenen Außensicht mit der Innensicht in eine einzige Reflektorfigur und dem Verzicht auf die auktoriale Figureninterpretation.

> The most commonly used form of the limited omniscient point of view is one in which the author can see events objectively and also grants himself or herself access to the mind of one

> character, but not to the minds of the others, nor to any explicit powers of judgment. (HSSWII 60)

Die Minimaldefinition der figuralen Erzählperspektive besteht in der Simultaneität von Außensicht auf eine Figur und Innensicht in dieselbe Figur.

> As a fiction writer you can do what no human being can do, be simultaneously inside and outside a given character [...] (HSSWII 61)

Als Beispiele für die figurale Erzählperspektive führt Burroway die für diese Erzählperspektive geeignete Kurzgeschichte und den Roman *The Odd Woman* von Gail Godwin an.

Die neutrale Erzählperspektive (The Objective Author)

Die neutrale Erzählperspektive besteht in einem Verzicht des Erzählers auf den Kommentar und die Reduktion auf die sensorische Außensicht.

> The objective author is not omniscient but impersonal. As an objective author, you restrict your knowledge to the external facts that might be observed by a human being; to the senses of sight, sound, smell, taste, and touch. (HSSWII 62)

Die Beschreibung der neutralen Erzählperspektive von Burroway erinnert an die Beschreibung der extern-enigmatischen Fokalisierung von Genette (1972).

> The narrative remains clipped, austere, and external. (HSSWII 62)

Im Unterschied zur auktorialen und figuralen Erzählperspektive bietet die neutrale Erzählperspektive dem Leser einen großen Spielraum für inhaltliche Inferenzen (z. B. *Hügel wie weiße Elefanten* von E. Hemingway).

> The reader [...] learns by inference [...] (HSSWII 62)

Wie einige andere Erzähltheoretiker (z. B. Brooks & Warren 1943: 588/9 und [1949] 1950: 262; Gordon & Tate 1950: 623) emphatisiert auch Burroway, dass es zwischen den Extrempolen der auktorialen Erzählperspektive einerseits und der neutralen Erzählperspektive andererseits viele unterschiedliche Er-Erzählperspektiven gibt, da die verschiedenen modalen Bestandteile (Erzählerwissen, Erzählsicht, Erzählmodus, Erzählerinterpretation, Anachronie, Ubiquität, Erzählerkommentar) der Erzählperspektive unterschiedlich gemischt sein können.

> [...] between the extreme stances of the editorial omniscient [...] and the objective author (external observation only), the powers of the limited omniscient are immensely variable. (HSSWII 62)

Die Du-Erzählperspektiven

Die Du-Erzählperspektiven hält Burroway zwar für idiosynkratisch und experimentell, aber sie sind es ihrer Meinung nach wert, analysiert zu werden.

> [...] the second person remains an idiosyncratic and experimental form, but it is worth mentioning [...] (HSSWII 63)

Eine Du-Erzählperspektive ist nach Burroway erst dann vorhanden, wenn der Autor eine erzählte Figur immer wieder mit Du anspricht (z. B. *Even Cowgirls Get the Blues*, 1976 von Tom Robbins). Wenn der Autor oder der Erzähler den fiktiven Leser mit Du anspricht, so handelt es sich dabei nicht um eine Du-Erzählperspektive.

> The second person is the basic mode of the story only when a character is referred to as you. (HSSWII 63)

Einen Grenzfall der Du-Erzählperspektive stellt die Figurendarstellung des fiktiven Lesers durch den Autor dar. Diese Kommunikation des Autors mit einem charakterisierten fiktiven Leser muss jedoch so ausgedehnt sein, dass sich der reale Leser mit der Perspektive des charakterisierten fiktiven Lesers identifiziert, wodurch sich eine Art figurale Erzählperspektive konstituiert (z. B. *Panel Game*, 1969 von Robert Coover).

> […] the second person can also be used as a means of making the reader into a character […] The author assigns you, the reader, specific characteristics and reactions and thereby – assuming that you go along with his characterization of you – pulls you deeper and more intimately into the story. (HSSWII 64)

Die Ich-Erzählperspektiven

Burroway unterscheidet zwischen Er-Erzählungen, die von einem Autor erzählt werden, und Ich-Erzählungen, die von einem Erzähler erzählt werden.

> The term „narrator" is sometimes loosely used to refer to any teller of a tale, but strictly speaking a story „has a narrator" only when it is told in the first person by one of the characters. (HSSWII 64/5)

Burroway definiert die Ich-Erzählperspektive als Erzählperspektive eines Erzählers, der auch eine Figur in der Erzählhandlung ist.

> A story ist told in the first person when it is a character who speaks. (HSSWII 64)

Die zentrale Ich-Erzählperspektive

Die zentrale Ich-Erzählperspektive definiert Burroway als Perspektive des Ich-Erzählers, der im Zentrum der Erzählhandlung steht bzw. der Protagonist der Erzählhandlung ist.

> This character may be the protagonist, the I telling my story, in which case that character is a central narrator […] (HSSWII 65)

Die periphere Ich-Erzählperspektive

Die periphere Ich-Erzählperspektive definiert Burroway als Perspektive des Ich-Erzählers, der nicht der Protagonist der Erzählhandlung ist.

> […] the character may be telling a story about someone else, in which case he or she is a peripheral narrator. (HSSWII 65)

Der periphere Ich-Erzähler kann nach Burroway (vielleicht) in Anlehnung an das Multiplizitätskonzept des Ich-Erzählers bei Esenwein ([1909] 1918: 115-121), Pitkin (1912), Orvis (1928: 114-120), Linn und Taylor (1935: 29-59), Brooks und Warren (1949, 269 und 1959: 147), Romberg (1962: 28), Lanser (1981: 160) sehr unterschiedliche Rollen vom Ko-Protagonisten bis zum Beobachter („observer") und Protokollant („recorder") (vgl. auch Friedemann 1910: 34-46).

> […] the peripheral narrator may be in virtually any position that is not the center. He or she may be the second most important character in the story, or may not be involved in the action at all but merely placed in a position to observe. (HSSWII 65)

Die Figurendarstellung des Ich-Erzählers

Der Ich-Erzähler kann sich selbst als Erzähler und/oder sich selbst als erzählte Figur (bzw. andere Figuren können das erzählte Ich) mehr oder weniger detailliert-intensiv bzw. mehr oder weniger dezent (direkt und/oder indirekt, äußerlich und/oder innerlich, synchron und/oder diachron) dargestellt werden. Die Figurendarstellung des Ich-Erzählers und/oder des erzählten Ich kann sich bis auf das grammatische Pronomen reduzieren.

> The narrator may characterize himself or herself in detail or may remain detachet and scarcely identifiable. (HSSWII 65)

Die ideologische Perspektive des peripheren Ich-Erzählers

In Anlehnung an Rust Hills ([1977] 1987: 141-144) unterscheidet Burroway zwischen der peripheren Erzählperspektive und der zentralen ideologischen Perspektive des peripheren Ich-Erzählers. In einer peripheren Ich-Erzählperspektive kann der periphere Ich-Erzähler am Erzählschluss in interpretatorischer Hinsicht die zentrale Figur werden, wenn die ideologische Perspektive des peripheren Ich-Erzählers das stärkste (zentrale) Identifikationsangebot an den Leser beinhaltet. Burroway nennt als Beispiele die Romane *Der große Gatsby, Herz der Finsternis* und *The Decline and Fall of Daphne Finn* (R. Bruce Moody).

> Even when a narrator seems to be a peripheral observer and the story is „about" someone else, in fact it is the narrator who is changed, and must be, in order for us to be satisfied by our emotional identification with him or her. [...] Because we tend to identify with the means of perception in a story, we are moved with that perception; even when the overt action of the story is elsewhere, it is often the act of observation itself that provides the epiphany. (HSSWII 66)

Die Fehlbarkeit des Ich-Erzählers

Burroway unterscheidet zwischen der Fehlbarkeit und der Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers. Die tendenzielle nicht intentionale Fehlbarkeit des Ich-Erzählers beruht nach Burroway auf der ontologischen Wissens- und Wahrnehmungslimitierung des Ich-Erzählers im Vergleich zum Er-Erzähler (bzw. Author). Die endemisch-konstitutive Wissens- und Wahrnehmungslimitierung des Ich-Erzählers zeigt sich nach Burroway z. B. in der Interpretation der Handlungen anderer Figuren durch das erzählte Ich, in der ideologischen Ebene der Ich-Erzählperspektive und in den zukunftsungewissen Prolepsen des erzählten Ich.

> [...] although the narrator may certainly interpret actions, deliver dictums, and predict the future, these remain [...] fallible opinions [...] we are not bound to accept them as we are bound to accept the interpretations, truths, and predictions of the omniscient author. (HSSWII 66)

Der Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers

Neben der Wissens- und Wahrnehmungslimitierung des Ich-Erzählers im Vergleich zum Er-Erzähler (bzw. Author) emphatisiert Burroway (vielleicht) in Anlehnung an der Unterscheidung zwischen zuverlässigen und unzuverlässigen Ich-Erzählern bei Booth ([1961] 1967), Eastman (1965, 35), Scholes und Kellogg (1966: 265), Chatman (1978: 229, 259/0), Disher (1983: 44), Hills ([1977] 1987: 122) die eventuelle intentionale Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers im Vergleich zum Er-Erzähler (bzw. Author). Die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers zeigt sich nach Burroway darin, dass der Autor einen Ich-Erzähler erschafft, der eine ideologische Gegenposition zu der des Autors verkörpert.

> [...] it may be an important part of [the author's] purpose that we should reject the narrator's opinions and form our own. In the latter case, the narrator is „unreliable". (HSSWII 66)

Die Adressaten des Erzähltextes

Burroway betrachtet die Adressaten des Erzähltextes als eine der Konstituenten der Erzählperspektive. Der Adressat eines Erzähltextes kann ein fiktiver oder ein realer Leser oder eine Figur in der Erzählhandlung sein; der Adressat kann impliziert sein oder expliziert werden.

> In choosing a point of view, the author implies an identity, not only fort he teller of the tale, but for the audience as well. (HSSWII 67)

Der fiktive Leser

Der fiktive Leser ist nach Burroway ein explizierter, literaturgeschichtlich stark konventionalisierter Adressat.

> Most fiction is addressed to a literary convention, „the reader". (HSSWII 67)

Der literaturgeschichtlich stark konventionalisierte Adressat ist in den allermeisten Fällen ein mit dem Autor bzw. Ich-Erzähler „wahlverwandter" bzw. empathischer fiktiver Leser. Burroway führt für diesen Typ des fiktiven Lesers Beispiele aus dem 19. Jahrhundert an, aber diese Konvention kann auch in postmoderner Erzählliteratur revitalisiert werden (z. B. Italo Calvino).

> Nineteenth-century novelists had a tradition to adressing „You, gentle reader," „Dear reader," and the like, and this minimal characterization was a technique for implying mutual understanding. (HSSWII 68)

Aber der fiktive Leser kann nach Burroway in Grenzfällen auch ein divisiver bzw. polarisierender Parameter auf der ideologischen Ebene der Erzählperspektive werden.

> In „The Loneliness of the Long-Distance Runner," by Alan Sillitoe [...] the narrator divides the world into „us" and „your". *We*, the narrator and his kind, are the outlaws, all those who live by their illegal wits; and *you*, the readers, are by contrast law-abiding, properous, educated, and rather dull. (HSSWII 68)

Der universelle Adressat

Der universelle Adressat ist nach Burroway tendenziell jeder empirische Leser.

> Most stories do not specifically adress themselves to a segment or period of humanity [...] they assume that anyone who reads the story can be brougt around to the same understanding ot it the author has. (HSSWII 67)

Der universelle Adressat kann nach Burroway sogar das verbindende perspektivische Element zwischen Er-Erzählform und Ich-Erzählform sein.

> [...] the most common assumption of the tale-teller, wether omniscient author or narrating character, ist that the reader is an amenable and persuasible Everyman, and that the telling needs no justification. (HSSWII 68)

Der implizite Leser

Aber der universelle Adressat reduziert sich nach Burroway in den meisten Fällen auf den impliziten Leser, der (vielleicht in Anlehnung an W. Iser) ein zwar implizierter und unspezifisch-generalisierter Adressat wie der universelle Adressat, aber ein idealtypischer Adressat ist.

> In practice most writers, though they do not acknowledge it in the text and may not admit it to themselves, are adressing someone who can be brought around to the same understandig as themselves. (HSSWII 67)

Der implizite Leser kann ein mehr oder weniger „konditionierter" bzw. kategorisierter Adressat sein.

> The author of a Gothic romance [...] knows that his or her likely audience is trained by repetition of the formula to expect certain features [...] Slightly less formulaic is the notion of „a *New Yorker* story" [...] (HSSWII 67)

Der implizite Leser kann nach Burroway sogar ein elitärer Adressat sein.

> […] I [Burroway] realized that my own ambition to be „universal“ was more exclusive still: I envisioned my audience as made up of people who *would not* subscribe to the *Reader's Digest*. (HSSWII 67)

Die Adressat-Figur

In Erzähltexten ist häufig eine erzählte Figur der Adressat einer Erzählung oder einer Botschaft. Diese Adressat-Figur ist meistens explizit, sie kann aber auch implizit sein; sie kann während einer Erzählung anwesend sein oder nicht anwesend sein; sie kann die Erzählung bzw. die Botschaft synchron, raum-zeitnah oder raum-zeitfern rezipieren; sie kann der beabsichtigte Adressat oder der nicht beabsichtigte Adressat der Botschaft sein und sie kann auf die Erzählung bzw. die Botschaft äußerlich und/oder innerlich reagieren und/oder von ihr verändert oder nicht verändert werden.

> […] the story may be told to another character or characters, in which case we as readers „overhear“ is; the teller of the tale does not acknowledge us even by implication. (HSSWII 68)

Die Adressat-Figur ist naheliegender Weise stärker charakterisiert bzw. als erzählte Figur konkreter dargestellt als die verschiedenen Leser-Adressaten, wobei Ausnahmen möglich sind.

> […] „the reader“ is theoretically a more impersonal receiver of the tale than another character. (HSSWII 68)

Erzählperspektive und Textformen

Die verschiedenen erzählten Adressat-Figuren bilden nach Burroway – im Unterschied zu den fiktiven und impliziten Lesern – das Bindeglied zu den verschiedenen (intra-)diegetischen Textformen, die eine weitere Konstituente der Erzählperspektive bilden.

> […] the convention employed is the opposite of that employed in a story told to „the reader.“ The listener as well as the teller is involved in the action; the assumption is not that we readers are there but that we are not. (HSSWII 69)

Die Erstellung von einer strukturalistisch orientierten Parameter-Diade oder einer morphologisch orientierten Parameter-Triade zur Unterscheidung von erzählperspektivischen Textformen ist nach Burroway nicht einfach, da die Kombinationsstrukturen von (intra)-diegetischen Textformen sehr vielfältig sind. Burroway deutet eine Unterscheidung zwischen stärker formellen und stärker informellen Textformen und zwischen stärker offiziellen und stärker privaten Kommunikationsformen an.

> […] the possible variations are infinite; the narrator may speak in intimate confessional to a friend or lover, or may present his case to a jury or a mob; she may be writing a highly technical report of the welfare situation, designed to hide her emotion; he may be pouring out his heart in a love letter he knows (and we know) he will never send. (HSSWII 69)

Überblick über die Konstituenten und Parameter der Erzählperspektive nach Burroway

Konstituenten und Parameter der Erzählperspektive nach Burroway (1987)			
Adressant	Autor	Er-Erzählform	Auktorial
			Figural
			Neutral

		Du-Erzählform	Auktorial
	Erzähler	Ich-Erzählform	Zentral
			Peripher
Adressat	Leser		Fiktiver Leser
			Universeller Adressat
			Impliziter Leser
	Figur		
	Adressant selbst		Ich-Erzähler
Textform	Bericht, mündliche Erzählung, Reportage, Monologerzählung, Bekenntnis, Brief, Tagebuch, innerer Monolog, Bewusstseinsstrom, etc.		
Distanz	Autor, Ich-Erzähler, Figur, realer Leser		Konvergenz (Identität)
			Divergenz (Opposition)
Autorität	Unfehlbarkeit/Fehlbarkeit		Unfehlbar bis fehlbar
	Zuverlässigkeit/Unzuverlässigkeit		Zuverlässig bis unzuverlässig

Orson Scott Card (1988)

Card veröffentlicht 1988 einen Ratgeber zur Erfindung, Charakterisierung und Perspektivierung von erzählten Figuren bzw. Reflektorfiguren mit dem Titel *Character and Viewpoint*. Im 3. Teil seines Buches „Performing Character" erörtert Card im 16. Paragraphen „First Person Narrative" (vgl. CV 143-154) und im 17. Paragraphen „Third Person" (vgl. CV 155-172) die Erzählperspektiven. Ich stelle nicht die einzelnen Erzählperspektiven nach Card vor, der in der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie steht und somit traditionelle Beschreibungen der einzelnen Erzählperspektiventypen wiederholt, sondern seine Erläuterungen der verschiedenen Grade der außen- bis innenperspektivischen Darstellung des Figurenbewusstseins in den verschiedenen Erzählperspektiven im Abschnitt „Levels of Penetration" (vgl. CV 163-172).

Darstellungsarten des Figurenbewusstseins

Die Abbildungen, die die verschiedenen Darstellungsarten des Figurenbewusstseins illustrieren, stammen von Janice Card: Abbildung 1 findet sich auf Seite 164, Abbildung 2 auf Seite 165, Abbildung 3 auf Seite 166 und Abbildung 4 auf Seite 168 (vgl. oben die graphischen Illustrationen der 3 Perspektiven bei Uzzell [1947] 1959: 201).

Die auktoriale Erzählung des Figurenbewusstseins (Omniscient)

Die auktoriale Erzählung des Figurenbewusstseins weist nach Card folgende Merkmale auf: 1) es wird synchron das Bewusstsein mehrerer Figuren erzählt, 2) die Erzählung des Bewusstseins der Figuren erfolgt aus einer – metaphorisch gesprochen – räumlichen Distanz und 3) der Immersionsgrad in das Bewusstsein der Figuren ist pro Figur quantitativ eng gesteckt und innenperspektivisch gering.

Look at Figure 1, which represents the omniscient point of view. The camera is looking down on the scene – it can see everything. The dotted lines represent the narrator' ability to also show us everything going on inside every character's head – but we always see the scene as a whole from the narrator's point of view, and the narrator is not in the scene. (CV 164)

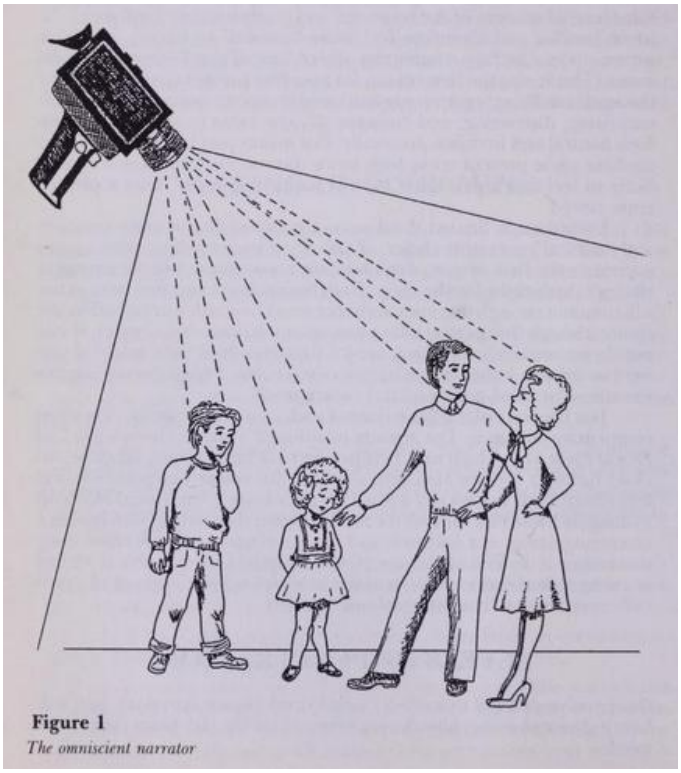


Figure 1
The omniscient narrator

Die Erzählung des Bewusstseins des retrospektiven Ich-Erzählers

Die Erzählung des Bewusstseins des retrospektiven Ich-Erzählers weist nach Card folgende Merkmale auf: 1) es wird nur 1 Bewusstsein erzählt, und zwar das des erzählenden Ich (mit Ausnahme von gelegentlichen „Einsichten" des erzählten und/oder erzählenden Ich in das Bewusstsein erzählter Figuren), 2) die Erzählung der erinnerten Bewusstseinsinhalte des erzählten Ich erfolgt aus einer (mindestens) zeitlichen Distanz und 3) der Immersionsgrad in das Bewusstsein des erzählenden Ich ist zwar quantitativ breit gesteckt, aber 4) innenperspektivisch gering.

Figure 2 represents the first-person narration. Now we see inside only one character's head, the narrator-in-the-story, and we see only what the narrator saw, experiencing the world as he experienced it – but we still watch from a distance, because it is all told from the perspective of the present narrator recounting events in his past. (CV 164/5)

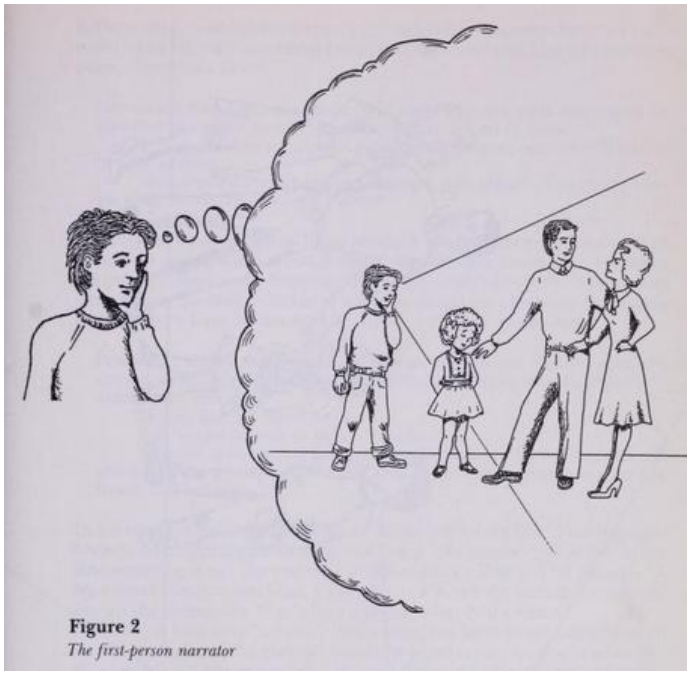


Figure 2
The first-person narrator

Simultane bzw. eingeschobene Ich-Erzählungen und die Technik des inneren Monologs bzw. Bewusstseinsstroms betrachtet Card (mit einzelnen Ausnahmen) skeptisch.

> The use of present tense and stream of consciousness were attempts to bridge the first-person time barrier – with little success. I might add, since both techniques tend do drive away the vast majority of the potential audience. (CV 149).

Die nicht-immersive Erzählung des Figurenbewusstseins (Light Penetration)

Die nicht-immersive Erzählung des Bewusstseins der Reflektorfigur weist nach Card folgende Merkmale tendenziell bis dominant auf: 1) es wird das Bewusstsein einer Reflektorfigur oder mehrerer Reflektorfiguren erzählt (mit Ausnahme von gelegentlichen „Einsichten" der Reflektorfigur(en) in das Bewusstsein anderer Reflektorfiguren oder erzählter Figuren), 2) es werden aktuelle Bewusstseinsinhalte der Reflektorfigur(en) erzählt, 3) es wird eine geringe Menge von Bewusstseinsinhalten der Reflektorfigur(en) erzählt, 4) der Er-Erzähler erzählt die Bewusstseinsinhalte der Reflektorfiguren ideologisch neutral, wobei eventuelle Erzählkommentare vom Erzähler, und nicht von der Reflektorfigur stammen, 5) die innere Figurenrede ist stilistisch nicht markiert, 6) die Bewusstseinsinhalte der Reflektorfigur(en) werden in der Sprache des Erzählers erzählt und 7) die Innensicht in das Bewusstsein der Reflektorfigur(en) erfolgt außenperspektivisch.

> Figure 3 is light penetration; […] we don't actually experience the scenes as if we were seeing them through the viewpoint character's eyes. The narrator tells what happens in the scene in a neutral voice […] (CV 165/6)

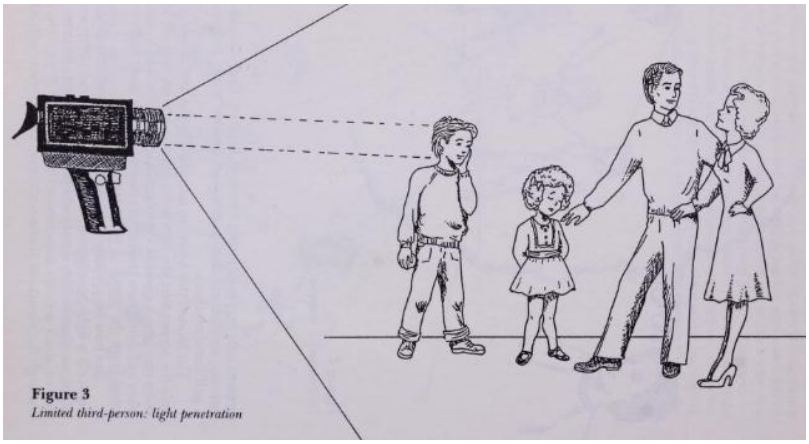


Figure 3
Limited third-person: light penetration

Die immersive Darstellung des Figurenbewusstseins (Deep Penetration)

Die immersive Darstellung des Bewusstseins der Reflektorfigur weist nach Card folgende Merkmale tendenziell bis dominant auf: 1) es wird das Bewusstsein einer Reflektorfigur oder mehrerer Reflektorfiguren erzählt (mit Ausnahme von gelegentlichen „Einsichten" der Reflektorfigur(en) in das Bewusstsein anderer Reflektorfiguren oder erzählter Figuren), 2) es werden aktuelle Bewusstseinsinhalte der Reflektorfigur(en) wiedergegeben, 3) es wird eine große Menge von Bewusstseinsinhalten der Reflektorfigur(en) wiedergegeben, 4) der Er-Erzähler gibt die Bewusstseinsinhalte der Reflektorfiguren ideologisch neutral wieder, wobei eventuelle Erzählkommentare nicht vom Erzähler, sondern von der Reflektorfigur stammen, 5) die innere Figurenrede ist stilistisch markiert, 6) die Bewusstseinsinhalte der Reflektorfigur(en) werden in der Sprache der Reflektorfigur wiedergegeben und 7) die Innensicht in das Bewusstsein der Reflektorfigur(en) erfolgt innenperspektivisch.

> Figure 4 shows deeps penetration, in which we *do* experience the scenes as if we were seeing them through the viewpoint character's eyes. We don't see things as they really happen, we see them only as Pete thinks they happen. We are closely involved with the viewpoint character's thoughts that we don't have to dip into his mind; we never really leave [...] With deep penetration, the viewpoint character's attitude colors everything that happens. (CV 167)

Card hält die immersive, innenperspektivische Erzählung für tendenziell unzuverlässig, weil die tendenzielle Fallibilität der Reflektorfigur bei einer innenperspektivischen Erzählung nicht vom Er-Erzähler erklärt, korrigiert, falsifiziert oder beglaubigt wird.

> Deep penetration is intense, „hot" narration; no other narrative strategy keeps the reader so closely involved with the character and the story. [...] the narrative isn't terribly reliable, since the viewpoint character may be misunderstanding or misjudging everyone he meets and everything that happens. (CV 170)

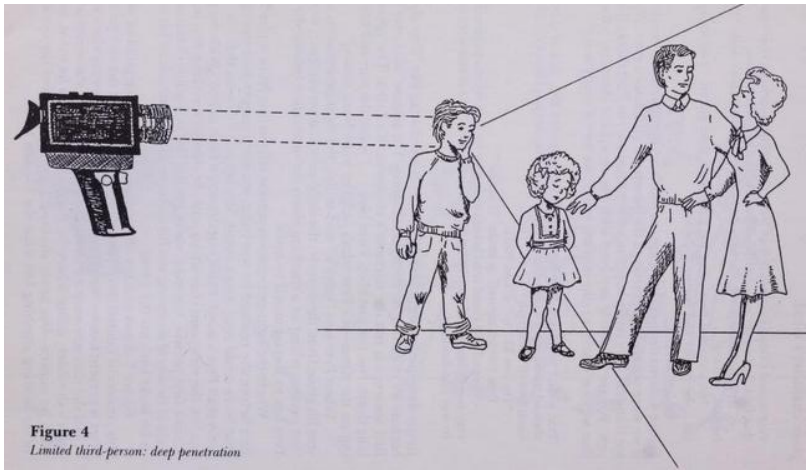


Figure 4
Limited third-person: deep penetration

Simultane Darstellung versus retrospektive Erzählung des Figurenbewusstseins

Während Card eine innenperspektivische Darstellung (Deep Penetration) des Bewusstseins der Reflektorfigur in der Er-Erzählung für möglich hält, weil der Er-Erzähler das Figurenbewusstsein synchron zu seinem Erzähldiskurs darstellt, hält er allem Anschein nach sowohl eine innenperspektivische Darstellung des Bewusstseins des erzählten Ich als auch des erzählenden Ich in der Ich-Erzählung für unmöglich, weil der Ich-Erzähler das Bewusstsein des erzählten Ich nur diachron bzw. retrospektiv zu seinem Erzähldiskurs erzählen kann bzw. weil das erzählende Ich zwar sein eigenes Bewusstsein synchron zu seinem Erzähldiskurs darstellen kann, aber in diesem Fall im Wesentlichen nur einen ideologischen Kommentar zu etwas Vergangenem (seinen Erinnerungen) zum Ausdruck bringt.

> Unlike first person, however, we're getting the viewpoint character's attitude *at the time of the events*, not his memory of that attitude or his attitude as he looks back on the event. (CV 167)

Diese Theoreme der tendenziellen Unmöglichkeit der innenperspektivischen Darstellung in der Ich-Erzählung sind nur gültig, wenn man die erzählperspektivische Differenz zwischen retrospektiver Ich-Erzählung und synchroner Er-Erzählung anerkennt.

> [...] a problem that comes with all first-person narrators: the problem of time. The narrator, as a participant in the events, is telling about what happened in the *past*. He is looking backward. He is distant in time from the story itself.
>
> Contrast this with the third person narrator. Even though most third-person accounts are told in past tense, they feel quite immediate. There is not necessarily any sense of the narrator *remembering* the event. They are recounted as they are experienced. There is no distance in time. (OCV 148)

Vergleiche zum Problem der Bewusstseinsdarstellung in Erzähltexten das Distanz-Konzept bei Friedemann (1910: 68-78), Pitkin (1912: 176/7), Lubbock (1921: 133/4 und 261), Brooks und Warren ([1949] 1950: 273), Gordon und Tate (1950: 628), Shipley (1953: 440), Friedman ([1955] 1978: 154 und 1975: 142), Booth ([1961] 1967: 97 und 1983), Macauley und Lanning (1964: 100, 102 und 105), Lockemann ([1965] 1978: 295/6), Surmelian (1968: 61, 74, 79/0 und 89), Uspenskij ([1970] 1975: 99, 110/1, 149-151), Genette ([1972] 2010: 103, 104-118), Hills ([1977] 1987: 127 und 137), Chatman (1978: 208 und 259/0), Prince

(1980 und 1982: 22), Taylor (1981: 74), Knott (1983: 110), Rimmon-Kenan (1983: 79), Burroway (1987: 58), Card (1988: 148 und 164/5), Hall (1989: 41), Grenville (1990: 67/8, 72), Petersen (1993: 65/6), Martínez und Scheffel ([1999] 2019: 50-52), Abbott ([2002] 2008: 74), Herman (2013, 171/2), Jahn (2026: 25/6).

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Card

Erzähltexttypen nach Card (1988)		
Erzählform	Perspektive	
Er	Auktorial (Omniscient)	
Ich	Ich	
Er	Figural (Limited)	Nicht-immersiv (Light Penetration)
		Immersiv (Deep Penetration)
	Neutral (Cinematic)	

David Madden (1988)

Madden – Dozent, Herausgeber und selbst Schriftsteller – veröffentlicht 1988 eine praktische Anleitung für das Redigieren von Erzähltexten mit dem Titel *Revising Fiction: A Handbook for Writers*. Der Ansatz von Madden ist tendenziell pragmatisch und sein Leitfaden richtet sich an Schriftsteller, Lektoren, Herausgeber, Leiter und Teilnehmer von Workshops zum Kreativen Schreiben sowie Lehrpersonen und Studierende der Literaturwissenschaft (vgl. RFPH xviii).

> I am convinced that it is in the revision process that the various techniques of writing fiction may be most effectively learned and recalled daily for practical use. (RFHW xix)

Erzählperspektive

Da es sich beim Buch von Madden um einen praxisorientierten Leitfaden handelt, nutze ich einige seiner Anleitungen, um auf einige Aspekte des Problems der Erzählperspektive hinzuweisen.

> This handbook is an organized compilation of technical questions that short-story writers and novelists sometimes, or often, but not always, ask themselves throughout the various stages of the revision process as they reimagine their fiction. These questions represent guidelines and possibilities, not inflexible how-to-do-it rules. (RFHW xvii)

Das Problem der Definition der Erzählperspektive

Madden betrachtet die Erzählperspektive als Erzähltechnik. Er definiert weder das Konzept Erzähltechnik noch das Konzept Erzählperspektive. Er setzt die Definition der Erzählperspektive voraus. Damit stellt sich das Problem der Definition der Erzählperspektive.

> All the reader's experiences flow from the point-of-view technique you employ. (RFHW 13)

Das Problem der Funktion der Erzählperspektive

Madden emphatisiert – wie einige andere Erzähltheoretiker auch – z. B. Pitkin (1912: 174), Grabo (1913: 34 und 1928: 81), Beach (1932: 57), Uzzell (1934: 410 und [1947] 1959: 196),

Brooks und Warren ([1943] 1959: 146; [1949] 1950: 267; [1959] 1979: 172, 511, 514), Brooks et al. (1952: 19-23), Connolly (1953: 629), Gardner und Dunlap (1962: 35) Macauley und Lanning (1964: 118), Surmelian (1968: 88/9), Hills ([1977] 1987: 120 und 137), Disher (1983: 42), Madden (1988: 13) Lodge (1992, 26) – die umfassende (modal-stilistische bis inhaltlich-thematische) Funktion der Erzählperspektive.

> Because [point of view] most directly affects the choice and use of all elements, point of view is the most important technical choice. (RFHW 13)

> „The decision on narrative point-of-view," said Ross Macdonald, "is a key one for any novelist. It determines shape and tone, and even the class of detail that can be used." (RFHW 14)

Im Gegensatz dazu deemphatisieren manche Erzähltheoretiker – z. B. Clark (1922: 95) Forster (1927: 121), Overton (128, 135), Uzzell und Uzzell (1934: 410), Booth ([1961] 1967), Chatman (1978) – die Bedeutung bzw. die Wichtigkeit der Erzählperspektive, womit sich das Problem der Funktion der Erzählperspektive stellt.

Das Problem der Differenz von Er-Erzählperspektive und Ich-Erzählperspektive

In Anlehnung an die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie unterscheidet Madden streng zwischen der Er- und Ich-Erzählperspektive aufgrund der stilistischen, inhaltlich-thematischen und auch strukturellen Implikationen der jeweiligen Erzählperspektiven; vgl. dazu die folgenden Erzähltheoretiker, die ich nur sehr lückenhaft angeben kann: z. B. Whitcomb (1905), Albright (1907), Hamilton (1908), Horne (1908), Esenwein ([1909] 1918), Grabo (1913), Lubbock (1921), Ames (1928), Stewart Beach (1929), Frederick (1932), Warren und Wellek (1942), Brooks und Warren (1943 und 1949), DeVoto (1950), Romberg (1962), Lockemann ([1965] 1978), Surmelian (1968), Stanzel (1979), Petersen (1993).

> A story told in the third person will differ radically – in style, content, even structure – from the same story told in the first person. (RFHW 13)

Im Gegensatz dazu unterscheidet eine Minderheit von Erzähltheoretikern nicht streng zwischen der Er- und Ich-Erzählperspektive bzw. erachtet die Differenz der Erzählformen bei der Typologie und Klassifikation der Perspektiven als (teilweise oder gänzlich) nicht relevant. Ein Teil dieser Erzähltheoretiker der ansatzweise perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie konstatiert (nur) eine (mehr oder weniger starke) perspektivische Analogie zwischen der monofiguralen Erzählperspektive und der (zentralen und/oder peripheren) Ich-Erzählperspektive: z. B. Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88), Gordon und Tate (1950: 626), Millett (1950: 17 und 20), Surmelian (1968: 57/8), Holman (1972: 408/9), Owen (1974: 41-43), Knott (1983: 98), Hills ([1977] 1987: 123), Grenville (1990: 61 und 70), Frey (1994: 88-93), Bulman (2014: 91) oder (nur) eine perspektivische Analogie zwischen der neutralen Erzählperspektive und der objektiven Ich-Erzählperspektive, z. B. Beach (1918: 60 und 68-70), Bement (1931: 171), Summers (1948: 48). Ein anderer Teil dieser Erzähltheoretiker der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie modelliert eine (vollständige) perspektivische Identität zwischen allen 3 Perspektiven (auktorial, figural, neutral) sowohl in der Er- als auch in der Ich-Erzählform: z. B. Pitkin (1912: 186/7), Uzzell und Uzzell (1934: 413), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell ([1947] 1959: 196), Todorov ([1966] 1978) , Uspenskij ([1970] 1975), Genette ([1972] 2010: 121), Chatman (1978: 153/4), Bal (1980, 101), Prince (1982: 50, 74), Genette ([1983] 2010: 248-252), Rimmon-Kenan (1983: 76/7), Petersen (1993: 68), Lintvelt (2000: 17),

Fludernik (2006: 48), wobei Schmid ([2005] 2014: 127) die Möglichkeit einer neutralen Perspektive bzw. einer externen Fokalisierung *und* einer Nullfokalisierung (in der engen Bedeutung des Wortsinnes) verneint. Damit stellt sich das Problem der Differenz von erzählformgebundener Erzählperspektiventheorie und nicht-erzählformgebundener Erzählperspektiventheorie.

Das Problem der Differenz von Erzählperspektive und Perspektive

Madden scheint in teilweiser Anlehnung an die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Pitkin 1912: 186/7 und Nachfolger) die Perspektive einer erzählten Figur als primär und die Erzählform als sekundär zu betrachten. Damit stellt sich einerseits das Problem der Definition des Konzeptes Perspektive (des Erzählers und der erzählten Figur) und andererseits das Problem des Verhältnisses zwischen dem Konzept Perspektive und dem Konzept Erzählperspektive, da sowohl in einer „erzählten Ich"-Erzählperspektive als auch in einer figuralen Erzählperspektive weder das erzählte Ich noch die Reflektorfigur die Erzähler im engen Sinn des Wortes sind; vgl. das Spannungsverhältnis zwischen Er-Erzähler und Reflektorfigur z. B. bei Grabo (1913: 32) und Lubbock (1921: 85); die Gegenposition vertreten jene Erzähltheoretiker, die die Reflektorfigur als Erzähler betrachten, wie z. B. Beach (1918: 66), McHugh (1950: 120/1), Millett (1950: 17), Booth ([1961] 1967), Surmelian (1968: 75), Chatman (1978: 181).

> Should I tell [the story] in the first person, from Ann's point of view, or John's, from Bill's? In the third person, confined to John's point of view, or Ann's, or Bill's? (RFHW 6)

Andererseits orientiert sich Madden an der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger), indem er unter einer Summe von Figurenperspektiven die Erzählperspektive eines allwissenden Erzählers zu verstehen scheint. Damit stellt sich dasselbe Problem des Verhältnisses zwischen der Perspektive der erzählten Figuren und der Erzählperspektive des Erzählers wie bei der „erzählten Ich"-Erzählperspektive als auch bei der figuralen Erzählperspektive, da die vielen Reflektorfiguren nicht die Erzähler im engen Sinn des Wortes sind.

> Or should I tell [the story] from the godlike, omniscient point of view? (RFHW 6)

Das Problem der Erzählstimme

Da es sich beim Buch von Madden um einen praxisorientierten Leitfaden handelt, regt er an, in einem Erzähltext eine einzelne dominante Erzählperspektive bzw. eine einzelne dominante „Stimme" bzw. „Informationsquelle" zu verwenden: 1) die Stimme des Autors bzw. des auktorialen Erzählers, 2) die Stimme des Ich-Erzählers oder 3) der Filter der Reflektorfigur. Damit stellt sich das Problem, ob das Zitat der Figurenrede neben dem Zitat der Figurenworte auch das Zitat der Figurenstimme impliziert und damit nicht in der Stimme des Er- oder Ich-Erzählers erfolgt, oder ob das Zitat der Figurenrede bzw. der Figurenworte neben dem Zitat der Figurenworte nicht das Zitat der Figurenstimme impliziert und damit in der Stimme des Er- oder Ich-Erzählers erfolgt.

> The reader must feel that the point of view through which all elements reach him is the inevitable one for this story. In every story, the reader responds to a voice of authority as the source of everything – words, phrases, sentences, etc. – presented in the story. The writer creates that voice: sometimes the voice is the writer's own voice; sometimes he lets a character tell the story in the first person; sometimes he filters the story through the mind of a character, using the third person. (RFHW 14)

Außerdem könnte nach Madden in der neutralen Erzählperspektive der Eindruck entstehen, dass nicht nur die Erzählerstimme, sondern auch die Erzählstimme verschwindet und dass sich ein Erzähltext im reinen szenisch-dramatischen Modus selbst erzählt. Madden scheint die Position einzunehmen, dass auch in Erzähltexten im reinen szenisch-dramatischen Modus mindestens eine Erzählstimme vorhanden ist (während die Erzählerrede verschwindet), während einige Erzähltheoretiker dazu tendieren, im Fall der (äußeren und inneren) zitierten Figurenrede bzw. im Fall von Erzähltexten im reinen szenisch-dramatischen Modus (innerhalb einer figuralen oder neutralen Erzählperspektive) von einer Absenz selbst der Erzählstimme zu sprechen, wie z. B. Esenwein ([1909] 1918: 112/3), Grabo (1913: 33), Lubbock (1921: 111 und 253), Grabo (1928: 55), Stewart Beach (1929: 154), Friedman ([1955] 1978 und 1975: 143), Rockwell (1962: 99), Chatman (1978: 93/4 und 173), Cohn (1978). Damit stellt sich das Problem der Präsenz oder Absenz der Erzählstimme in Erzähltexten im reinen szenisch-dramatischen Modus.

> To solve the problems of classics omniscient narration, and to achieve dramatic immediacy, some writers create an objective narrator. The author is invisible; his voice is silent or neutral. […] The reader feels as if there were no narrator, as if he were watching a play or a movie. This camera-eye objectivity can never be total, of course; words have too many uncontrollable connotations. (RFHW 16)

Das Problem der Erzählperspektive

Madden betrachtet die Erzählperspektive als ein sehr komplexes erzähltheoretisches, erzähltextanalytisches Konzept und für Autoren sehr schwierig zu konstruierendes Phänomen und für Leser ein sehr schwierig zu rezipierendes Phänomen. Neben jenen Erzähltheoretiker, die die Funktion der Erzählperspektive emphatisieren, betrachten auch einige andere Erzähltheoretiker die Erzählperspektive als ein sehr komplexes erzähltheoretisches, erzähltextanalytisches Konzept, wie z. B. Beach (1918: 57), Brooks und Warren (1949, 146/7), Booth ([1961] 1967), Chatman (1978: 151, 198/9 und 213), Hills ([1977] 1987: 121), Burroway ([1987] 1988: 58), Madden (1988: 14), Grenville (1990: 66 und 68), Jahn (2026: 25). Dagegen betrachten neben jenen Erzähltheoretikern, die die Funktion der Erzählperspektive deemphatisieren, auch einige andere Erzähltheoretiker die Erzählperspektive als ein sehr einfaches erzähltheoretisches, erzähltextanalytisches Konzept, das letztlich fast mit der Erzählform gleichgesetzt werden kann, wie z. B. Foster-Harris (1944), Lockemann ([1965] 1978), Cohen (1995: 93). Damit stellt sich das Problem, ob die Erzählperspektive als komplexes oder einfaches erzähltheoretisches, erzähltextanalytisches Konzept behandelt und analysiert werden soll.

> For both writers and reader, point of view is the most difficult concept to understand and keep in focus.
>
> "The whole question of the point of view," said Mary McCarty, "… tortures everybody." (RFHW 14)

Das Problem der Allwissenheit des auktorialen Erzählers

Madden ist nach Eastman (1965, 34), Scholes und Kellogg (1966: 272/3), Taylor (1981: 73/4), Prince (1982: 51) einer der (ganz) wenigen Erzähltheoretiker, der die Allwissenheit des auktorialen Erzählers nicht einfach behauptet, sondern auch kritisch reflektiert und sogar relativiert. Der allwissende Erzähler ist nach Madden frei, alles oder nicht alles zu erzählen, und darüber hinaus ist nach Madden die theoretische Allwissenheit des Erzählers praktisch in einem Erzähltext nicht möglich, da der Erzähltext quantitativ „begrenzt" ist.

> The reader may feel that the omniscient narrator, because he sees and knows all and can go anywhere, ought to tell all, that he should not withhold information (arbitrarily, it sometimes seems) [...]
>
> The omniscient narrator is free [...] to tell [the reader] what he will or will not do in a particular story. [...] And [the omniscient narrator] knows that the reader knows that he cannot, after all, tell everything. (RFHP 15)

Der Erzähler im Roman *Jahrmarkt der Eitelkeit* begründet z. B. sein Wissen über die geheimsten Gedanken zweier seiner Hauptfiguren mit seiner Allwissenheit, die den Erzähler in die Stellung eines Vertrauten der Figuren und Siegelbewahrer ihrer Gedanken setzt, eine Vertrauensstellung, die der Erzähler jedoch durch seine Indiskretionen dem Leser gegenüber verletzt. (Die gelben Markierungen sind von mir.)

> And now she was left alone to think over the sudden and wonderful events of the day, and of what had been and what might have been. What think you were the private feelings of Miss, no (begging her pardon) of Mrs. Rebecca? If, a few pages back, the present writer claimed the privilege of peeping into Miss Amelia Sedley's bedroom, and understanding with the omniscience of the novelist all the gentle pains and passions which were tossing upon that innocent pillow, why should he not declare himself to be Rebecca's confidante too, master of her secrets, and seal-keeper of that young woman's conscience? (CHAPTER XV: *In Which Rebecca's Husband Appears for a Short Time*)
> (https://www.gutenberg.org/files/599/599-h/599-h.htm)

An mehreren anderen Textstellen im Roman *Jahrmarkt der Eitelkeit* jedoch expliziert der Erzähler, dass er einen bestimmten Bestandteil des Inhalts seiner Erzählung nicht weiß. (Ich führe einzelne zufällige Beispiele an.)

> The little cares, fears, tears, timid misgivings, sleepless fancies of I don't know how many days and nights, were forgotten, under one moment's influence of that familiar, irresistible smile.
> (CHAPTER XIII: *Sentimental and Otherwise*)
> (https://www.gutenberg.org/files/599/599-h/599-h.htm)

> She was reported to have I don't know how many plantations in the West Indies; a deal of money in the funds; and three stars to her name in the East India stockholders' list.
> (CHAPTER XX: *In Which Captain Dobbin Acts as the Messenger of Hymen*)
> (https://www.gutenberg.org/files/599/599-h/599-h.htm)

> I don't know whether Miss Crawley had any private feeling of regard or emotion upon seeing her old favourite; but she held out a couple of fingers to him with as smiling and good-humoured an air, as if they had met only the day before.
> (CHAPTER XXV: *In Which All the Principal Personages Think Fit to Leave Brighton*)
> (https://www.gutenberg.org/files/599/599-h/599-h.htm)

Damit stellt sich das Problem, wie das Konzept Allwissenheit im engen, tendenziell wörtlichen Sinn definiert werden kann (ausgenommen die metonymische Verwendung der Bezeichnung Omniscience für die Er-Erzählperspektive vonseiten vieler Erzähltheoretiker seit Hamilton 1908), und ob man einen Erzähler, der manchmal behauptet, alles zu wissen, und manchmal behauptet, etwas nicht zu wissen, als allwissend oder nicht allwissend bewerten soll.

Das Problem des allwissenden Ich-Erzählers

Madden hebt eine perspektivische Analogie zwischen der auktorialen Er-Erzählperspektive und einer partiellen auktorialen Ich-Erzählperspektive in Hinblick auf die ideologische Funktion (Interpretation, Bewertung, Urteil, Meinung, Kommentar) des Ich-Erzählers hervor, geht aber mit dem kanonischen Konzept der tendenziell raumzeitlichen und vor allem innensichtigen Limitierung der Ich-Erzählperspektive konform. Fast alle Erzähltheoretiker

vertreten die tendenziell raumzeitliche und vor allem innensichtige Limitierung der Ich-Erzählperspektive, aber vereinzelte Erzähltheoretiker, wie z. B. Lockemann ([1965] 1978: 295/6), Scholes und Kellogg (1966: 265) Todorov ([1966] 1978) , Taylor (1981: 78) Genette ([1983] 2010: 248), Cohen (1995: 96/7) brechen diese raumzeitliche und innensichtige Limitierung der Ich-Erzählperspektive durch die Möglichkeit einer nicht-fokalisierten bzw. retrospektiv-allwissenden Ich-Erzählperspektive auf. Damit stellt sich das Problem, ob eine allwissende Ich-Erzählperspektive als eigenständiger Typ der Erzählperspektive, als perspektivische Falle der kanonisch verstandenen Ich-Erzählperspektive oder als Kompositionsform einer Ich-Erzählperspektive mit einer allwissenden Er-Erzählperspektive eingestuft werden soll.

> In a way, the first-person narrator has as much mobility and freedom and as much license to comment on the action as the omniscient narrator. [...] The first-person narrator cannot get into the minds of other characters as the omniscient, godlike, all-knowing narrator can; first-person narration is limited to those things that the narrating character sees, hears, feels, knows himself or that have been reported to him by other witnesses. (RFHP 17)

Das Problem der figuralen Erzählperspektive

In Anlehnung an das traditionelle kanonische Beschreibungsmodell der figuralen Erzählperspektive durch die Mehrheit der Erzähltheoretiker definiert Madden die figurale Erzählperspektive (sehr) eng als strikt figurenperspektivische Erzählung. Einige Erzähltheoretiker berücksichtigen neben der strikten figuralen Erzählperspektive eine „zweifache“ (auktorial-figurale) Erzählperspektive, wie z. B. Lubbock (1921: 258/9), Surmelian (1968: 45), Uspenskij ([1970] 1975), Chatman (1978: 209), Hall (1989: 41), Schmid ([2005] 2014: 139) oder definieren die figurale Erzählperspektive toleranter als „transformierbare“ personale Erzählsituation, wie z. B. Stanzel (1976). Damit stellt sich das Problem, ob die figurale Erzählperspektive sehr eng (puristisch) oder etwas weniger eng (relativistisch) definiert werden soll.

> In central-intelligence narration, the story is presented in the third person, but all the elements of the story are filtered through the perceptions of a single character (the central intelligence), revealing his personality. The writer presents only what that character sees, hears, feels, thinks, knows. [...] Usually, the author adjusts his style and vocabulary to the age, mentality, and social situation of the point-of-view character. (RFHP 23)

Das Problem der Reflektorfigur

Madden betrachtet die Reflektorfigur wie die Mehrheit der Erzähltheoretiker dezidiert nicht als Erzähler, im Gegensatz zu einer Minderheit von Erzähltheoretikern, die die Reflektorfigur tendenziell oder dezidiert als einen der möglichen Erzählertypen einschätzen, wie z. B. Beach (1918: 66), Lubbock (1921: 62, 142/3 und 146), McHugh (1950: 120/1), Booth ([1961] 1967), Surmelian (1968: 75), Chatman (1978: 181). Damit stellt sich das Problem, ob die Reflektorfigur über eine eigene Erzählstimme verfügt oder nicht verfügt. Im Fall des Redezitats, des Gedankenzitats, des inneren Monologs und des Bewusstseinsstroms der Figur(en) stellt sich also auch wieder das mit dem Problem der Reflektorfigur parallele Problem der Erzählstimme: Wenn die Reflektorfigur ein Erzähler ist, müsste die Figurenstimme (auf jeden Fall) eine Erzählerstimme sein; und wenn die Reflektorfigur kein Erzähler ist, dürfte die Figurenstimme (auf keinen Fall) eine Erzählerstimme sein.

> To use Henry James's phrase, the character [in the third-person, central-intelligence point of view], the character "reflects" events; he is not a straight teller of events as the first-person narrator is. It is as if the author were paraphrasing in the third person what the character would say *if* he were telling the story in the first person. (RFHW 14)

Das Problem der Historisierung der Erzählperspektive

Madden hält die auktoriale Erzählperspektive für ein Ergebnis des Idealismus des 19. Jahrhunderts und die figurale Erzählperspektive hält er für ein Ergebnis der Komplexität des Weltwissens und der Spezialisierung in der arbeitsteiligen Gesellschaft des 20. Jahrhundert. Eine mehr oder weniger starke Aufwertung der auktorialen Erzählperspektive findet sich z. B. bei Horne (1908: 254), Stewart Beach (1929: 142), Linn und Taylor (1935: 28), Booth ([1961] 1967), Macauley und Lanning (1964: 104), Surmelian (1968: 42 und 88), Friedman (1975: 142), Taylor (1981: 72). Damit stellt sich das Problem, ob die Erzählperspektiven einerseits als „ahistorische Konstanten" und andererseits als „historische Romanformen" (z. B. im Verständnis von Stanzel) oder nur als „historische Wiederspiegelungen von Sozial- und Individualperspektiven" (z. B. im Verständnis von Robert Weimann) behandelt und analysiert werden sollen.

> The omniscient point of view was most appropriate and effective in times when the author might pretend to know all, to be the creator of the world he described, as Dickens could. Today's writers, feeling that to pretend to know all in an impertinence in a world so complex, specialize in select areas of human experience, and more often use the mind of a single character through which to reveal those selected areas to the reader. (RFHW 22)

Das Problem der Differenz von innerem Monolog und Bewusstseinsstrom

Madden unterscheidet zwischen innerem Monolog und Bewusstseinsstrom. Wie Madden bemühen sich viele andere Erzähltheoretiker um eine differenzierende Definition von innerem Monolog und Bewusstseinsstrom, wie z. B. Uzzell und Uzzell (1934: 464), Linn und Taylor (1935: 37-43), Wellek und Warren (1942: 233/4), Mirrielees 1947: 111), Orvis (1948: 135-151), Humphrey (1954), Booth ([1961] 1967), Scholes und Kellogg (1966), Friedman (1975: 155), Chatman (1978: 189), Szeman (2001, 48-50), Abbott ([2002] 2008: 78), Niehaus (2021: 206).

> Interior monolog differs from revery or stream of consciousness in that the latter usually occurs while the character is in repose, most often in bed about to go to sleep [...]
> [...] in stream of consciousness or night revery the process is a mingling of conscious (silently talking to oneself) and unconscious thoughts, images, and feeling, without direct narrative or immediate perceptions. (RFHW 23/4)

Friedman (1975) weist in der 26. Fußnote auf der Seite 395 auf die Unterscheidung zwischen innerem Monolog und Bewusstseinsstrom bei Lawrence Bowling (1950: 333-345) hin.

> Bowling makes a very useful distinction between mental analysis, interior monologue, and stream of consciousness: the latter two represent the more and the less articulate manner of directly rendering mental states, the first the indirect omniscient manner. (FMF 395)

Hills (1977: 150) z. B. klassifiziert den Bewusstseinsstrom als Variante des inneren Monologs und Bulman (2014: 96) z. B. stellt die Unterscheidung zwischen innerem Monolog und Bewusstseinsstrom aus praktischen erzähltextanalytischen Erwägungen in Frage. Wellek und Warren (1942: 233), Orvis (1948: 135-151), Summers (1948: 48), Petersen (1993: 69), Friedman (1975: 155) scheinen den inneren Monolog und Bewusstseinsstros als Variante (bzw. Erzähltechnik) der figuralen Erzählperspektive zu verstehen und Overton (1928: 132), Beach (1932: 506), Linn und Taylor (1935: 37-43), Chatman (1978: 189) scheinen den inneren Monolog und Bewusstseinsstros als Variante (bzw. Erzähltechnik) der neutralen Erzählperspektive zu verstehen. Damit stellt sich das Problem, ob zwischen innerem Monolog und Bewusstseinsstrom unterschieden werden soll oder nicht, und

damit zusammenhängend die Frage, ob der innere Monolog und der Bewusstseinsstrom als Darstellungsformen des neutralen (objektiven) Erzählens oder des figuralen (subjektiven) Erzählens konzipiert werden sollen.

Das Problem der Differenz von Figurenmonolog und monologischer Ich-Erzählung

Madden scheint den äußeren Monolog wie den inneren Monolog (und den Bewusstseinsstrom) für eine zitierte Figurenrede und nicht für eine monologische Ich-Erzählung zu betrachten, obwohl er als Beispiele für den äußeren Monolog zwei Erzähltexte (*Haarschnitt* von Ring Lardner und *Der Fall* von Camus) zitiert, die von einigen Erzähltheoretikern als Ich-Erzählungen gewertet werden, z. B. Gordon und Tate (1950: 625), Jahn (2026: 27), während Stanzel (vgl. Typenkreis) den inneren Monolog in den Novellen *Fräulein Else* und *Leutnant Gustl* von Schnitzler, bei denen es sich um markierte Zitate von Figurenmonologe handelt, nicht der personalen Erzählsituation, sondern der Ich-Erzählsituation zuordnet (was eventuell auf den konzeptuellen Unterschied von Point of View und Erzählsituation zurückgeführt werden kann).

> Dramatic monolog is the long speech of a character in a dramatic situation: one or more listeners is tacitly assumed, implied, ambiguous, or clearly identified. (RFHW 24)

Madden selbst tut sich schwer, den (äußeren und inneren) Monolog erzähltheoretisch zwischen Erzählmittel (Erzählperspektive), Darstellungsform und Textgenre einzuordnen. Damit stellt sich das Problem der Unterscheidung zwischen zitiertem Figurenmonolog und monologischer Ich-Erzählung bzw. zwischen figuraler Erzählperspektive und Ich-Erzählperspektive, und damit zusammenhängend das Problem der Differenz zwischen Nicht-Erzählung (zitierter äußerer und innerer Figurenmonolog) und offener Erzählung (z. B. explizite Kommentare und andere Markierungen der offenen Erzählung) nach Chatman (1978).

> The possibilities of this device, or this form or genre, are rich. […] here again, like interior monologs and stream of consciousness, this device calls attention to itself […] (RFHW 25)

Das Problem des Ursache-Wirkungs-Prinzips in der Erzählperspektive

In Konsequenz mit seiner Emphatisierung der Funktion der Erzählperspektive (siehe oben „Das Problem der Funktion der Erzählperspektive“) ist Madden davon überzeugt, dass die Erzählperspektive alle inhaltlich-thematischen und erzähltechnischen Elemente (und besonders den Stil) eines Erzähltextes prägt (vgl. die Beispiele von Erzähltexten, die Madden als Belege anführt, auf den Seiten 26 bis 29). Im Gegensatz dazu ist z. B. Frey (1994: 88-93) (vielleicht) der Überzeugung, dass die Erzählperspektive keines der erzähltechnischen Elemente eines Erzähltextes prägt (und dass alles in allen Erzählperspektiven möglich ist). Damit stellt sich neben dem bereits gestellten Problem der Funktion der Erzählperspektive das Problem, ob die Erzählperspektive alle erzähltechnischen Elemente eines Erzähltextes prägt oder ob eine bestimmte Gestaltung der erzähltechnischen Elemente eines Erzähltextes eine Erzählperspektive generieren.

> Point of view determines style. With a change in point of view comes major changes in style […] (RFHW 26)
>
> Because the characters, the style, and all other elements are […] vitally affected by the point of view […] (RFWH 27)
>
> […] the effect of point of view upon all other elements in a work of fiction: style, character, theme, etc. (RFWH 29)

> […] the overall importance of point of view. (RFWH 37)

Das Problem der Kompositionsformen der Erzählperspektiven

Madden erblickt in verschiedenen Mischungs- bzw. Koordinationsformen der 3 Haupttypen (auktorial, figural, Ich) und/oder der verschiedenen Untertypen der Erzählperspektive 3 strukturelle Muster: die Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart, z. B. im Roman *The Huge Season* (1954) von Wright Morris,

> […] juxtaposition the past to the present, with the effect of dramatically illuminating both for the reader. (RFHW 30)

die Gegenüberstellung gegensätzlicher Figurenperspektiven auf denselben Inhalt, z. B. in den Romanen *The Huge Season* (1954) von Wright Morris, *Die Fahrt zum Leuchtturm* (1927) von V. Woolf, *Zärtlich ist die Nacht* (1934) von F. Scott Fitzgerald, *Schall und Wahn* (1929) von W. Faulkner (vgl. RFHW 30/1),

> […] giving [the characters'] very different views of the same scene. (RFHW 30)

und das Held-Zeuge-Muster mit unterschiedlichen Ausprägungen der persönlichen und ideologischen Beziehungen zwischen der Handlungsfigur und der Erzähl(er)figur, z. B. in den Romanen *Der große Gatsby* (1925) von F. Scott Fitzgerald, *Das Spiel der Mach*t (1946) von R. P. Warren, *The Huge Season* (1954) von Wright Morris, *Das Herz ist ein einsamer Jäger* (1940) von C. McCullers, *Mrs. Dalloway* (1925) von V. Woolf und *Absalom, Absalom!* (1936) von W. Faulkner (vgl. RFHW 37-39).

> In several major novels […] the relationship between a kind of hero and characters who witness his behavior produces the point-of-view structure for the work. (RFHW 37)

Damit stellt sich das eventuelle Problem einer erzähltheoretischen Entwicklung von grundlegenden Erzählmustern, z. B. auf der Basis des Modells der Perspektivenstruktur nach Nünning und Nünning (2000).

Das Problem der Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit des Erzählers und der Reflektorfigur

In Anlehnung an Booth ([1961] 1967) hält Madden den auktorialen Erzähler für zuverlässiger als den Ich-Erzähler und die Reflektorfigur (vgl. auch Gordon & Tate 1950: 625).

> When you use the omniscient point of view, you are usually a reliable authority for what the reader is told. But human perception is limited and faulty; therefore, what the first-person narrator tells or writes or what the central-intelligence character experiences will be carefully evaluated by the reader. (RFHW 35)

Beach (1929: 154), Uzzell und Uzzell (1934: 412), Weber und Taylor (1935: 28), Gordon und Tate (1950: 625), Rockwell (1962: 99), Macauley und Lanning (1964: 107), Taylor (1981: 77/8), Grenville (1990: 60/1), Cohen (1995: 96) unterscheiden zwischen prinzipiell zuverlässigen Er-Erzählern und tendenziell unzuverlässigen Ich-Erzählern. Booth ([1961] 1967), Eastman (1965, 35), Scholes und Kellogg (1966: 265), Chatman (1978: 229, 259/0), Disher (1983: 44), Hills ([1977] 1987: 122), Burroway (1987: 66), Hall (1989: 30), Grenville (1990: 60, 66 und 70/1) und Chatman (1993: 188) unterscheiden zwischen zuverlässigen und (ironisierten) unzuverlässigen Ich-Erzählern (sowie unzuverlässig-falliblen Reflektorfiguren). Friedemann (1910: 80/1), Linn und Taylor (1935: 68), Brooks und Warren (1943: 589), Millett (1950: 15), Eastman (1965, 35), Scholes und Kellogg (1966: 265), Knott (1983: 94), Petersen (1993: 62), Prince ([1995] 2001) bewerten den Ich-Erzähler nicht prinzipiell für unzuverlässiger als den auktorialen Erzähler bzw. halten den Ich-Erzähler prinzipiell

für gleich zuverlässig wie den Er-Erzähler. Keen (2003: 43) hält auch einen auktorial-persönlichen (subjektiven) Er-Erzähler (so wie einen persönlichen/subjektiven Ich-Erzähler) tendenziell für unzuverlässig und Keen (2003: 42) unterscheidet zwischen unzuverlässigem Erzähler und fallibler Reflektorfigur.

> [...] a covert external authorial is unlikely to be unreliable. [...] especially dissonant (or retrospective) [first-person narrators], strike readers as highly reliable. [...] the more personified the narrator, the more opportunities for unreliability arise. (NF 43)

Damit stellt sich das Problem der Unterscheidung zwischen zuverlässigem auktorialem Erzähler und möglicherweise unzuverlässigem Ich-Erzähler versus das Problem der Unterscheidung zwischen unpersönlich-objektivem zuverlässigem Er- und Ich-Erzähler und persönlich-subjektivem unzuverlässigem Er- und Ich-Erzähler.

Das Problem der Konsistenz der Erzählperspektive

Einerseits fordert Madden sowohl die Singularität oder mindestens Dominanz einer einzelnen Erzählperspektive als auch die interne Kohärenz der Erzählperspektive in einem Erzähltext ein (vgl. RFHW 33/4 und 36/7);

> [...] if the point of view is third-person, central-intelligence, it follows logically that any word, phrase, or sentence that reveals your own attitudes, especially negative ones about the point-of-view character, should be cut [...] The style [...] must be appropriate to that character; where the style violates the character point of view, it may be cut, as being, for instance, too formal. (RFHW 33)

andererseits erkennt er die mögliche erzählthematische Valenz der Kompositionsformen der Erzählperspektiven an, z. B. in den Kurzgeschichten *Die Toten* (1919) von J. Joyce und *Chrysanthemenduft* (1911) von D. H. Lawrence (vgl. RFHW 36; siehe auch oben „Das Problem der Kompositionsformen der Erzählperspektiven“) und nimmt eine eventuelle stilistische Inkohärenz in einer Erzählperspektive zur Kenntnis, z. B. der auktoriale Sprachstil in der figuralen Erzählperspektiven im Roman *Absalom, Absalom!* (1936) von Faulkner (vgl. RFHW 39). Albright (1907: 66-69), Hamilton (1908: 134), Grabo (1913: 34), Beach (1932: 198), Foster-Harris (1944: 32), Friedman (1975: 156-163) fordern tendenziell die Konsistenz und Kohärenz der Erzählperspektive ein, während z. B. Millett (1950: 18, 23-25), Taylor (1981: 76-79), Prince (1982: 53) erzählperspektivische Inkonsistenzen und Inkohärenzen tolerieren, wenn die ästhetische Qualität des Erzähltextes überzeugt. Damit stellt sich wie beim Problem der Definition der figuralen Erzählperspektive auch bei der Bewertung der Konsistenz der Erzählperspektive das Problem des erzählperspektivischen Purismus im Unterschied zum erzählperspektivischen Relativismus.

> Sometimes what may seem a violation of the author's own pattern may be deliberate, to achieve an effect that can be achieved no other way. (RFHW 36)

Oakley Hall (1989)

Der Schriftsteller Hall veröffentlicht 1989 einen mehr didaktischen als praktischen Ratgeber zur Produktion von Romanen mit dem Titel *The Art & Craft of Novel Writing*, der eine Hommage an H. James und Lubbock ausdrückt. Im ersten Teil „Fictional Reality“ im Kapitel „Point of View“ erörtert Hall die Erzählperspektiven auf den Seiten 28 bis 41.

> Novels of serious intent are what I write, and it is to would-be authors of novels of serious intent that this book is addressed. (ACNW Introduction)

Perspektive (Point of View)

Hall unterscheidet 2 Perspektiven: 1) die Perspektive des Erzählers und 2) die Perspektive der Figur.

> This [...] observed [...] detail would have had much more dramatic effect as [a character's] perception rather than the author's. (ACNW 37)

In expliziter Anlehnung an die Repräsentation bei H. James und die Dramatisierung bei Lubbock propagiert Hall die Dramatisierung der Perspektive des Erzählers und der Figur (z. B. Historical Research and Detail, Detail in Motion, Detail in Sensory Perception, vgl. ACNW 2-27).

> In fiction what is not rendered, dramatized, is merely reported. Thus it is secondhand. It does not happen before the reader. He is only told about it after the fact. What is not shown is merely told. What is rendered will spring to life off the page and capture the reader's emotions. What is merely stated, reported, told, is inert, dead matter. (ACNW 2)

Insofern hat die Perspektive nach Hall vor allem eine Dramatisierungsfunktion.

> The imprint of a point of view contributes enormously to the process of dramatization [...] Point of view is central to dramatization. (ACNW 28)

Erzählperspektive (Point of View)

Nach Hall gibt es eine relativ breite Palette von Parametern (z. B. Erzählform, Perspektive, Distanz, Zuverlässigkeit, ...), die die Perspektive des Erzählers und der Figur bedingen und deren Interaktion die Erzählperspektiven ergeben, wobei Hall nicht alle möglichen Kombinationen der perspektivischen Parameter in seine Klassifikation der Erzählperspektiven aufnimmt.

> The number of options in point of view may seem overwhelming to the beginner: first person, third person, omniscient, roving, revolving, detached narrator, untrustworthy narrator, close third, remote third, second person, even first-person plural. (ACNW 28)

Prinzipiell gehört Hall jedenfalls der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Perspektiventheorie an.

> The *I* of the first-person of view is called the *narrator*, and there are *reliable*, *unreliable*, and *multiple* versions, as well as *letter* and/or *journal* narration. Third-person point of view can be *close*, *distant*, *detached*, or *multiple*. Fiction is also written in *Omniscient*, *Authorial*, and *Olympian* [...] (ACNW 30)

Die Ich-Erzählperspektive

Nach Hall weist die retrospektive Ich-Erzählperspektive tendenziell 2 Perspektiven auf: die Perspektive des erzählenden Ich und die Perspektive des erzählten Ich. Die Perspektive des erzählenden Ich in der retrospektiven Ich-Erzählperspektive kann nach Hall zur spannungsbezogenen Informationsregulierung genutzt werden (z. B. im Roman *Der große Gatsby*).

> First-person narration contains two time frames. In the past [...] the action is complete by the time we hear of it from the narrator. In the present, which usually frames the past, the narrator is looking back from his present situation and knowledge to that past action. Moving back and forth between these two times, the time of the event, and the time in which it is being related, can create a fine tension – a suspense of knowing that something momentous has happened while awaiting the disclosure of the details. (ACNW 34)

Die retrospektiv-analytische Ich-Erzählung, in der die Ursache für eine aktuelle psychologische Krise des erzählenden Ich rückblickend progressiv aufgedeckt wird, wobei die Aufdeckung einen tendenziell heilenden Effekt ausübt, ist nach Hall stereotypenhaft geworden.

> [...] this [...] has become formulaic. The narrator, in the present, faces some crisis in his life. He turns to the past, where the bulk of the story is remembered. The climax, and the lesson of the past, bear upon the present, and determine the narrator's present decision. (ACNM 35)

Hall merkt (vielleicht) in Anlehnung an Macauley und Lanning (1964: 110) an, dass die charakterliche Figurenkonzeption der Ich-Erzähler tendenziell gemäßigt, durchschnittlich, normalisiert und uniformiert ist.

> It may also be difficult to make the *I* ridiculous, boastful, sordid, deceitful, stupid or callus. For these reasons, perhaps, too many *Is* in fiction are moderate, equable, thoughtful, and too often colorless. (ACNW 35)

Es ist nicht ganz klar, ob Hall die idealisierende Perspektive eines kindlichen erzählenden Ich (z. B. im Roman *Shane* von Jack Schaefer) als stereotypenhaft und ideologisch normalisiert betrachtet oder positiv wertet.

> First person gives an immediate impression of directness, candor, and honesty. The "innocent eye" is a staple of American fiction [...] (ACNW 35)

Die figurale Erzählperspektive (Third-Person Point of View)

In Anlehnung an John Fowles unterscheidet sich nach Hall die Perspektive eines erzählenden oder erzählten Ich einerseits kaum von der einer Reflektorfigur in einer figuralen Erzählperspektive,

> [...] except for the pronouns, the difference [between third-person and first-person narration] can be slight. In third person the voice is less strong, but it still operates in that the character's thoughts are given, if not precisely in his own words, at least in a suggestion of his own personality. (ACNW 36)

andererseits kann nach Hall die Perspektive der Reflektorfigur(en) durch eine ideologisch und stilistisch neutrale Perspektive des Er-Erzählers ergänzt werden.

> [...] the rewards [of third-person narration] are much greater flexibility and variety. The camera-eye can be manipulated, to rise above and behind the character, including him in its field of vision if wanted, or to be fixed behind his own eyes to see *merely* what he sees. (ACNW 36)

> [...] a close third person with the viewpoint in the head and behind the eyes of the character. This technique has the close-camera advantage of first person, but the action is happening before the viewpoint character's, and the reader's eyes, and so is not being narrated after the fact. Also, the author is not stuck in the narrator's voice, but can use her voice or not, and shift into an authorial one when necessary, being careful however to keep herself concealed. [...] the writer can shift this point of view camera from behind the viewpoint character's eyes, to over his shoulder, to a spot at some distance away including the character within the viewed scene, moving in and out; these options give third person so much more flexibility than first. (ACNW 41)

Hall unterscheidet innerhalb der figuralen Erzählperspektive einerseits zwischen der Perspektive der Reflektorfigur und des Er-Erzählers (siehe oben), andererseits zwischen der monofiguralen (Single) und der plurifiguralen (Revolving) Erzählperspektive (vgl. ACNW 36, 38 und 41). Die plurifigurale Erzählperspektive unterscheidet sich von der auktorialen Erzählperspektive durch einen strukturell geordneten Wechsel von einer konsistent-monofiguralen Perspektive zur nächsten (z. B. in den Romanen *Madame Bovary* von Flaubert,

Als ich im Sterben lag von Faulkner und *U.S.A.-Trilogie* von Dos Passos, vgl. ACNW 38/9 und 41).

> […] change point of view by chapters, perhaps labeled with the name of the character carrying the point of view within. (ACNW 38)

> […] revolving point of view, changing viewpoint characters by chapters or sections. (ACNW 41)

Aus der Kombination der 4 Parameter ergeben sich 4 Arten der figuralen Erzählperspektive nach Hall: 1) die reine monofigurale, 2) die gemischte monofigurale, 3) die reine plurifigurale und 4) die gemischte plurifigurale Erzählperspektive.

Die 4 Typen der figuralen Erzählperspektive nach Hall	
Monofigural (Single)	Rein figural (Close)
	Auktorial-figural gemischt (Authorial Voice)
Plurifigural (Revolving)	Rein figural (Close)
	Auktorial-figural gemischt (Authorial Voice)

Die auktoriale Erzählperspektive (Floating Point of View)

Die auktoriale Erzählperspektive beschreibt Hall (vielleicht) in Anlehnung an Lubbock mithilfe der Gipfel-Metapher.

> The omniscient author oversees his novel from a height, describing matters from Up There, and diving down into the consciousness of one of his characters when he finds it necessary or helpful. He is unconcerned with the fact that his audience is aware of him within the novel, manipulating his characters like marionettes and turning up their thoughts for the reader's edification. (ACNW 39)

Die Innensichten in der auktorialen Erzählperspektive sind nach Hall kurz

> […] brief flying into [a character's] point of view […] (ACNW 40)

> […] [narrator] dips briefly into [a character's] thoughts […] (ACNW 41)

und okkasionell.

> […] [narrator] will dip into others' [thoughts] as suits his purpose […] (ACNW 41)

Weitere Merkmale der auktorialen Erzählperspektive nach Hall führe ich der Einfachheit halber in Form einer Tabelle an. Die Zitate stammen von den Seiten 40 und 41. Um die Lesbarkeit zu erhöhen, verzichte ich auf die eckigen Auslassungsklammern

Expositorische Figurendarstellung	Characterization is by exposition; *telling*.
Zeitraffung	The scene moves along swiftly
Author-Erzähler	The author […] stands before us and lectures, indicating this character or that with his pointer

Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Hall

Erzähltexttypen nach Hall (1989)	
Erzählform	Perspektive
Ich	Erzählendes Ich + erzähltes Ich

Er	Figural	Monofigural (Single)	Rein (Close)
			Gemischt (Authorial Voice)
		Plurifigural (Revolving)	Rein (Close)
			Gemischt (Authorial Voice)
	Auktorial (Floating)		

Kate Grenville (1990)

Grenville veröffentlicht 1990 ein Buch über die anthropologische Funktion der literarischen Tätigkeit mit dem Titel *The Writing Book: A Workbook for Fiction Writers*. Grenville versteht ihr Buch nicht als Ratgeber oder Leitfaden für angehende oder professionelle Autoren von (Erzähl-)Literatur, sondern als praxisorientiertes Arbeitsbuch (mit Schreibübungen und Textbeispielen für alle, die etwas schreiben möchten) vor dem Hintergrund einer humanphilosophischen, poetischen Anthropologie. Grenville reflektiert einige Aspekte der Erzählperspektive im 4. Kapitel „Point of View“ auf den Seiten 59 bis 62.

> I hope that writers who use this book will be encouraged to write whatever shape and size of fiction they wish. I don't believe there's a correct way to write fiction. (WBWFW xiii)

Erzählperspektive (Point of View)

Grenville orientiert sich nicht an einer zentralen Definition der Erzählperspektive, aber sie postuliert, dass jeder Erzähltext eine Erzählperspektive hat, (vielleicht) weil nach Grenville jeder Erzähltext von einem Erzähler erzählt wird.

> Every piece of writing, no matter how neutral it seems, has a point of view [...] writers don't always tell the story in their own voice. They might use a narrator and borrow his or her voice. The narrator is often a character out of the story, but the narrator can also be a faceless [and nameless] story-teller. (WBWFW 59)

Nach Grenville scheint es für jeden Erzähltext eine eigene Erzählperspektive bzw. zum Mindesten eine große Vielfalt von Erzählperspektiven zu geben, wobei dieses Konzept der theoretisch unendlich vielen Erzählperspektiven z. B. über Burroway (1987: 58), Hills (1977, 123), Romberg (1962: 23), Gardner und Dunlap (1962: 35 und 37), Gordon und Tate (1950: 621), Brooks und Warren (1943: 588 und [1943] 1959: 147), Orvis (1928: 112) auf Hamilton (1908: 118) zurückverfolgt werden kann.

> Points of view can be endlessly categorised [...] (WBWFW 59)

Weil die Erzählperspektive aufgrund ihrer Komplexität nach Grenville ein verwirrendes Konzept werden kann (vgl. Booth [1961] 1967, Chatman 1978: 11), beschränkt sich Grenville aus Gründen der Praktikabilität auf die Reflexion von 3 Konstituenten der Erzählperspektive: 1) Erzählform (Ich-, Er- und Du-Erzählform, vgl. WBWFW 60), 2) Wissen des Erzählers und 3) Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers, womit sich Grenville klar der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie anschließt.

- who's telling this story?
- how much do [the narrators] know?
- are [the narrators] telling the truth? (WBWFW 59/0)

Die Ich-Erzählperspektive

Bei den Ich-Erzählperspektiven reflektiert Grenville kurz die 3 Quellen des Wissens des Ich-Erzählers, die 2 Interessen des Ich-Erzählers, die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers und den Sprachstil des erzählenden Ich und des erzählten Ich.

Die 3 Quellen des Wissens des Ich-Erzählers.

Grenville unterscheidet 3 Quellen des Wissens des Ich-Erzählers. Die erste und wichtigste Quelle des Wissens des Ich-Erzählers ist nach Grenville das eigene Bewusstsein des Ich-Erzählers, seine Wahrnehmung und das vom Ich-Erzähler selbst Erlebte.

> […] an „I"-narrator can only know about events he or she saw. […] Was the narrator actually there? (WBWFW 60)

Die zweite Quelle des Wissens des Ich-Erzählers ist nach Grenville das von ihm Gehörte oder von ihm Gelesene, das ihm mündlich oder schriftlich Erzählte.

> […] the [„I"-]narrator has to rely on what other people said. […] evidence from somewhere else: what other people have said, letters found in an attic, messages in bottles? (WBWFW 60)

Die dritte Quelle des Wissens des Ich-Erzählers sind nach Grenville die Rückschlüsse, Schlussfolgerungen, Deutungen, Vermutungen, Intuitionen, Ahnungen, Erratenes u. ä. m.

> Or is the [„I"-]narrator just guessing? (WBWFW 60)

Die Persönlichkeitsbilder des Ich-Erzählers

(Vielleicht) in Anlehnung an konstruktivistische Theorien der Interaktionen des Rezipienten mit dem Ich-Erzähler weist Grenville auf verschiedene vom Rezipienten erzeugte Persönlichkeitsbilder des Ich-Erzählers hin.

> […] an „I" narrator tends to become a personality: it's an individual speaking directly to the reader, and a character in the story. So the reader tries to build up a picture of that "I" […] (WBWFW 60)

Die 2 Interessen des Ich-Erzählers

Grenville beschränkt die Unterscheidung der Interessen des Ich-Erzählers, eine Geschichte zu erzählen, auf 2 Interessen: 1) die Offenlegung (Erklärung, Bekenntnis, Beichte, Ein-Geständnis) und 2) die Verschleierung (Eigennutz, Egozentrismus, Narzissmus, Geheimhaltung) (vgl. Booth [1961] 1967).

> An "I" narrator [can be] likely to have an axe to grind in the story because "I" was involved in it, even if only as an observer, or as the person who put all the evidence together. […] what motive does „I" have for telling the story? Does this narrator just want to get to the truth? Or does the narrator want to talk us into something? (WBWFW 60/1)

Die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers

Die dritte Quelle des Wissens des Ich-Erzählers (Interpretationen und Spekulationen, vgl. WBWFW 68) und/oder das Interesse des Ich-Erzählers zur Verschleierung generieren nach Grenville das Problem der Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers; vgl. die Unterscheidung zwischen tendenziell zuverlässigen Er-Erzählern und potenziell unzuverlässigen Ich-Erzählern bei Beach (1929: 154), Uzzell und Uzzell (1934: 412), Weber und Taylor (1935: 28), Gordon und Tate (1950: 625), Rockwell (1962: 99), Macauley und Lanning (1964: 107), Taylor (1981: 77/8). Je größer das Interesse des Ich-Erzählers zur Verschleierung ist, desto unzuverlässiger ist nach Grenville der Ich-Erzähler.

> Can „I“ be trusted to tell the truth? (WBWFW 60)
>
> It [can raise] the question whether [the first-person narrator] is telling the truth. (WBWFW 66)
>
> A first-person account might be unreliable: [because] the narrator […] in the first person could simply be slightly mad. […] we might question a first-person voice. (WBWFW 70/1)

Selbst die Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers, der seine Version der Geschichte ostentativ beglaubigt, kann nach Grenville angezweifelt werden, wenn es textliche Hinweise dafür gibt.

> [A] narrator [can be] absolutely sure that he's right, and that his interpretation of things is the only correct one. Because it's a first-person story, the reader tends to go along with his view to some extent. But there [can be] things that make us wonder whether he's right, and to distance ourselves from the narrator: to doubt the accuracy of his point of view. (WBWFW 67/8)

Grenville betrachtet die unzuverlässige Ich-Erzählung als besonderes leserpsychologisches Phänomen, bei dem sich Identifikation des Lesers mit dem Ich-Erzähler und Distanzierung des Lesers vom Ich-Erzähler in einer gleichzeitigen Erfahrung mischen, überkreuzen und widersprechen.

> Point of view is forcing the reader into a very complex reading experience – identifying at the same time as distrusting. (WBWFW 66)
>
> [A unreliable first-person narration can] demonstrate[…] a kind of seduction by point of view into identification, to some extent, with someone we wouldn't normally identify with. (WBWFW 67)
>
> The use of point of view in [a] story [can] allow[…] room for the complexity and contradictory nature of human feelings. The reader [can be] […] in the position of considering whether the truth might be the opposite of what the narrator says it is. In the reader's mind […] there's a complicated play of sympathies that allows more than one thing to be true simultaneously. […] [more] possibilities are present, without […] being resolved, through the adroit use of a limited and possibly unreliable point of view. (WBWFW 68)

Der Sprachstil des erzählenden Ich und der Sprechstil des erzählten Ich

Grenville unterscheidet zwischen dem Sprachstil des „späteren“ erzählenden Ich, der sich tendenziell vom Sprechstil des „früheren“ erzählten Ich unterscheidet.

> […] a first-person narrator who was a child wouldn't […] have to tell the story in childish language. But a child "I" using adult language would need to be made convincing to the reader […] (WBWFW 61)

Generell unterscheiden sich Ich-Erzählung und Er-Erzählung nach Grenville durch einen tendenziell „idiosynkratischen“ Sprachstil der Ich-Erzählung und einen „nicht-idiosynkratischen“ Sprachstil der Er-Erzählung, woraus man ableiten könnte, dass eine Er-Erzählung, die einen „idiosynkratischen“ Sprachstil aufweist, sich perspektivisch der Ich-Erzählung (bzw. der figuralen Perspektive) annähert, und umgekehrt, dass eine Ich-Erzählung, die keinen „idiosynkratischen“ Sprachstil aufweist, sich perspektivisch der Er-Erzählung (bzw. der narratorialen Perspektive) annähert.

> First person can give a force an immediacy, an idiosyncratic and personal energy to a piece of writing. (WBWFW 61)

Die Er-Erzählperspektiven

Grenville unterscheidet (vielleicht) in Anlehnung an Brooks und Warren (1949/50, 269/0, 273) 2 (polar entgegengesetzte) Untertypen der Er-Erzählperspektive: 1) die monofigurale

Erzählperspektive (Third-Person Subjective) und 2) die auktoriale Erzählperspektive (Third-Person Omniscient).

Die monofigurale Erzählperspektive

Grenville weist auf die perspektivische Analogie (und identifikatorische Wirkung) zwischen der (subjektiven) monofiguralen Erzählperspektive und der (subjektiven) Ich-Erzählperspektive hin; vgl. Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88), Orvis (1948: 119), Gordon und Tate (1950: 626), Millett (1950: 17 und 20), Surmelian (1968: 57/8), Holman (1972: 408/9), Owen (1974: 41-43), Knott (1983: 98), Hills ([1977] 1987: 123), Hall (1989: 36).

> Sometimes a third-person narrator can be almost as personal as a first person. If we want to get technical about is, this is often called "third-person subjective". (WBWFW 61)

> […] „third-person subjective" […] is very much through the mind of one character. (WBWFW 70)

Die Zuverlässigkeit des Er-Erzählers in der monofiguralen Erzählperspektive

Grenville schätzt den Er-Erzähler in der monofiguralen Erzählperspektive als tendenziell zuverlässiger ein als den möglicherweise unzuverlässigen Ich-Erzähler (siehe oben die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers bei Grenville).

> One of the differences [between third-person subjective and first person] might be in the authority of the narrative voice. […] the use of third person lends more authority to the judgements being made; we're likely to trust that voice […] The narrator is not the character, but a voice which is outside the story while knowing everything that goes on within it. There would need to be strong signals to cause us to distrust the judgements of this third-person narrator. (WBWFW 70/1)

Die auktoriale Erzählperspektiven

Die auktoriale Erzählperspektive versteht Grenville als polares Extrem der monofiguralen Erzählperspektive.

> At the other extreme, a third-person narrator can be a God-like voice who knows everything and is equally in the heads of all the characters: "Third-person omniscient". (WBWFW 61)

Grenville unterscheidet – wie z. B. Albright (1907: 69/0), Hamilton (1908: 130), Horne (1908: 251-253), Esenwein ([1909] 1918: 111), Grabo 1913 (33/4), Drew (1926: 246), Beach (1929: xiii), Brooks und Warren (1943 und 1949), Friedman ([1955] 1978 und 1975: 145-156), Romberg (1962: 23), Macauley und Lanning (1964: 112-118), Surmelian (1968: 41), Chatman (1978: 228-251), Taylor (1981: 73), Knott (1983: 110/1) – zwischen der auktorial-unpersönlichen und auktorial-persönlichen Erzählperspektive (vgl. WBWFW 76), wobei Grenville die (explizite oder implizite) auktorial-persönliche Erzählperspektive als eine paradoxe Hybridisierung der Ich-Erzählperspektive mit der auktorialen Erzählperspektive empfindet.

> […] although [an omniscient narrator] is a distanced narrator it[can be] […] not an objective one. This narrator makes judgements on the characters, and uses loaded language so that, paradoxically, this omniscient narrator takes on a highly personal character.
>
> This narrator has a very pronounced attitude towards the[…] characters. Yet this attitude doesn't need to be spelled out. (WBWFW 72)

Die Du-Erzählperspektive

Die Du-Erzählperspektive betrachtet Grenville vor allem in Hinblick auf ihre identifikatorische Wirkung etwas zwiespältig, indem die Einladung der Du-Erzählperspektive zur Identifikation des realen Rezipienten mit der Du-Figur sich in einen Identifikationsstress wandeln kann.

> [Second person] can start to sound rather bullying or it can force you to identify with a character you feel very much at odds with. There can be an overpowering intimacy about second-person writing. (WBWFW 62)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Grenville

Die gestrichelte Linie zwischen der Ich-Erzählperspektive und der monofiguralen Erzählperspektive symbolisiert die perspektivische Analogie zwischen den beiden Erzählperspektiven.

<table>
<tr><th colspan="3">Überblick über die Erzähltexttypen nach Grenville (1990)</th></tr>
<tr><th>Erzählform</th><th colspan="2">Perspektive</th></tr>
<tr><td>Ich</td><td colspan="2">Ich</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Er</td><td colspan="2">Monofigural (Third Person Subjective)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Auktorial
(Third Person Omniscient)</td><td>Persönlich (Personal)</td></tr>
<tr><td>Unpersönlich (Impersonal)</td></tr>
<tr><td>Du</td><td colspan="2">Du-Figur (Character)</td></tr>
</table>

Seymour Chatman (1993)

Chatman veröffentlicht 1993 in Mitarbeit von Brian Attebery eine Anthologie von Kurzgeschichten mit dem Titel *Reading Narrative Fiction*, die nach ihren salienten narratologischen Merkmalen gruppiert und mit einer einleitenden theoretischen Darstellung dieser narratologischen Merkmale versehen sind. Im 4. Kapitel „Narration: Narrator and Narratee“ (RNF 90-97) und im 5. Kapitel „Point of View: Character's Filter and Narrator's Slant“ (RNF 130-141) führt Chatman in begrifflich und inhaltlich einfacherer Form als in *Story and Discourse* (1978) in die Grundkonzepte Erzählerstimme und Perspektive ein. Im Anhang findet sich auch ein narratologisches Glossar (RNF 625-629).

Erzählerstimme

Chatman unterscheidet klar zwischen Autor und Erzähler. Diese explizite Unterscheidung geht (vielleicht) auf Booth ([1961] 1967) zurück, hat sich aber (mindestens) bis ca. 1990 in der Narratologie noch nicht allgemein durchgesetzt, da z. B. Burroway (1987) noch nicht klar zwischen Autor und Erzähler unterscheidet.

> We need to distinguish between the actual, biographical author and the fictional narrator. Even a moment's reflection suggests that the two are quite separate individuals. […] Even if the narrator's voice is unidentified or muted, or the story is completely shown rather than told, it is better to speak of the „narrator“ than of the „author“ as the immediate communicator of the fiction. (RNF 90)

Nach Chatman ist der Erzähler sogar das *Discrimen* zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen.

> Unlike authors of nonfictional texts, who communicate in their own persons, authors of fictions invent spokespersons – narrator – to present the story. (RNF 90)

Chatman weist auf den starken metaphorischen Charakter der Begriffe Erzähler, Stimme, sprechen, erzählen, zeigen u. a. hin. Strenggenommen besteht ein Erzähltext nur aus einer bestimmten Menge von Worten und Sätzen (vgl. RNF 90).

> […] in literature the author presents words, not people and objects, or even pictures of them. Readers read those words, and from them reconstruct the events, characters, and setting. (RNF 92)

Trotzdem helfen die Metaphern nach Chatman bei einer Klassifizierung der Erzählertypen: Ich-Erzähler (Character-Narrator, Internal Narrator) oder Er-Erzähler (External or Authorial Narrator), zentraler (Protagonist-Narrator) oder peripherer (Witness-Narrator) Ich-Erzähler, retrospektive (Retrospectively) oder simultane (Concurrent) oder prospektive (Prophetic) Erzählung (vgl. RNF 91/2). Aber die entscheidende Differenzierung der Erzählertypen ist nach Chatman nicht diese (oben angeführte) konventionelle Klassifizierung der Erzählertypen oder die metaphorische Unterscheidung zwischen narrativem und dramatischem Modus, sondern in Anlehnung an seine Unterscheidung zwischen offener (Overt) Erzählung und Nicht-Erzählung (Nonnarration) (1978: 146, 196) diejenige zwischen der persönlichen und unpersönlichen Erzählung.

> What's really at issue […] is not the metaphoric distinction between „telling" and „showing" but that between *personal* and *impersonal* narration. […] the crucial distinction is between narrations articulated by some recognizable person inhabiting a time and place in the discourse, and those that do not imply such a person. (RNF 92)

In die grundlegende Unterscheidung zwischen der persönlichen und unpersönlichen Erzählung fügt Chatman einen dritten mittleren Parameter ein (vgl. der verborgene Erzähler bei Chatman 1978: 197).

> Some narratives occupy a middle ground. On the one hand, their narrators do not identify themselves or refer to themselves as „I". On the other hand, they do seem to exist as human beings […] (RFN 93)

Die persönliche Erzählung (in der Ich- und Er-Erzählform)

Chatman definiert die persönliche Erzählung als eine Erzählung mit persönlichem Erzähler. Für Chatman ist jeder Ich-Erzähler *per se* ein persönlicher Erzähler.

> Personal narrators live both „now," in the discourse, but also „back then," in the story. (RNF 93)

Darüber hinaus kann der persönliche Erzähler nach Chatman auch eine Erzählerstimme sein, die den leserpsychologischen Eindruck einer Persönlichkeit bzw. Person hinter der Erzählerstimme erweckt.

> Personal narration implies that the narrator is a person, a „speaker" or „teller." (RNF 92)

> **Personal narration:** narration in which the narrators seems to have a recognizable personality. (RNF 628)

Die Ersetzung der traditionellen grammatischen Unterscheidung zwischen Ich- und Er-Erzähler durch die wirkungsästhetische Unterscheidung zwischen persönlichem und unpersönlichem Erzähler beruht auf der Aversion von Chatman gegen den Begriff Er-Erzähler. Wie schon 1978 (SD 209) kritisiert Chatman die terminologische Inkongruenz bei der

Unterscheidung zwischen Ich- und Er-Erzählung, die suggeriert, dass der heterodiegetische (externe) Erzähler sich in der Er-Form expliziert, und zwar im Gegensatz zum homodiegetischen (internen) Erzähler, der sich in der Ich-Form expliziert.

> Some people call external narrators „third-person" narrators, but that is not a very good term. Third-person (as opposed to first-person) narration would imply that the narrator refers to himself or herself as „he" or „she." But it is not „he" or „she" that makes a narrator external. On the contrary, many external narrators don't refer to themselves at all. And if they do [...] they refer to themselves as „I." Critics who speak of the third-person narrator probably mean the character, not the narrator [...] (RNF 93)

Die unpersönliche Erzählung (in der Er-Erzählform)

Die unpersönliche Erzählung definiert Chatman als Erzählung ohne eine hörbare Erzählerstimme und umschreibt sie als Reduktion auf den dramatischen Modus.

> Impersonal narration implies that there is no such person. Still, we need a verb to explain how impersonal narration comes about – and the one that has arisen in narrative theory is „to show." (RNF 92)

Chatman stützt sich (vielleicht) in Anlehnung an Pitkin (1912: 176), Grabo (1913: 28), Williams (1917: 123), Beach (1932: 142, 364), Comfort (1948: 39/0), Brooks und Warren ([1949] 1950: 263, [1943] 1959: 147 und [1959] 1979: 173 und), Friedman ([1955] 1978), Booth ([1961] 1967), Gardner und Dunlap (1962: 37), Romberg (1962: 123), Eastman (1965: 33), Disher (1983: 44) bei der Illustrierung der unpersönlichen Erzählung auf die traditionelle Kamera-Metapher.

> Other metaphors [to explain impersonal narration] have been used, some of them quite colorful, like „camera-eye" or „fly-on-the-wall" narration [...] (RNF 92)

> Camera-eye narrators are authorized to furnisch only what a camera or tape recorder or Xerox machine can record. [...]
>
> Obviously, mental access cannot be recorded by a camera or tape-recorder. It implies a human narrator [...] (RNF 93/4)

Chatman weist (vielleicht) in Anlehnung an Esenwein ([1909] 1918: 112/3), Grabo (1913: 33), Lubbock (1921: 111, 253), Grabo (1928: 55), Stewart Beach (1929: 154), Friedman ([1955] 1978 und 1975: 143), Rockwell (1962: 99), Chatman (1978: 93/4, 173) auch auf die illusorische Wirkung der Selbsterzählung des unpersönlichen Erzähltextes hin, eine Metapher, die andere Erzähltheoretiker meiden oder kritisieren: z. B. Scholes und Kellogg (1966), Genette ([1972] 2010: 149, mit dem Problemfall des rezipientenlosen Tagebuchs und Bewusstseinsstroms), Schmid ([2005] 2014: 140, mit dem Problemfall der vollständigen Neutralisierung der Perspektive). Vgl. auch die fluktuierende Erzählfunktion bei Hamburger (1957/1987), das neutrale Erzählverhalten bei Petersen (1993: 74), die autor- und erzählverleugnende Autorerzählung bei Weber (1998) und die Nicht-Erzählungs-Theorie bei Köppe/Stühring (2011) und Köppe/Kindt (2014).

> The [impersonal] fictions give the illusion of just „happening by themselves." (RNF 93)

Die unpersönliche Erzählung beschränkt sich aber nicht nur auch den dramatischen Modus, sondern kann nach Chatman auch im narrativen Modus vollzogen werden, ist aber *per se* eine Er-Erzählung.

> **impersonal narration:** narration whose narrator did not participate in the events of the story-world and who tells or shows the story from a vantage point outside that world. (RNF 627)

Diese nachlässige Definition der unpersönlichen Erzählung auch als Möglichkeit des Vollzugs im narrativen Modus erscheint mit höchst problematisch, wenn wir Chatmans Definition des narrativen Modus als persönliche bis verborgene Erzählung berücksichtigen.

> A narrator who „tells" the story is one whose presence is more or less evident. For instance, if she refers to herself as „I," offers opinions, makes comments about a character's behavior or about the nature of the world, and so on, we feel that the narrator is some specific person addressing us. (RNF 91)

Die verborgene Erzählung (in der Er-Erzählform)

Da Chatman keine Bezeichnung für den dritten mittleren Parameter der Erzählerstimme prägt, greife ich auf den Parameter in Chatman (1978: 197) zurück: die verborgene Erzählvermittlung bzw. der verborgene Er-Erzähler. Der Einfachheit halber liste ich einige Merkmale des verborgenen Er-Erzählers, die Chatman (1993) anführt, in tabellarischer Form auf, wobei alle Zitate von RNF 93 stammen. Da Chatman sowohl die unpersönliche Erzählung (siehe hier oben) als auch die verborgene Erzählung an die Er-Erzählform bindet, hält Chatman bewusst die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Esenwein [1909] 1918: 112-115 und Nachfolger) aufrecht.

Merkmale des verborgenen Er-Erzählers nach Chatman (1993)
[...] [the narrator] remains external to the story. He inhabits only the realm of the discourse, unlike the internal narrators [...]
[...] narrators do not identify themselves or refer to themselves as „I."
[...] the narrator does not name himself or refer to himself as „I" [...]
[...] [narrators] do seem to exist as human beings [...]
[...] unnamed [narrator] and without explicit character traits
[...] [narrator] comments occasionally on the behavior of the protagonist [...]
[...] the act of making [...] a judgment clearly implies that [the] narrator is a person.

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Chatman

Erzähltexttypen nach Chatman (1993)	
Erzählerstimme	Erzählform
Persönliche Erzählung	Ich
Unpersönliche Erzählung	Er
Verborgene Erzählung	

Perspektive (Point of View)

Um die Perspektive der Figur (Point of View) von der Perspektive des Erzählers (ebenfalls Point of View) terminologisch zu unterscheiden, bezeichnet Chatman die Perspektive der Figur als Filter und die Perspektive des Erzählers als Tendenz (Slant).

> What I call *filter* is sometimes called „point of view." But „point of view" is a confusing term, because it is also used to refer to the *narrator's slant* or attitude toward the events and characters. Let us distinguish between these two kinds of „point of view." (RFN 134)

Die 3 Instanzen der Perspektive

Chatman unterscheidet wie schon 1978 auch 1993 zwischen 3 Subjekten bzw. Instanzen der Perspektive: Figur, Erzähler, impliziter Autor.

> We must always be very clear about the difference between characters and narrators – between those who tell or show the story and those who live it. The character lives in the story world; the narrator speaks from a place in the discourse-world. (RNF 93)

Informationsregulierung

Neben der Unterscheidung der 3 Instanzen der Perspektive ist nach Chatman auch die Unterscheidung der 3 Instanzen der Informationsregulierung wichtig. Das Subjekt bzw. die transitiv-aktive Instanz der Informationsregulierung ist nach Chatman der (implizite) Autor und die Objekte bzw. intransitiv-passiven Instanzen der Informationsregulierung sind nach Chatman der Erzähler und die Figur (z. B. die Zurückhaltung von Informationen bzw. die Vergabe von früheren Informationen zu einem späteren Zeitpunkt durch den Erzähler, vor allem im Detektivroman aus Gründen der Spannung, vgl. RNF 95).

> When we speak of the narrator's „knowledge," we are again not speaking literally. The amount of „knowledge" at the narrator's command is controlled by the (implied) author, not by the narrator himself. […] The (implied) author controls the narrator's knowledge for a variety of reasons – reasons of suspense, surprise, artistry, and so on. (RNF 95)

Figurenfilter (Character's Filter)

Den Filter bzw. Figurenfilter können wir in Deutsch auch als Filterfigur (Filter-Character), Perspektiv-Figur, Reflektorfigur bezeichnen.

> Critics who speak of the third-person narrator probably mean the character, not the narrator, especially the „point-of-view" or „filter" character whose thoughts dominate the story. (RNF 93)

Neben der Unterscheidung der 3 Instanzen der Perspektive bzw. den 3 Instanzen der Informationsregulierung ist nach Chatman auch die Unterscheidung zwischen der quantitativen und qualitativen Informationsregulierung durch den Figurenfilter wichtig.

> Another important distinction concerns the amount and quality of information that narrators convey. Obviously, our reading of a fiction is very much controlled by what the narrator shows or tells, or […] what the narrator is authorized to show or tell. (RNF 93)

Quantitativer Figurenfilter

In Hinblick auf die quantitative Informationsregulierung unterscheidet Chatman zwischen dem beschränkten Filter (Limited Filter, Limitation) und dem unbeschränkten Filter (Omniscience), wobei Chatman die Allwissenheit nicht nur als unbeschränkten Filter definiert (siehe unten).

Beschränkter Figurenfilter (Limited Filter)

Den beschränkten Filter definiert Chatman als die Beschränkung der Innensicht des Erzählers in das Bewusstsein einer einzigen Figur.

> In one kind of novel or short story, the narrator accesses only a single character's thinking. This access is called *limited filter*. When an entire short story or novel limits its access to one character's consciousness, we say that the story is told through the „point of view" or „filter" of that character's mind. (RNF 94)

Unbeschränkter Figurenfilter (Omniscience)

Den unbeschränkten Filter bzw. die Allwissenheit definiert Chatman als Nicht-Beschränkung der Innensicht des Erzählers in das Bewusstsein beliebig vieler Figuren (vgl. die angeführten Kurzgeschichten in RNF 134).

> When many minds are entered, the filter is called omniscient, a word that means „knowing all." The omniscient narrator can arbitrarily shift from the mind of a given character or group of characters to the minds of others. (RNF 134/5)

Allwissenheit (Omniscience)

Aber die Allwissenheit des Erzählers definiert Chatman nicht nur als unbeschränkte (nicht-interpretierende oder interpretierende) Innensicht des Erzählers in das Bewusstsein beliebig vieler Figuren, sondern darüber hinaus als 1) Zeitraffung, 2) panoramische Überblicke über große Räume, 3) (moralische) Bewertung der Figuren, 4) Interpretation der Figurenhandlungen, 5) erzählhandlungsorientierte Erklärung von Hintergrundhandlungen, Handlungsmotiven und Charaktermerkmalen der Figuren.

> On the other hand, the narrator may present much broader information. She may tell us about what any character is thinking, and she may switch freely among various characters' minds without explanation or apology. She may also summarize long periods of time and describe vast spatial panoramas as if from the high perspective of a bird or airplane. She may have the authority to jugde the characters, interpret their actions, or relate fictional events to happenings in the real world. She may be granted the power to explain, in so may words, the meaning of events and the motives and personalities of characters in the larger scheme of things. Such powers constitute a narrator's omniscience [...] (RNF 94)

Qualitativer Figurenfilter

In Hinblick auf die qualitative Informationsregulierung bzw. auf die sprachliche Darstellung des Figurenfilters unterscheidet Chatman zwischen dem erzählten Figurenfilter (Report Method) und dem zitierten Figurenfilter (Quotation Method).

> More usually, short stories communicate the thoughts and feelings of characters, sometimes with uncanny precision. Authors evoke a vivid sense of the life of the mind by creating an illusion called *filter*. Filter turns the character's consciousness into a kind of „screen" through which we learn of the events of the story and their impact on her. [...] We learn much about the character's personality by observing how and which experiences seep through her mind. (RNF 130)

Erzählter Figurenfilter (Report Method)

Im erzählten Figurenfilter wird das Bewusstsein der Figur(en) nach Chatman in der Sprache des Erzählers ausgedrückt.

> [...] couching the character's thought in the narrator's words – which we can call the report method [...] (RNF 135)

In der Sprache des Erzählers werden nach Chatman vor allem 1) sensorische Wahrnehmungen, 2) äußere und innere Empfindungen der Filterfigur(en) ausgedrückt und 3) Gedanken und Gefühle der Filterfigur(en) zusammengefasst.

> [...] the *report* method is useful for representing sensations and perceptions, which by their nature do not occur to us in actual words. [...] The report method also provides a handy means for *summarizing* thoughts or feelings [...] (RNF 135/6)

Zitierter Figurenfilter (Quotation Method)

Im zitierten Figurenfilter wird das Bewusstsein der Filterfigur(en) in der Sprache der Figur ausgedrückt, wobei Chatman nicht nur die Zitate im engen Sinn, sondern auch die indirekte innere Figurenrede unter den zitierten Filter subsumiert.

> [...] couching [the character's thought] in the character's words – [which we can call] the quotation method. (RNF 135)

Der Einfachheit halber stelle ich die sprachlichen Möglichkeiten des zitierten Figurenfilters nach Chatman in tabellarischer Form dar, wobei Chatmans Terminologie zum zitierten Figurenfilter ständig wechselt (vgl. RNF 131, 136-139).

Gedankenzitat	(tagged) direct quotation [of a character's thoughts]
Innerer Monolog	interior monologue
Indirekter Gedanke	tagged indirect quotation (representation, style, form, thought)
Erlebte Rede	(untagged or) free indirect quotation (representation, style, form, thought)

Die perspektivische Funktion des Figurenfilters

Die perspektivische Funktion des Figurenfilters besteht nach Chatman vor allem darin, die Identifikation des Lesers mit einer einzelnen oder einigen Filterfigur(en) zu befördern (vgl. die angeführten Kurzgeschichten in RNF 134).

> Filter promotes our *identification* whit this or that character in a fiction. By „identification" I mean the reader's close mental association with that character (or group of characters) as opposed to others. (RNF 134)

Empathische erlebte Rede

Die erlebte Rede kann unter Umständen entweder dem Figurenfilter oder der Erzählertendenz zugeordnet werden oder sie kann unter Umständen sowohl dem Figurenfilter als auch der Erzählertendenz zugeordnet werden.

> [...] the absence of a tag can lead to a certain uncertainty or ambiguity. The free indirect form may be the character's words to himself, but it may alternatively be the narrator's language addressed to the narratee. Or it may be indeterminately *both*! (RNF 138)

Die Zuordnung der erlebten Rede sowohl zum ideologischen Figurenfilter als auch zur ideologischen Erzählertendenz besitzt nach Chatman vor allem eine empathische Funktion (z. B. in der Kurzgeschichte *Careless Talk* von Elizabeth Bowen, vgl. RNF 138).

> Often the narrator is perfectly sympathetic with the filter character's views. In that case there is no way of – nor any point in – distinguishing whether a certain sentence represents the character's filter or the narrator's slant. (RNF 138)

Der nicht-perspektivische Identifikationseffekt

Neben dem perspektivisch-empathischen Identifikationseffekt des Figurenfilters kann auch die handlungsorientierte Situation der Figur einen moralisch-emotionalen Identifikationseffekt des Lesers mit einer marginalisierten, diskriminierten Figur bewirken (z. B. *Careless Talk* von Elisabeth Bowen, vgl. RNF 135), wobei in einem Erzähltext sowohl die perspektivische als auch die moralische Identifikation des Lesers mit der Figur angeboten wird (z. B. *The Rockpile* von James Baldwin, vgl. RNF 135).

Erzählertendenz (Narrator's Slant)

Chatman emphatisiert (vielleicht) in Anlehnung an Genette (1972) die Unterscheidung zwischen Erzähler und Filter.

> Is there a surfire way of distinguishing narrator from filter-character? Nothing in this world is surefire, but there is a useful question we can ask: „Who speaks? as opposed to Who sees?" Answer: It is the narrator who *speaks* the story – it is the filter-character who *sees*, that is, *experiences* the events.
>
> What about internal narration, where the speaker and the see-er are the same person? Even in such stories [...] there is usually a time lag that enables us to separate the I-narrator („now") from the I-character („back then"). In that case, we can ask „Who speaks?" Answer: The I-narrator („now"). „Who *saw*?" Answer: The I-character („back then"). (RNF 133/4)

Chatman emphatisiert die Unterscheidung zwischen Erzähler und Filter nicht nur aus theoretischen oder analytischen Gründen, sondern auch aus literaturkritischen Erwägungen, insofern als ein grammatischer Wechsel der Perspektive von der Er- in die Ich-Erzählform (oder umgekehrt) nicht perspektivisch neutral ist, sondern qualitätsmindernd oder qualitätssteigernd sein kann.

> To see how different the short story [Ein kleine Wolke von Joyce] would be if Chandler were narrating, all wie need do is change self-references from the third-person pronoun to the first. [...] It just wouldn't be the same short story, nor, obviously, would it be as good as it is. (RNF 133)

Die ideologische Funktion der Erzählertendenz

Die Funktion der Erzählertendenz besteht nach Chatman vor allem darin, die Ideologie und das Interesse der Figuren von der Ideologie des Erzählers zu unterscheiden (vgl. RNF 134).

Fallible Filterfigur

Die vom (zuverlässigen) Erzähler ironisierten Filterfiguren bezeichnet Chatman als fallible Filterfiguren.

> Often the narrator is the ironist, and a character the target. A good term to describe such a character is *fallible*, that is, „liable to err." [...] It would be unfair to accuse [a character] of a breach of reliability when she has never promised such reliability and may even be constitutionally incapable of it. (RNF 188)

Chatman unterscheidet einerseits 1) die explizite und 2) die implizite Ironisierung der Filterfigur (explizite Ironisierung z. B. in den Kurzgeschichten *Love Awakening* von Guy de Maupassant und *In a Great Man's House* von Ruth Prawer Jhabvala und implizite Ironisierung z. B. in der Kurzgeschichte *Große Fische, kleine Fische* von Italo Calvino, *Herzchen* von Tschechow und *Eine kleine Wolke* von Joyce, vgl. RNF 189/0) und andererseits 1) die tragische und 2) die satirische Ironisierung der Filterfigur (tragische Ironisierung z. B. in der Kurzgeschichte *Der Fluss* von Flannery O'Connor und satirische Ironisierung z. B. in der Kurzgeschichte *Love Awakening* von Guy de Maupassant, *Herzchen* von Tschechow und *Eine kleine Wolke* von Joyce, vgl. RNF 189/0). Fallible Filterfiguren sind nach Chatman unwissende, naive, vernachlässigte, entfremdete, abhängige, schwache Figuren (vgl. RNF 189/0).

Ironische erlebte Rede

Die Zuordnung der erlebten Rede zur Figur in Kontrast zur ideologischen Erzählertendenz besitzt nach Chatman vor allem eine ironische Funktion (z. B. in der Kurzgeschichte *Town and Country Lovers* von Nadime Gordimer, vgl. RNF 138/9).

> If you interpret a passage as the explicit pronouncement of the narrator, but it is really the character's attitude, expressed in the privacy of her own filter, you obviously risk a serious misunderstanding of the fiction. (RNF 138)

Unzuverlässiger Erzähler

Die ironisierten Erzähler bezeichnet Chatman als unzuverlässige Erzähler.

> […] *unreliable* [is] a term more appropriately applied to a *narrator* who is the target [of irony]. […] the term *unreliable* presupposes an *expectation* of reliability. That expectation is reasonable for narrators, because auktorial reliability is the norm. A powerful reading convention makes us assume that a narrator contracts with us to give an accurate account of what happened. (RNF 188)

Die falliblen Filterfiguren werden nach Chatman vom zuverlässigen Erzähler ironisiert, die unzuverlässigen Erzähler hingegen werden nach Chatman vom impliziten Autor ironisiert. (Ob man unterscheiden soll, dass die expliziten falliblen Filterfiguren vom zuverlässigen Erzähler ironisiert werden und die implizit falliblen Filterfiguren vom impliziten Autor ironisiert werden, bleibt dahingestellt.)

> Sometimes it is not a character's filter but the very narration of a fiction that is ironized. That is, the narrator himself is the target. His version of what happened is somehow suspect. The true story seems to be other – more (or perhaps less) complex, subtle, grim – that the way the narrator represents it. His version of events calls itself into question […] because unreliable narration can only be *inferred* by the reader. […] Who is the ironist? It can only be the (implied) author. The (implied) author has created a story, but the story as the narrator tells it somehow doesn't hold water. […] If the story is fishy, [the reader] reasons, perhaps it is the *teller* of the story who makes it so. (RNF 190)

Fallible Filterfiguren können erzählte Figuren in Er-Erzählungen, aber auch erzählte Ich-Figuren in retrospektiven Ich-Erzählungen sein (z. B. in der Kurzgeschichte *C.Y.E.* von Mary McCarthy, vgl. RNF 140/1).

> In [some internal narration], a period of time has passed, so „older" and „younger" do have some meaning. About such short stories [und auch Romane] we can ask whether they are conveyed through the filter of the younger character „back then," […] or retrospectively throug her slant as an older, wiser narrator. (RNF 139)

Unzuverlässige Erzähler sind nach Chatman psychisch beeinträchtige oder belastete (z. B. *Das verräterische Herz* von Poe), kognitiv beeinträchtigte, lügnerische, engstirnige (z. B. *Haarschnitt* von Ring Lardner), voreingenommene, unreife Erzähler (z. B. *Der Fänger im Roggen*), naive Erzähler (z. B. *Die Abenteuer des Huckleberry Finn*, wobei es sich bei Huck Finn eher um eine fallible Ich-Filterfigur handelt) (vgl. RNF 190/1).

Unzuverlässiger Erzähler oder fallible Filterfigur?

In simultanen Ich-Erzählungen ist es schwer zu unterscheiden, ob der Ich-Erzähler unzuverlässig ist oder ob das erzählte Ich als Filterfigur fallibel ist, weil der Diskurs (Discourse) zeitlich so gut wie mit der Erzählhandlung (Story) zusammenfällt (z. B. in der Kurzgeschichte *Das verräterische Herz* von Poe, vgl. RNF 139).

> In some [internal narration] short stories […] the narrative discourse occurs so soon after the story-events that narrator and character are substantially the same person. (RNF 139)

Überblick über die 4 Perspektiventypen nach Chatman

Zusammenfassend kann die Erzählerperspektive nach Chatman zuverlässig oder unzuverlässig sein und die Figurenperspektive kann infallibel oder fallibel sein. Hier ein tabellarischer Überblick über die Kompositionstypen der Erzählertendenz des zuverlässigen oder unzuverlässigen Erzählers (sowohl Er- als auch Ich-Erzähler) mit dem Figurenfilter der infalliblen oder falliblen Filterfigur (sowohl Er- als auch Ich-Figur).

Die 4 Perspektiventypen nach Chatman (1993)		
Erzählertendenz	Figurenfilter	Beispiel
Zuverlässiger Erzähler	Infallible Filterfigur	
	Fallible Filterfigur	*Die Abenteuer des Huckleberry Finn*
Unzuverlässiger Erzähler	Infallible Filterfigur	Komplizierter Fall
	Fallible Filterfigur	*Das verräterische Herz*

Jürgen H. Petersen (1993)

Petersen veröffentlicht 1993 ein erzähltheoretisches Buch mit dem Titel *Erzählsysteme: Eine Poetik epischer Texte*. Im 4. Paragraphen „Erzählverhalten“ des II. Kapitels „Aufriss“ erläutert Petersen seine Typologie der (psychologischen Ebene) der Perspektive auf den Seiten 68 bis 77.

Erzählverhalten versus Erzählperspektive (bzw. Erzählsituation)

Petersen bezeichnet die (psychologische Ebene der) Perspektive als Erzählverhalten, weil die meisten Typologien der Erzählperspektive (wie wir an der Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie gesehen haben, z. B. Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) nicht konsequent zwischen Erzählform und Perspektive unterscheiden bzw. beide Kategorien vermengen. Damit schließt sich Petersen der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (z. B. Pitkin 1912: 186/7 und Nachfolger) und dem Modell der Erzählsituationen von Genette ([1983] 2010: 248-252) an, wobei er das Modell der Erzähltexttypen um die Du-Erzählform erweitert; vgl. die Du-Erzählperspektive bei Esenwein ([1909] 1918: 117), Rockwell (1962), Disher (1983: 48), Burroway ([1987] 1988: 63/64), Grenville (1990: 62), Szeman (2001, 66-78), Bulman (2014: 88, 90).

> Das Erzählverhalten hat aber mit der Erzählform nichts zu tun, ist ihr jedenfalls nicht entgegenzusetzen [...] Indem [Petersen] Erzählformen und Erzählverhalten als zwei unterschiedliche Kategorien behandel[t], kann [er] die Zusammensetzung von Erzählsystemen systemlogisch und ausdifferenziert beschreiben. (EPET 68)

Petersen definiert das Erzählverhalten als perspektivisches Verhalten des Erzählers, wobei Petersen (vielleicht) in Anlehnung an das Komplexitäts-Konzept des Erzähltexttyps bei Beach (1918: 57), Brooks und Warren (1949, 146/7), Friedman ([1955] 1978 und 1975: 142), Booth ([1961] 1967), Chatman (1978 und 213), Hills ([1977] 1987: 121), Burroway ([1987] 1988: 58), Madden (1988: 14), Grenville (1990: 59/0) das Erzählverhalten als eine Konstituente der Erzählperspektive (im weiten Sinne) neben anderen Konstituenten

betrachtet, wie z. B. die Erzählform, der Standort des Erzählers („point of view“) und die Sichtweisen (physischer Standort und Distanz des Erzählers bei anderen Erzähltheoretikern), Erzählhaltung (ideologischer Standpunkt bei anderen Erzähltheoretikern), Arten der Darbietung (narrativer und dramatischer Modus bei anderen Erzähltheoretikern), Sprachstile und Reliefbildung: Der Perspektivismus des Erzählens.

> „Erzählverhalten“ fasst in erster Linie das Verhalten des Narrators zum Erzählten, und zwar nicht im Sinne einer Wertung, sondern im Sinne der Präsentation der Geschichte. (EPET 68)

Petersen entwickelt (vielleicht) in Anlehnung an Lockemann ([1965] 1978, explizit ein typologisches und klassifikatorisches Gegenmodell zum Typenkreis der 3 (idealtypischen) Erzählsituationen nach Stanzel (1979).

> Der Begriff der Erzählsituation, den Franz K. Stanzel geprägt und in seinen zahlreichen, inhaltlich voneinander kaum abweichenden Darstellungen verwendet hat, läßt sich wissenschaftlich nicht aufrechterhalten, weil er Unvergleichbares kombiniert. Stanzel unterscheidet die Ich-Erzählsituation von der auktorialen und der personalen Erzählsituation, stellt also einer Erzählform zwei Arten epischen Verhaltens gegenüber […] (EPET 68)

In terminologischer Anlehnung an Stanzel unterscheidet Petersen 3 Arten des Erzählverhaltens.

> Drei Arten des Erzählverhaltens sind zu unterscheiden: das auktoriale, das personale und das neutrale. (EPET 68)

Das auktoriale Erzählverhalten

Petersen scheidet in der Definition des auktorialen Erzählverhaltens den traditionellen Parameter der Allwissenheit (und Allgegenwart) aus und emphatisiert dagegen den narrativen Modus als exklusiven Parameter der Auktorialität. Das primäre modale Merkmal des auktorialen Erzählverhaltens ist nach Petersen in expliziter Anlehnung an Stanzel die Subjektivierung des Erzählers durch Erzählereinmischungen, und zwar vor allem durch den Kommentar des Erzählers.

> Verhält sich der Narrator auktorial, so bringt er sich selbst ins Spiel, indem er das erzählte Geschehen keineswegs auf sich beruhen lässt, sondern eigene Meinungen, zusätzliche Überlegungen, Kommentare, also eine Subjektivität wirksam werden lässt. Welcher Art diese Stellungnahmen sind, bleibt dabei offen, dergleichen erfaßt die Kategorie der Erzählhaltung. Aber daß das epische Medium sich überhaupt einmischt, bezeichne[t] [Petersen] – hier durchaus in etwa Stanzel folgend – als auktoriales Erzählverhalten. (EPET 68)

> […] das Hervortreten des Narrators mit Hilfe von Reflexionen etc. […] (EPET 68)

Nach Petersen kann sich auch ein Ich-Erzähler wie ein Er-Erzähler auktorial verhalten

> […] es [gibt] durchaus ein auktoriales Erzählverhalten in der Ich-Form […] (EPET 68)

> [Ein auktoriales Erzählverhalten] vermag ein Er-Erzähler nicht weniger stark als ein Ich-Erzähler an den Tag zu legen […] (EPET 69)

> Ein […] auktorialer Kommentar entspricht vollkommen der Erzählstruktur [der] fiktiven Autobiographie. (EPET 72)

und besonders ein Du-Erzähler verhält sich aufgrund seiner kommunikativen Kommentarfunktion (bzw. kommunikativ-ideologischen Funktion) nach Petersen auktorial, wobei der Erzähler mit dem Du grundsätzlich entweder eine Figur oder einen realen Rezipienten (Leser) anspricht.

> […] auch ein Du-Erzähler kann sich [auktorial] verhalten. Diesem ist das Auktoriale besonders gemäß. […] die Du-Form [besitzt] sozusagen von Natur aus in gewisser Weise auktoriales Gepräge. Denn indem sich dem Erzählten gegenüber auktorial verhält, tritt er auch als Gegenüber

> des Lesers deutlich in Erscheinung. Seine Kommentare sind also letztlich auch an den Leser gerichtet, wirken auf diesen jedenfalls so. Deshalb hat jene Du-Form, in der sich der Erzähler an das kollektive Leserbewusstsein wendet, sozusagen *per se* auktoriales Gepräge […] (EPET 69)

Im Gegensatz zum inneren Monolog ist in einer Monolog-Erzählung nach Petersen das auktoriale Erzählverhalten bestimmend.

> Ein monologisierender Erzähler ist ein auktorialer Erzähler. (EPET 69)

Das personale Erzählverhalten

Das personale Erzählverhalten bildet nach Petersen den Gegenpol zum auktorialen Erzählverhalten (und umgekehrt): Auktoriales Erzählverhalten und personales Erzählverhalten bilden ein Oppositions-Paar; vgl. die Opposition von auktorialer und monofiguraler Erzählperspektive z. B. bei Frederick (1932, 34/5), Grenville (1990, 61), Cohen (1995, 94).

> [Das personale Erzählverhalten] stellt in der Narrator-Figur-Beziehung das genaue Gegenteil zum auktorialen Erzählverhalten dar, in dem die Sehweise des Erzählers vorherrscht. (EPET 69)

Das personale Erzählverhalten weist nach Petersen in teilweiser expliziter Anlehnung an Stanzel 4 maßgebliche Merkmale auf: 1) Figurenperspektive, 2) Figurendeiktika, 3) innere Rede bzw. innerer Monolog und 4) Figurenstil. Das primäre perspektivische Merkmal des personalen Erzählverhaltens ist nach Petersen die Erzählung in der Figurenperspektive.

> […] Perspektivismus der Darstellung, der die Sehweise der Figur in den Mittelpunkt rückt. Das ist ein personales Erzählverhalten. (EPET 70)

> Der Narrator erzählt aus der Perspektive der Figur. (EPET 70)

> […] figurenperspektivische Darstellung […] (EPET 69)

> […] epische Darbietung, die die Figurenperspektive wählt […] (EPET 69)

Das primäre sprachlogische Merkmal der Figurenperspektive sind die figurengebundenen zeitlichen und vor allem räumlichen Deiktika (vgl. EPET 70).

> Deutlich markieren die Raumdeiktika die Position des Erzählers neben (oder gar in) der Figur. […] [die Figur] befindet sich an jenem Punkt, da alle Wahrnehmungen zusammenlaufen und an dem auch der Erzähler steht. (EPET 70)

Die beiden primären darstellungsformalen bzw. modalen Merkmale des personalen Erzählverhaltens sind nach Petersen einerseits in expliziter Anlehnung an Stanzel die erlebte Rede und andererseits der innere Monolog, wobei Petersen in explizitem Widerspruch zu Stanzel (1979), der den inneren Monolog unter die Ich-Erzählform einordnet (bzw. dem Problem ausweicht, indem er den inneren Monolog weder der Ich-Erzählsituation noch der personalen Erzählsituation zuordnet), die beiden inneren zitierten Redeformen unter das personale Erzählverhalten subsumiert.

> […] erlebte Rede als Mittel personalen Erzählens. (EPET 69)

> […] Erzähler-Ich und Figuren-Ich sind prinzipiell zu trennen, und der [innere] Monolog gehört zur Figur. (EPET 69)

Petersen unterscheidet zwischen der perspektivisch eindimensionalen und der perspektivisch zweidimensionalen erlebten Rede.

> […] personales Erzählen [kann], wenn es sich der erlebten Rede bedient, perspektivisch eindimensional sein […], weil der Erzähler ausschließlich die Sehweise der Figur präsentiert und keine eigene, oder aber zweidimensional, nämlich wenn [der Erzähler] außer der Figurenperspektive zusätzlich die eigene Sehweise wirksam werden lässt […] Genau genommen liegt in

> diesem Fall [der zweidimensionalen erlebten Rede] eine Vermischung von personalem und auktorialem Erzählverhalten vor […] (EPET 71)

Die perspektivisch eindimensionale erlebte Rede ist nach Petersen die „neutrale“ erlebte Rede

> […] Innensicht [widerspricht] nicht der Neutralität des Erzählverhaltens […] Denn zu wissen, was in einer Figur vorgeht, bedeutet nicht, dass der Erzähler auch deren Optik wählt. Die Neutralität ist [bei Innensicht] mit einem entsprechenden Redestil verbunden, der unprätentiös und sachdienlich wirkt. (EPET 74)

und die perspektivisch zweidimensionale erlebte Rede ist nach Petersen die nicht-neutrale, z. B. die „ironisch-parodistische“ erlebte Rede (vgl. EPET 71). Im Hinblick auf die zweidimensionale erlebte Rede spricht Petersen auch von der „Duplizität der Perspektiven [in der Einheit des Satzes] und damit [der] Doppelbödigkeit erlebter Rede“ (EPET 71). Wie bei der erlebten Rede unterscheidet Petersen auch beim inneren Monolog zwischen eindimensionalem/neutralem und zweidimensionalem/nicht-neutralem inneren Monolog unterscheiden; der innere Monolog in der Novelle *Leutnant Gustl* ist z. B. (zweidimensional/nicht-neutral) satirisch und der innere Monolog in der Novelle *Fräulein Else* ist z. B. (zweidimensional/nicht-neutral) empathisch.

> […] [innere] Monologe [dokumentieren nicht] grundsätzlich und [nicht] immer die Identität der Weltauffassungen von Figur und Narrator. (EPET 76)

Das primäre sprachlich-stilistische Merkmal des personalen Erzählverhaltens ist nach Petersen der Figuralstil.

> […] Figuralstil […] also […] Worte der Person […] (EPET 70)

Wie das auktoriale Erzählverhalten nach Petersen nicht nur in der Er-Erzählform vorkommt, sondern auch in der Ich- und Du-Erzählform vorkommen kann (siehe hier oben), kommt das personale Erzählverhalten nach Petersen nicht nur in der Er-Erzählform vor, sondern kann auch in der Ich-Erzählform

> Das Narrator-Ich […] kann […] auch die [Perspektive] des kindlichen, lebensdummen und naiven [erzählten Ich] wählen, kann sich also zu sich selbst durchaus personal verhalten […] (EPET 72)

> […] personales Erzählen [ist] Erzählen aus der Perspektive des erlebenden, nicht aus der des erzählenden Ich […] (EPET 72)

> Natürlich läßt das Ich-Erzählen auch personales Erzählverhalten in Gestalt der erlebten Rede zu. (EPET 72)

und in der Du-Erzählform vorkommen.

> Ist personales Erzählverhalten in der Du-Form überhaupt möglich? – Das Beispiel aus Frischs „Burleske“ spricht dafür. (EPET 73)

> […] konstruierte Beispiele für erlebte Rede […] [warnen] vor allzu rigider Einschränkung des Personalen durch logische Zwänge. (EPET 73)

> […] die Macht der Fiktionalität [spült] alle aussagelogischen Bedenken gegen die[…] [personale] Art des Erzählens hinweg. (EPET 73)

Das neutrale Erzählverhalten

Das neutrale Erzählverhalten definiert Petersen (vielleicht) in indirekter Anlehnung an den „szenisch verborgenen Erzähler“ bei Whitcomb (1905: 66), an die „unpersönliche Er-Erzählperspektive“ bei Esenwein ([1909] 1918: 111, 130) und bei Albright (1907: 69/0), an die „rigide eingeschränkte Er-Erzählperspektive“ bei Hamilton (1908: 129), an die

„objektive Perspektive“ bei Pitkin (1912: 176-178), an die Kamera-Metapher seit Pitkin (1912: 176), Grabo (1913: 28) und in etwas direkterer Anlehnung an die Dramatisierung der dramatisierten Ich-Erzählperspektive und der figuralen Erzählperspektive bei Lubbock (1921: 252/3), das Verschwinden des Autors/Erzählers bei Beach (1932; Exit Author) und bei Friedman (1975: 134) sowie die allgemeine Ausschaltung geistiger Verfassungen im dramatischen Modus und in der Kamera bei Friedman ([1955] 1978: 167) negativ als Absenz eines auktorialen oder eines personalen Erzählverhaltens.

> [Neutrales Erzählverhalten] bildet sozusagen die Nullstelle im Koordinatensystem der Verhaltensweisen des Erzählers. Neutrales Erzählverhalten rückt weder die Sicht einer Figur noch die des epischen Mediums in den Vordergrund, stellt das Geschehen jedenfalls nicht aus der Perspektive einer handelnden Person oder verknüpft mit den subjektiven Kommentaren des Erzählers dar. (EPET 74)

Wie das auktoriale und personale Erzählverhalten nach Petersen nicht nur in der Er-Erzählform vorkommt, sondern auch in der Ich- und Du-Erzählform vorkommen kann (siehe hier oben), kommt das neutrale Erzählverhalten nach Petersen nicht nur in der Er-Erzählform vor, sondern kann auch in der Ich- und in der Du-Erzählform vorkommen.

> Neutrales Erzählverhalten suggeriert ein Höchstmaß an Objektivität, ob es sich nun um die Passage aus einer Ich-, einer Du- oder Er-Erzählung handelt. (EPET 74)

Das Problem des inneren Monologs und des Dialogs

Das Problem des inneren Monologs und des Dialogs besteht in der Zuordnung der beiden zum personalen oder neutralen Erzählverhalten: Sollen der innere Monolog und der Dialog demselben Erzählverhalten zugeordnet werden, da es sich beide Male um zitierte Figurenrede handelt (mit dem Unterschied, dass der innere Monolog innere Figurenrede und der Dialog äußere Figurenrede ist) und sollen in diesem Fall der innere Monolog und der Dialog dem personalen oder dem neutralen Erzählverhalten zugeordnet werden? Oder soll der innere Monolog einem der beiden Erzählverhalten zugordnet werden und der Dialog dem jeweils anderen?

> Verhält sich der Narrator [beim inneren Figuren-Monolog bzw. beim Dialog] personal oder neutral? (EPET 76)

Petersen ordnet den inneren Monolog auf der Grundlage seiner „rezeptionstechnischen“ Wirkung und der „Rezeptionshaltung des Lesers“ (EPET 77) dem personalen Erzählverhalten zu (wie bereits beim „personalen Erzählverhalten“ angeführt), weil seiner Meinung nach beim inneren Monolog Erzählerstimme und Figurenstimme verschmelzen.

> Halten wir an der Existenz eines Erzählers aus gattungspoetologischen Gründen fest, kann man ihn im [inneren] Monolog nur mit der Figur identifizieren. Er tritt nicht zurück, sondern er schlüpft in die Figur hinein. Sein Verschwinden ist nur scheinhaft, in Wahrheit hat er seinen Aufenthaltsort im Bewusstsein der Figur genommen. (EPET 76)

Aber auch den Dialog ordnet Petersen auf der Grundlage seiner „rezeptionstechnischen“ Wirkung und der „Rezeptionshaltung des Lesers“ (EPET 77) in Anlehnung an das „szenische Erzählen“ nach Otto Ludwig (EPET 77) und dem anglo-amerikanischen Konzept des szenisch-dramatischen Erzählmodus (z. B. Whitcomb 1905 und Horne 1908) dem neutralen Erzählverhalten zu, weil sich seiner Meinung nach beim Dialog die Erzählerstimme von der Figurenstimme trennt und wie bei einem Theatertext verschwindet.

> Nur auf den ersten Blick scheint es so, als müsse [die Verschmelzung der Erzählerstimme mit der Figurenstimme] auch für den Dialog gelten, mit dem Unterschied, dass der Erzähler nun in steter und kurzfristiger Positionsänderung von Dialogpartner zu Dialogpartner wechsle und deren Worte spreche. Denn nun sind die Figuren ja von außen hörbar, hier spricht nicht der

> Narrator aus der Figur, sondern er hört den Redenden zu und hält sich […] einfach heraus […] Da muss man also von einem neutralen Erzählverhalten sprechen, und zwar im wörtlichen Sinn: Der Erzähler spricht weder aus der Sicht der Figuren noch aus seiner eigenen. (EPET 76/7)

Wie schwer sich aber Petersen angesichts der sprachlogischen Identität des inneren Monologs und der direkten Rede (beide sind in der Ich-Form und im Präsens) mit der rezeptionstechnischen Begründung seiner Zuordnung des inneren Monologs zum personalen Erzählverhalten und des Figurendialogs zum neutralen Erzählverhalten tut,

> […] Von entscheidender Bedeutung ist auch in diesem Fall die Rezeptionshaltung des Lesers. Beim inneren Monolog nimmt er die Gedanken als vom Erzähler direkt präsentiert auf, bei der direkten Rede gerät ihm der Erzähler aus dem Blick. (EPET 77)

zeigt sich darin, dass er die Zuordnung des Figurendialogs zum neutralen Erzählverhalten teilweise relativiert, indem er die rezeptionstechnische Präsenz der Erzählerstimme im Figurendialog postuliert.

> Trotzdem dürfen wir das gattungsspezifische Merkmal, den Erzähler, [beim Dialog bzw. beim szenischen Erzählen] nicht als ausgeschaltet betrachten. Auch in der direkten Rede, auch im Dialog wird der Erzähler als vermittelnde Instanz gedacht, nur macht er sich nicht bemerkbar, er bleibt neutral. […] es ist nicht nur aus deskriptionsästhetischen und gattungslogischen Gründen richtig, den Erzähler stets am Werk zu sehen, sondern auch aus rezeptionsästhetischen: Der Leser nimmt das Ganze als erzählt wahr. (EPET 77)

Wellek und Warren (1942: 233), Orvis (1948: 135-151), Summers (1948: 48), Friedman (1975: 155) betrachten den inneren Monolog (bzw. den Bewusstseinsstrom) als Variante der figuralen Erzählperspektive; Overton (1928: 132), Beach (1932: 506), Linn und Taylor (1935: 37-43), Chatman (1978: 189) sehen den inneren Monolog (bzw. den Bewusstseinsstrom) als modale Merkmale des (objektiven) neutralen Erzählens (bzw. Nicht-Erzählens) im szenisch-dramatischen Modus an; Mirrielees (1929: 82, 90-94), Uzzell und Uzzell (1934: 459-470), Mirrielees ([1939] 1947: 111), Bulman (2014: 88) schätzen den inneren Monolog (bzw. den Bewusstseinsstrom) wie Stanzel tendenziell als eigene Erzählperspektive (bzw. Erzählsituation) ein, wobei die Stanzel-Petersen-Divergenz zeigt, wie unterschiedlich wirkungsästhetische Überlegungen durchgeführt werden, da Stanzel den nicht konstituierten inneren Monolog (ebenfalls) aus leserpsychologischen Gründen der Ich-Erzählform zuordnet und die nicht konstituierte neutrale (dialogische) Erzählsituation auf dem Tyenkreis zwischen auktorialer und personaler Erzählsituation einordnet.

Erzählformen

Im Gegensatz zu Hamburger und in Anlehnung an Weimann ([1966] 1978), Diersen (1967) und Füger (1972) verschwindet nach Petersen der Er-Erzähler *nicht* in der Er-Erzählung.

> In der Er-Erzählung ist aber der Erzähler überhaupt medial, und zwar in dem Sinne, dass er keine Person, auch keine fiktive oder fingierte, darstellt: Er hat keine Personalität. Deswegen muss er keineswegs […] verschwinden; Personalitätslosigkeit meint […] die Tatsache, dass das erzählende Medium nicht als Person in das Bewusstsein des Lesers tritt, keine Charaktereigenschaften gewinnt, nicht als Figur vor das (innere) Auge kommt. (EPET 57)

Und im Gegensatz zu Stanzel sind nach Petersen der Ich-Erzähler und die Ich-Figur nicht vollständig identisch.

> Diese Identität [des Ich in seiner Differenz] zeigt sich zunächst darin, dass der Ich-Erzähler (auch) von sich selbst erzählt, der Er-Erzähler hingegen grundsätzlich von anderen. […] das Erzählen eines Ich-Erzählers [enthält] einen Doppelaspekt: Es lässt den Erzählenden ebenso erkennbar werden wie den Erlebenden, das Erzählen wird bipolar. (EPET 56)

Für Petersen ist das er-hafte Erzählen bzw. die Er-Erzählung in gattungslogischer Hinsicht eindimensional, weil der Er-Erzähler ein Medium ist, und das ich-hafte Erzählen bzw. die Ich-Erzählung ist für Petersen in lesepsychologischer Hinsicht zweidimensional (bipolar, dipolig), weil der Ich-Erzähler eine Person, eine Figur ist, die einen Charakter bzw. eine Personalität besitzt. Den Parameter „bipolar“ wird man vielleicht nicht mehr verwenden, da er an die bipolare Störung erinnert.

> In der Ich-Form tritt ein Erzähler auf, dem Personalität eignet; in der Er-Form tritt gleichfalls ein Erzähler auf, doch ist er personalitätslos (d. h. ein bloßes Medium); das ich-hafte Erzählen charakterisiert den Erzählgegenstand wie den Erzähler, ist zweidimensional (bipolar), das er-hafte Erzählen bezieht sich insofern nur auf das Erzählte und nicht auf den Erzähler, als das Medium, personalitätslos, gar nicht charakterisierbar ist; dementsprechend ist alles Er-Erzählen zwar eindimensional, nicht aber erzählerfrei. (EPET 59)

Die „persönliche“ (subjektive, individuelle, auktoriale, kommentierende, räsonierende, humoristische, ironisch-distanzierende, kritische, empfindsame, plastische, eigentümliche) Färbung des Erzählmediums verleiht dem Er-Erzähler nach Petersen *keine* Personalität, weshalb Petersen den Parameter persönlich beim Erzählmedium in Anführungszeichen setzt. Die „persönliche“ Färbung verwandelt das Erzählmedium *nicht* in einen persönlichen Er-Erzähler, während der Ich-Erzähler *per definitionem* ein persönlicher Erzähler ist, auch wenn er keine persönliche Färbung aufweist.

> Bei dem Versuch, den Unterschied zwischen Ich- und Er-Erzählung zu verstehen, kommt alles darauf an, dass man die Zweidimensionalität ich-haften Erzählens und die Eindimensionalität er-haften Erzählens erkennt, vom Leser aus gesehen also den Doppelaspekt, den Sätze in der Ich-Form gegenüber dem einfachen Aspekt der Sätze in der Er-Form besitzen. Dies gilt […] auch dann, wenn ein „persönlicher“ oder „auktorialer“, also ein Stellung beziehender, kommentierender Er-Erzähler auftritt. (EPET 57/8)

Die Ich-Form ist nach Petersen nicht einfach identisch mit dem Ich-Erzähler, der Ich-Erzählung bzw. dem ichhaften Erzählen, sondern ein Indiz dafür. Und auch die Er-Form ist nach Petersen nicht einfach identisch mit dem Er-Erzähler, der Er-Erzählung bzw. dem erhaften Erzählen, sondern ein Indiz dafür. Der Ich-Erzähler verwendet in seinem Erzählen häufig die Er-Form in Bezug auf andere Figuren und der Er-Erzähler verwendet in seinem Erzähldiskurs in Bezug auf sich selbst die Ich-Form. Die Ich-Erzählung kann nach Petersen in die Er-Erzählung übergehen und die Er-Erzählung kann in die Ich-Erzählung übergehen.

> Ein Übergang in die Er-Form ist nur möglich, wenn das Ich nicht mehr von sich selbst erzählt, ein Übergang in die Ich-Form nur, wenn das zunächst lediglich als Kennzeichen auktorialen Erzählverhaltens fungierende „ich“ dazu übergeht, nicht mehr zu kommentieren, sondern nun auch von sich selbst zu berichten. (EPET 62)

Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit des Erzählers

Nach Petersen ist der Ich-Erzähler in dichtungslogischer, fiktionaler Hinsicht gleich zuverlässig wie der Er-Erzähler.

> An sich selbst sind alle Erzählformen fiktionalen Erzählens Mittel, fiktionale Wahrheit zu etablieren. Innerhalb der Fiktionalität ist der Ich-Erzähler so glaubhaft wie der Er-Erzähler. (ETEP 62)

Die Unzuverlässigkeit des Ich- oder des Er-Erzählers ist nach Petersen vor allem eine wirkungsästhetisch orientierte Strategie.

> […] [die] Absolutheit und damit uneingeschränkte[…] Wahrheit fiktionalen Sprechens […] gilt für die Ich-Form in nicht geringerem Maße als für die Er-Form und die Du-Form. Wenn ein

> Erzähler etwas Falsches berichtet, so verfolgt der Autor damit ein bestimmtes Ziel, etwa mit dem Leser zu spielen, ihn in rezeptiver Unsicherheit zu halten, das Verständnis des Textes freizugeben und es dem Leser anheimzustellen, was er glauben will. (ETEP 62)

Ebenen der Perspektive

Im 2. Paragraphen „Der Standort des Erzählers ('point of view')“ erläutert Petersen die raum-zeitliche Ebene der Perspektive (65-66); im 3. Paragraphen „Sichtweisen“ und im 6. Paragraphen „Arten der Darbietung“ erläutert er weitere Aspekte der psychologischen Ebene der Perspektive (67/8 und 80/1); im 5. Paragraphen „Erzählhaltung“ erläutert er die ideologische Ebene der Perspektive (78-80); und im 7. Paragraphen „Sprachstile“ erläutert er die phraseologische Ebene der Perspektive (81-86). Petersen setzt sich in diesen Paragraphen des II. Kapitels mit einigen Problemfällen in Zusammenhang mit der Erzählperspektive (im weiten Sinn) auseinander. Die Darstellung des Stratifikationsmodells der Erzählperspektive nach Petersen übersteigt den Rahmen dieser Arbeit. Die Erläuterung der verschiedenen Stratifikations-, Ebenen-, Facetten-, Parameter-Modelle der Perspektive bzw. Fokalisierung verdient eine eigene Monographie, die bei Whitcomb (1905) beginnen könnte.

Übersicht über die 9 Erzähltexttypen nach Petersen

Aus der Kombination der 3 Erzählverhalten (auktorial, personal, neutral) und der 3 Erzählformen (Ich, Du, Er) ergeben sich die 9 Erzähltexttypen nach Petersen. Im Modell der 9 Erzähltexttypen nach Petersen sind der Standort des Erzählers („point of view“), die Sichtweisen, die Erzählhaltung, die Arten der Darbietung, die Sprachstile und die Reliefbildung (der Perspektivismus des Erzählens) nicht berücksichtigt (vgl. EPET 65-68, 78-90).

Erzähltexttypen nach Petersen (1993)	
Perspektive	Erzählform
Auktorial	Ich, Du, Er
Personal	
Neutral	

James N. Frey (1994)

Frey veröffentlicht 1994 eine Art 2. Band seines Ratgebers zur Produktion von Romanen mit demselben Titel des ersten Leitfadens *How to Write a damn Good Novel, II: Advanced Techniques for Dramatic Storytelling*. Dieser 2. Ratgeber ist eher eine Sammlung erzähltheoretischer Essay und weniger ein praktischer Leitfaden für Autoren. Im Kapitel 6 „On Voice or The "Who" Who Tells the Tale“ setzt sich Frey mit dem Problem des Erzählers („Why the Who ain’t You“, HWII 79-80) und dem Problem der Erzählform („The First versus Third Pseudo-Rule and other Myths“, HWII 87-93) auseinander.

Autor versus Erzähler

Frey emphatisiert die Nicht-Identität des Autors mit dem Erzähler. Der Erzähler ist immer ein fiktionales und im Fall eines Ich-Erzählers auch ein fiktives textliches Konstrukt, das vom Leser in der Regel als mehr oder weniger greifbare Subjektivität bzw. Persönlichkeit

rekonstruiert wird, die zwar anscheinend, aber in Wirklichkeit nur scheinbar den Erzähldiskurs produzieren und das Erzählte vermitteln. Der Erzähler ist die Stimme hinter der Erzählung, der Autor ist der Schöpfer der Stimme.

> You may believe that the "I" of the narrator and the "I" of the author, James N. Frey, are one. Not so. The "I" of the narrator is not the "I" of James N. Frey. When James N. Frey sits down to write, he takes on a persona and it is this persona that is the "I" of the narrator. It is an idealized projection of James N. Frey, not James N. Frey the real person. (HWDGNII 79)

Perspektive versus Erzählform (Viewpoint)

1987 veröffentlicht Frey einen praktischen Leitfaden zur Produktion von Kurzgeschichten mit dem Titel *How to Write a damn Good Novel*. In diesem ersten Leitfaden modelliert Frey eine erzählformgebundene Klassifikation der Erzählperspektiven auf den Seiten 98 bis 104: „Objective viewpoint, Modified objective viewpoint, First-person subjective viewpoint, Omniscient viewpoint, Limited omniscient viewpoint“. Im Gegensatz zu seinem ersten, praxisorientierten Leitfaden (1987) emphatisiert Frey in seinem zweiten, erzähltheoretisch orientierten Ratgeber (1994) – (vielleicht) in der Rezeption der Fokalisierungsmodelle seit Genette (1972) oder der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie von Pitkin (1912: 186/7) und seinen Nachfolgern – die Trennung der Perspektive von der Erzählform.

> Virtually anything you can do in first person you can do in third and vice versa. (HWII 88)

Am Beispiel eines Textausschnittes aus dem Roman *Der Fremde* (1942) von Albert Camus – einmal in der originalen Ich-Erzählform, einmal in der umgeschriebenen Er-Erzählform – kommt Frey zum Schluss, dass sich die Stimmung bzw. die emotionale Atmosphäre des Textausschnittes überhaupt nicht ändert.

> [...] there isn't any intimacy lost. Not an iota. Not a crumb. The third-person version evokes the feeling of awkwardness and sadness just as well as the first-person version. (HWDGNII 89)

An einem zweiten Beispiel eines Textausschnittes aus dem Roman *Carrie* (1974) von Stephen King – einmal in der originalen Er-Erzählform, einmal in der umgeschriebenen Ich-Erzählform (bis auf ein Adjektiv) – kommt Frey zum selben Schluss, dass sich die Stimmung bzw. die emotionale Atmosphäre des Textausschnittes überhaupt nicht ändert.

> [...] all the same fictional values are being communicated to the reader in either version. There is no gain in intimacy when it is switched to first person. (HWDGNII 90)

Anhand von zwei weiteren kurzen Textbeispielen aus dem Roman *Maximum Bob* (1991) von Elmore Leonard und *Sailor Song* (1992) von Ken Kesey bestätigt Frey seine These, dass die Erzählform keinen wirkungsästhetischen Einfluss auf die Perspektive ausübt.

> [...] the pseudo-rule that first person is more intimate and colorful than third is just a lot of bunk. The truth is, the same fictional values, intimacy, atmosphere, color, anything, can be done equally well in either voice. (HWDGNII 92)

Ebenso existiert nach Frey kein wesentlicher *inhaltlicher* Unterschied zwischen der direkten Innensicht eines auktorialen Erzählers in die Innenwelt der Figuren und einer inferenten Innensicht eines Ich-Erzählers in die Innenwelt anderer Figuren.

> All of the same fictional values, the atmosphere, the intimacy, the characterization, have been communicated to the reader. You see, no matter what viewpoint of voice you choose, you have no limits and are not giving up one damn thing. (HWDGNII 93)

Richard Cohen (1995)

Cohen veröffentlicht 1995 ein Motivierungsbuch zur Produktion von Erzähllliteratur mit dem Titel *Writer's Mind: Crafting Fiction*. Cohen setzt sich – im Lichte seiner langjährigen Erfahrungen als Lektor, Herausgeber, Tutor und Schriftsteller – kritisch mit der Erzählperspektive im 9. Kapitel „Point of View and Narrative Distance" auf den Seiten 93 bis 103 auseinander.

> I wanted to write a book that contained more technical knowledge than the manuals and went beyond the pep talks to nurture the serious inner development of writers. (WMCF 93)

Erzählperspektive (Point of View, Viewpoint)

Cohen unterscheidet in Anlehnung an die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Esenwein [1909] 1918: 124 und Nachfolger) grundsätzlich 2 Erzählperspektiven: 1) die Ich-Erzählperspektive und die Er-Erzählperspektive.

> There are basically two of them: first person ("I") and third person ("he, she"). (WMCF 94)

Den 2 grundsätzlichen Erzählperspektiven (Er und Ich) fügt Cohen die (seltene) Du-Erzählperspektive hinzu.

> There's another point of view that must be mentioned briefly, though it's mainly used for novelty: the second person ("you"). (WMCF 97)

Cohen versteht (vielleicht) in Anlehnung an das „House of Fiction" von H. James und die erzählethische Funktion des Erzählers nach Booth ([1961] 1967) die Erzählperspektive nicht primär als analytische Kategorie, sondern als erzähltechnische Strategie der konativen Autorkommunikation,

> All narrative points of view ultimately are disguises. The constructed narrator conveys, directly or indirectly, the worldview of someone else – the author. (WMCF 98)

Die Er-Erzählperspektiven.

Innerhalb der Er-Erzählperspektiven unterscheidet Cohen 2 Varianten: 1) die auktoriale Erzählperspektive (Third Person Omniscient) und 2) die monofigurale Erzählperspektive (Third Person Limited).

> It's usually said that there are two variants of the third person: the omniscient and the limited. (WMCF 94)

Nach Cohen umfasst die auktoriale Erzählperspektive die multifigurale, die plurifigurale (Rotating Omniscience) und die neutrale Erzählperspektive.

> An omniscient narrator may enter the thoughts of all the characters, enter [...] two chief characters' minds while politely refraining from entering the minds of minor characters, or stick to characters' observable behaviors, declining to presume to state what any character thinks. (WMCF 94).

Man könnte die Klassifikationen der Er-Erzählperspektiven danach erforschen,

- ob sie zwischen auktorialer, figuraler und neutraler Erzählperspektive unterscheiden: die meisten Erzähltheoretiker seit Hamilton (1908: 125-129)
- oder ob sie zwischen auktorial(-figuraler) und neutraler Erzählperspektive unterscheiden: z. B. Esenwein ([1909] 1918: 111-113), Bement (1931: 170)
- oder ob sie zwischen auktorial(-neutraler) und allgemein figuraler bzw. monofiguraler Erzählperspektive unterscheiden: z. B. Drew (1926: 246-250), Brooks und

Warren (1949/50, 269/0, 273), Frederick (1932: 34/5), Grenville 1990: 61, Petersen (1993: 69)
- oder ob sie aus der Klassifikation der Er-Erzählperspektiven die neutrale Erzählperspektive aussondern: z. B. Uzzell ([1947] 1959: 196), Macauley und Lanning (1964: 108), Bal ([1980] 1985: 101), Schmid ([2005] 2014: 128).

Die monofigurale Erzählperspektive unterscheidet sich nach Cohen trotz einer tendenziellen perspektivischen Analogie mit der Ich-Erzählperspektive in anderen erzähltechnischen Hinsichten von der Ich-Erzählperspektive, wobei die monofigurale Erzählperspektive nach Cohen im Gegensatz zu puristischen Auffassungen der monofiguralen Erzählperspektive die Außensicht auf die Reflektorfigur miteinschließt.

> In the limited third person, the author chooses one character as the viewpoint character and shows only what that character knows, only what that character can observe. Thus the limited third person has the intense, individual focus of the first person, but the main character is called "he" or "she" rather than "I." [...] It lacks both the advantages and the disadvantages of narrating in a character's voice for the duration of a story or novel; it allows the narrator to step back discreetly at times to observe the character from outside. (vgl. WMCF 94/5).

Man könnte die Typologien der Erzählperspektiven danach erforschen,

- ob sie eine perspektivische Analogie zwischen der figuralen (bzw. monofiguralen) Erzählperspektive und (zentralen) Ich-Erzählperspektive postulieren: z. B. Grabo (1913: 32), Williams (1917: 124/5), Clark (1922: 91), Orvis (1928: 117, 120), Beach (1929: 136), Mirrielees (1929: 88), Orvis (1948: 119), Gordon und Tate (1950: 626), Millett (1950: 17 und 20), Surmelian (1968: 57/8), Holman (1972: 408/9), Owen (1974: 41-43), Knott (1983: 98), Hills ([1977] 1987: 123), Hall (1989: 36), Grenville (1990: 61 und 70), Frey (1994: 88-93), Bulman (2014: 91
- oder ob sie keine perspektivische Analogie zwischen der figuralen (bzw. monofiguralen) Erzählperspektive und (zentralen) Ich-Erzählperspektive postulieren bzw. die perspektivische Analogie zwischen der figuralen (bzw. monofiguralen) Erzählperspektive und (zentralen) Ich-Erzählperspektive aufgrund von stilistischen und/oder inhaltlich-thematischen Aspekten relativieren: z. B. Friedemann (1910: 47-51), Grabo (1913: 32 und 1928: 79/80), Orvis (1928: 117), Beach (1929: 137), Mirrielees (1929: 89), Shipley (1953: 440), Eastman (1965: 33), Hall (1989: 41), Watts & May (2012: 86).

Cohen relativiert jedoch aus pragmatischen Überlegungen die Klassifikation der (auktorialen und figuralen) Varianten der Er-Erzählperspektive.

> There are certainly cases of strictly omniscient narration and of strictly limited narration in fiction, but it's important to realize that there are also blendings: the categories blur at the center. They aren't two separate species that can't mate; they are two varieties of the same species and can give rise to infinite individualities, which are more interesting than the pure types. (WMCF 95)

Die Ich-Erzählperspektiven

Neben der Reflexion der Informationsquellen des Erzählerwissens, der restriktiven Informationsvergabe und der Unzuverlässigkeit (Untrustworthy) des Ich-Erzählers (vgl. WMCF 95/6) unterscheidet Cohen innerhalb der Ich-Erzählperspektiven 3 Varianten bzw. Untertypen: 1) die zentrale Ich-Erzählperspektive (Protagonist), 2) die periphere Ich-Erzählperspektive (Observant) und 3) die auktoriale Ich-Erzählperspektive (Omniscient).

> Most of the time, the first-person narrator is the protagonist; at times, however, using a secondary character as narrator can dramatically revamp a story. This is expecially true when the narrator is an observant but bland person whose tale relates the impact of a more charismatic person. The classic examples are *The Great Gatsby, All the King's Men* and *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (WMCF 99).

Die auktoriale Ich-Erzählperspektive betrachtet Cohen als literaturhistorisch legitim, aber als modernistisch obsolet.

> If a first-person narrator knows enough, and is self-effacing enough, he can function as an omniscient narrator. The omniscient first-person narrator is an old device, best used by Dostoevsky in *The Devils*. […] he exists only to narrate what happens to the other characters. […] he is by nature observant garrulous, and an incorrigible gossip and snoop who is always running around entering other people's homes, making sure to be wherever anything interesting is occurring – or at least to hear about it in retrospect from another character […] On one hand, it verged on Melvillean cheating; on the other, it verged on omniscient authorial comment à la Anthony Trollope. A sign of the decline in literary sophistication since then is that when Iris Murdoch used the device […] in *The Philosopher's Pupil* she felt compelled to explain it within the novel. (WMCF 96/7)

Die Du-Erzählperspektiven

Die mit dem „Du" angesprochene Person ist nach Cohen tendenziell eine erzählte Figur. Innerhalb der Du-Erzählperspektiven unterscheidet Cohen 2 Varianten bzw. Untertypen: 1) die erklärend-feststellende bzw. deklarative Du-Erzählperspektive und 2) die auffordernd-anweisende bzw. imperative Du-Erzählperspektive.

> Actually there are two distinct forms of the second person: the second-person declarative, as in Jay McInerney's *Bright Lights, Big City*, and the second-person imperative, as in Lorrie Moore's *Self-Help*.
>
> The second-person declarative simply shows the actions of a character who is called "you" […]
>
> The second-person imperative tells the character what to do; it is addressed to the character, but the word "you" is often implicit […] (WMCF 97)

Überbewertung der Erzählperspektive

Cohen stellt sich auf die Seite jener Minderheit von Erzähltheoretikern – Clark (1922: 95), Forster (1927: 121), Overton (128, 135), Uzzell und Uzzell (1934: 410), Booth ([1961] 1967), Chatman (1978) –, die die Erzählperspektive von Ratgebern, Leitfäden, Literaturkritikern, Dozenten als überbewertet betrachtet und ihre (umfassende) Funktion relativiert.

> Because point of view was being renovated at the time, and because it could be talked about as a technique – and anything analyzed as a technique enjoys more prestige in our society than anything discoursed upon free-form – it has been overemphasized in academic approaches to narrative. (WMCF 93)

Im Gegensatz zu den vielen Erzähltheoretikern – Beach (1918: 57), Brooks und Warren (1949, 146/7), Friedman ([1955] 1978 und 1975: 142), Booth ([1961] 1967), Chatman (1978: 11, 151, 198/9 und 213), Hills ([1977] 1987: 121), Burroway ([1987] 1988: 58), Madden (1988: 14), Grenville (1990: 59/0), Petersen (1993: 53-90), Jahn (2026: 25) –, die die Erzählperspektive als ein höchst komplexes, sehr schwierig zu fassendes und vielschichtig zu analysierendes Konzept betrachten, ist die Erzählerperspektive für Cohen ein einfaches Element des Erzähltextes.

> There is no mystery about point of view. (WMCF 93)

Auch die Wahl einer Erzählperspektive durch einen Autor hält Cohen nicht für das Ergebnis eines erzähltheoretisch und erzähltextanalytisch reflektierten Prozess, sondern als intuitive Entscheidung.

> […] making [the] decision [about point of view] is usually quick and hard to do wrong. (WMCF 93)

> […] your choice [of point of view] is generally a matter of instinct. (WMCF 94)

> Most stories come prearmed with a point of view. […] I didn't think of the reasons [of the chosing a point of view] first; I didn't muse […] No, I *felt* that a [certain point of view] was right for […] [this] story; the technical reasons are just a rationalization of what my instinct already knew. […] Ideally, a story's point of view is a natural outgrowth of its material, rather than an artifice imposed from outside. (WMCF 94)

> You can do anything that works. What works is whatever persuades readers […] (WMCF 95)

> […] the choice [of a point of view] is usually rough and ready one. (WMCF 99)

Funktion und Richtigkeit/Falschheit der Erzählperspektive

Nach Cohen sind (vielleicht) in Anlehnung an Friedman (vgl. oben Friedman [1955] 1978: Erzählperspektive und Thema) zwar bestimmte Erzählperspektiven für bestimmte Erzählinhalte bzw. Erzählthemen geeigneter als andere (vgl. WMCF 98/9), aber er ist fern von der Einstellung, dass es für jeden Erzähltext nur eine richtige Erzählperspektive gibt.

> One of the illusions fiction creates is that the author's choices had an inevitable rightness about them. The reality, however, is that there are innumerable ways of describing any given object or handling any given scene. (WMCF 100)

> Another reason for doubting the existence of a single, correct point of view for any given work of fiction is that, in my observation, relatively few works suffer from point-of-view problems. (WMCF 100)

> As a manuscript reader, I rejected thousands of manuscripts for all kinds of reasons, but I don't remember rejecting any for faulty point of view. (WMCF 100/1)

Cohen ist auch der Überzeugung, dass in den seltensten Fällen die Erzählperspektive an sich den Ausschlag für die Mangelhaftigkeit oder Schlechtigkeit eines Erzähltextes gibt.

> I believe that the cases in which choice of viewpoint makes or breaks a work of fiction are exceptional […] There are many great works of fiction that would have been equally great given a different point of view. (WMCF 99)

> If choosing the wrong point of view were a major sticking point of writers, we would see a lot of published work in which the point of view seemed faulty. But we don't. (WMCF 100)

Erzählperspektive als Mode

Cohen weist darauf hin, dass die Erzählperspektive bestimmten literaturkritischen Modeerscheinungen unterliegt (z. B. der auktoriale Roman in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, der monofigurale Roman in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der plurifigurale Roman in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts).

> It's no longer true that you have to choose a single point of view […] contemporary taste asks for a consistent, or at least defensible, pattern of points of view. (WMCF 93)

Distanz (Distance, Angle, Viewpoint)

Während Cohen die Analyse und Funktion der Erzählperspektive deemphatisiert, emphatisiert er die narrative Distanz des Erzählers zu den Bestandteilen des Inhalts, (vielleicht)

in Anlehnung an die lange erzähltheoretische Traditionslinie, die die narrative Distanz als eine Konstituente der Erzählperspektive betrachtet oder als eigenständige Kategorie in enger Beziehung zur Erzählperspektive behandelt: z. B. Friedemann (1910: 68-78), Pitkin (1912: 176/7), Lubbock (1921: 133/4 und 261), Brooks und Warren ([1949] 1950: 273), Gordon und Tate (1950: 628), Shipley (1953: 440), Friedman ([1955] 1978: 154 und 1975: 142), Booth ([1961] 1967: 97 und 1983), Lockemann ([1965] 1978: 295/6), Macauley und Lanning (1964: 100, 102 und 105), Surmelian (1968: 61, 74, 79/0 und 89), Uspenskij ([1970] 1975), Genette ([1972] 2010: 103, 104-118), Hills ([1977] 1987: 127 und 137), Chatman (1978: 208 und 259/0), Prince (1980 und 1982: 22), Taylor (1981: 74), Knott (1983: 110), Rimmon-Kenan (1983: 79), Burroway (1987: 58), Card (1988: 148 und 164/5), Hall (1989: 41), Grenville (1990: 67/8, 72), Petersen (1993: 65/6), Martínez und Scheffel ([1999] 2019: 50-52), Abbott ([2002] 2008: 74/5, 232), Phelan (2005, 119), Herman (2013, 171/2), Niehaus (2021: 165), Jahn (2026: 25/6).

> What interests me more than the choice of point of view is the flexibility available within a point of view. (WMCF 101)

Cohen unterscheidet einerseits konzeptuell und terminologisch nicht streng zwischen der Distanz und der Erzählperspektive (Distance = Viewpoint) und andererseits stattet er die Distanz mit sehr vielen modalen Formaten (z. B. „Dialogue," „Description[…]," „Narration," „Exposition," „Flashback," „Stream of Consciousness." WMCF 104) aus, sodass er sich in Bezug auf die Distanz dem traditionsreichen erzähltheoretischen Konzept der theoretisch unendlich vielen Erzählperspektiven annähert (vgl. oben Grenville 1990: Erzählperspektive).

> Once you've said, "I'm going to use the third-person omniscient" or "I'm going to use the first person," innumerable moment-by-moment choices of viewpoint still await you. We can think of these as choices of camera angle or of narrative distance. […] [The writer's] choice of what to describe is a choice of angle and distance. (WMCF 101)

Cohen unterscheidet 2 grundsätzliche Grade der Distanzierung des Erzählers zu den Bestandteilen des Inhalts: 1) die Ferne (Distance, Panorama, Wide-Angle) und 2) die Nähe (Close, Close-up, Closest), denen er einen Mittelgrad (Closer) hinzufügt.

> At times, you'll want to show the whole thing from a distance; at other times you'll close in on one character's face. (WMCF 101)

Ich stelle die modalen Formate der 2 Distanzierungsgrade (fern, nah), die nicht als fixe Extrempunkte, sondern mehr oder weniger polare Oppositionen gedacht werden müssen, der Übersicht und Einfachheit halber in tabellarischer Form dar. Cohen illustriert (leider) die modalen Formate der 3 Distanzierungsgrade vor allem anhand der Ich-Erzählperspektive (vgl. WMCF 100-1002), weshalb nicht alle modalen Formate auch für die Er- und Du-Erzählperspektiven gelten können. Die Zitate stammen aus den Seiten WMCF 100-102, wobei ich die meisten eckigen Auslassungsklammern der Einfachheit halber weglasse.

Fern (Distance)	Nah (Close)
[the narrator] notice[s] so much about every scene	[the narrator] describe[s] things partially
the narrator comment[s] on people's physical appearance	the narrator doesn't comment on people's physical appearance
[the I-narrator] emphasizes other people's actions and keeps hers in the background	[the I-narrator] doesn't emphasize other people's actions and doesn't keep hers in the background

[the I-narrator] can place the narrative at a distance from herself by showing only the external actions	[the I-narrator] can bring the narrative a bit closer to herself by adding hints of emotional coloration
Tags such as “I thought” and “I remembered” slow the pace […] and maintain a sense of formal distance between the narrator and […] his own thoughts.	We can increase intimacy by adding thoughts and gestures […] A way of further closing the narrative distance is to add glints of thought, in the form of sentence fragments, illuminating digressions, chips of lyrical description
	for the closer the narrative comes to the narrator, the more words the narrator is tempted to use. Stream of consciousness takes up space.

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Cohen

Überblick über die Erzähltexttypen nach Cohen (1995)	
Erzählform	Perspektive
Er	Auktorial bis neutral (Omniscient)
	Monofigural (Limited)
Ich	Zentral (Protagonist)
	Peripher (Observant)
	Auktorial (Omniscient)
Du	Deklarativ (Declarative)
	Imperativ (Imperative)

Gerald Prince ([1995] 2001)

Prince präsentiert 1995 auf einer Konferenz einen Beitrag mit dem Titel *A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization*. Dieser Beitrag wird in einer von Willie van Peer und Seymour Chatman herausgegebenen Anthologie mit dem Titel *New Perspectives on Narrative Perspective* im Jahr 2001 auf den Seiten 43 bis 50 veröffentlicht.

Fokalisierung (Point of View)

Prince weist darauf hin, dass einige Erzähltheoretiker die Erzählperspektive (Point of View) restriktiv als Wahrnehmungsperspektive oder als Fokalisierung verstehen (z. B. Genette 1972 und 1983) und dass andere Erzähltheoretiker die Erzählperspektive expansiv als komplexes, mehrschichtiges Konzept verstehen (z. B. Lanser 1981: Ronen 1994: O’Neill 1994). Prince schlägt in Anlehnung an Genette und Chatman eine restriktive Definition der Erzählperspektive vor.

> In what follows, I would like to put forth a restrictive account of point of view based mainly on Genette’s work and on Chatman’s more recent proposals (1986: 1990). (NPNP 43)

In Hinblick auf die Terminologie entscheidet sich Prince für die Bezeichnung Fokalisierung für die Wahrnehmungsperspektive.

> I decided to remain faithful, by and large, to Genette's terminology – which has been very influential – and to supply any number of paraphrastic formulations whenever I thought it convenient or pertinent.

Der Terminus Fokalisierung soll nach dem Vorschlag von Prince nur die Figurenwahrnehmung, und zwar nur die bewussten Figurenwahrnehmungen bezeichnen (vgl. NPNP 45).

> Either the narrative presents (the narrator reports) what some (one or more) of the entities in that world are perceiving of the situations and events narrated [...] or it does not [...] Focalization obtains in the first case – it is roughly equivalent to Chatman's "filter" – but does not obtain in the second. (NPNP 44)

Die Fokalisierungsobjekte

Die Inhalte der Fokalisierung bestehen nach Prince mindestens aus der sensorischen Wahrnehmung (Perzeption und Apperzeption) und der inneren Wahrnehmung (Emotion und Kognition) und wahrscheinlich auch aus der ideologischen Haltung der Figur.

> Note [...] that the verb „perceive" is to be taken in a broad rather than narrow acceptation: to apprehend with the senses (to see, hear, touch, etc.) or with the mind, or with something like their equivalent. In other words, what is perceived may be abstract or concrete, tangible or intangible – sights, sounds, smells, or thoughts, feelings, dreams, and so on. (NPNP 44)

Die Fokalisierungsinstanzen

Nach Prince sind die Instanzen der Fokalisierung *per definitionem* diegetische Entitäten, die auf der Ebene der Handlung existieren.

> [...] my discussion links focalization only to the perception of the narrated by (or through, or "with") an entity in that narrated. (NPNP 47)

Prince unterscheidet im Wesentlichen zwischen anthropomorphen und nicht-anthropomorphen Instanzen der Fokalisierung. Eine traditionelle nicht-anthropomorphe Instanz der Fokalisierung ist nach Prince z. B. die Filmkamera.

> Note also that the entities can but need not be characters: everything may be presented in terms of a nonanthropomorphic instrument – say, a camera – located in the narrated world (the narrated diegesis). (NPNP 44)

Weitere Parameter der Fokalisierung

In der weiteren Analyse der Instanzen der Fokalisierung unterscheidet Prince zwischen fester, variabler und multipler Fokalisierung; zwischen identischer kollektiver (eine kollektive Instanz der Fokalisierung hat dieselbe Fokalisierung) und differenter kollektiver Fokalisierung (mindestens zwei Gruppen der kollektiven Instanz der Fokalisierung haben unterschiedliche Fokalisierungen); zwischen einer bestimmten, definiten oder unbestimmten, indefiniten Anzahl der Instanzen der Fokalisierung; zwischen kompletter und partieller Fokalisierung; zwischen einer bekannten, einer anonymen (unspecified) und einer ambiguen (undecidable) Fokalisierung; zwischen realer und hypothetischer bzw. potentieller Fokalisierung (vgl. NPNP 44/5).

Einige Parameter der Fokalisierung nach Prince	
Kompositionsformen der Fokalisierung	Fest, Variabel, Multipel
Struktur der kollektiven Fokalisierung	Identisch, Different
Anzahl der Fokalisierungssubjekte	Bestimmt-Definit, Unbestimmt-Indefinit

Quantität der Fokalisierung	Komplett, Partiell
Identität des Fokalisierungssubjekts	Bekannt, Anonym, Ambig
Ontologie der Fokalisierung	Real, Hypothetisch-Potentiell

Die telepathische Fokalisierung

Interessanterweise betrachtet Prince auch nicht-plausible, außersinnliche und übersinnliche Wahrnehmungen, die vom Großteil der Erzähltheoretiker als Verstöße gegen die Perspektive eines erzählten Ich oder einer Reflektorfigur betrachtet werden, als mögliche Inhalte der Fokalisierung.

> [...] theoretically, nothing prevents focalization from yielding the same kind and amount of information provided in cases of nonfocalized *omniscient* (or quasi-omniscient) narration. In fact, many fictional human beings *are* endowed with the capacity to perceive other entities' reflections and feelings. [...] According to the restrictive definition, focalization would not merely cover cases of so-called [...] internal point of view, cases of external point of view [...] it would also cover cases in which no perceptual restrictions whatever apply. (NPNP 48)

Der Identifikationseffekt der internen Fokalisierung

Prince zweifelt das Theorem (z. B. von Bal 1977 und O'Neill 1994) an, dass der Identifikationseffekt des Lesers mit einer intern fokalisierten Figur automatisch stärker als mit einer nicht intern fokalisierten, sondern nur erzählten Figur ist (vgl. NPNP 49).

Die Zuverlässigkeit der Reflektorfigur

Außerdem zweifelt Prince das Theorem (z. B. von O'Neill 1994) an, dass die Wahrnehmungen von Reflektorfiguren tendenziell unzuverlässiger als die Feststellungen von Erzählern oder fallibler als die Aussagen von erzählten Figuren sind (vgl. NPNP 49/0).

> More generally, I am not sure that we necessarily consider focalized Information as less trustworthy than nonfocalized data, a focalizer's view as less valid than an auctorial one. (NPNP 50)

Nach Prince können die Wahrnehmungen einer infalliblen Reflektorfigur in offener Perspektivenstruktur im Widerspruch zu den zuverlässigen Feststellungen eines verborgenen Erzählers stehen (was aufgrund der Begrenzung der Allwissenheit, der Allgegenwart und der Erzählfunktion des verborgenen Erzählers einen komplizierten Fall darstellt).

> What if the narrator seems more unreliable than the focalizer seems fallible? Or [...] what if the heterodiegetic (and covert) narrator seems thoroughly reliable but the focalizer also seems accurate and yet their views do not quite coincide? (NPNP 50)

Die Forderung von Prince nach einer experimentell-statistischen Literaturwissenschaft, die die spekulativen Theoreme der Erzähltheorie überprüft, ist nur zu unterstützen.

> I think that we – (literary) narratologists – have too often taken conventional and locally persuasive claims about how we understand and react to focalizers and focalizations for universally true statement. I also think that we need an empirically/experimentally grounded theory of narrative functioning [...] to account for what actually is the case. Indeed, the development of such a theory is perhaps the most important task of narratologists today. (NPNP 50)

Die Dominanz der Fokalisierung

Prince weist darauf hin, dass ein Erzähltext in der Regel nicht nur aus einer Fokalisierung oder nur aus einer Nicht-Fokalisierung besteht, sondern aus einer Mischung von

Fokalisierung und Nicht-Fokalisierung besteht, wobei in einigen Erzähltexten sehr wohl entweder eine Dominanz der Fokalisierung (z. B. ist der Roman *Die Gesandten* nicht ausschließlich, sondern dominant fest intern fokalisiert und die Kurzgeschichte *Die Killer* nicht ausschließlich, sondern dominant extern fokalisiert, vgl. NPNP 45) oder eine Dominanz der Nicht-Fokalisierung vorzufinden ist.

> Indeed, it is only in a general way that a given narrative may be said to be or not to be focalized, or to adopt one mode of focalization or another. (NPNP 45)

Nicht-Fokalisierung

Im Widerspruch zu O'Neills (1994: 90) These, dass Erzähler *grundsätzlich* Fokalisierungssubjekte sind, und im Widerspruch zu Chatmans (1978), Lintvelts (1981), Princes (1982) These, dass Erzähler *manchmal* Fokalisierungssubjekte sein können, sind Erzähler nach Prince *per definitionem* keine Instanzen der Fokalisierung, da sie keine diegetischen Entitäten sind bzw. nicht auf der Ebene der Handlung existieren. Erzähler sind nach Prince in Anlehnung an Chatman (1990: 155/6) nicht-diegetische Entitäten, die nur auf der Ebene des Diskurses existieren.

> Finally, note that [...] in terms of the position I am adopting, the narrator – even an *intradiegetic* and *homodiegetic* [narrator] [...] is *never* a focalizer. [...] if the narrator is never a focalizer, it is simply because, qua narrator and regardless of his or her (homo- or hetero-, intra- or extra-)diegetic status and auktorial stance, s/he is never part of the *diegesis* she presents. Qua narrator, s/he is an element of *discourse* and not *story* (of the narrating and not of the narrated) whereas focalization is an element of the latter. (PNPN 45/6)

> [...] the narrator is an instrument of presentation and not of focalization [...] (PNPN 46/7)

Erzähler können nach Prince zwar nicht wahrnehmen (sondern nur die Figuren, die sie erzählen oder darstellen, können etwas wahrnehmen), aber Erzähler können nach Prince in Anlehnung an Chatman (1990) eine Ideologie haben, die sie implizit in den Erzähltext einarbeiten oder auch klar explizieren.

> This in no way means that the narrator does not have a "point of view," a certain (individualized or anthropomorphic) attitude, outlook, or vision of things, a slant [...] a more or less specific "take" on what transpires diegetically. He or she (always) does, of course, and is often not shy about formulating it explicitly. (PNPN 46)

Als Beispiel für eine Nicht-Wahrnehmung bzw. Nicht-Fokalisierung führt Prince folgenden Satz an:

> "As the weather was very fine, the people on the farm had dined more quickly than usual, and had returned to the fields." (NPNP 44)

Ich bin der Meinung, dass dieser Satz implizite Figurenwahrnehmungen enthält, z. B. beeilen sich die Bauern beim Essen, weil sie wahrnehmen, dass das Wetter hält; auch dass sich die Bauern beim Essen beeilen und dann auf das Feld zurückkehren, müssen sie wahrnehmen, außer sie tun es unbewusst. Aber die Interpretation darüber, welche Sätze in einem Erzähltext Wahrnehmungen enthalten und welche nicht, ist ein Problem der Interpretation und ändert nichts an der These von Prince, dass ein Satz (bzw. ein Erzähltext) entweder aus Wahrnehmungen oder nicht aus Wahrnehmungen oder aus einer Mischung von Wahrnehmungen und Nicht-Wahrnehmungen besteht.

Problem der externen Fokalisierung und der Kamera-Metapher

Prince verwendet die Kamera-Metapher gegensätzlich bzw. widersprüchlich. Einerseits verwendet Prince die Kamera-Metapher zur Beschreibung der nicht-anthropomorphen Instanz der externen Fokalisierung,

> Note also that the entities can but need not be characters: everything may be presented in terms of a nonanthropomorphic instrument – say, a camera – located in the narrated world (the narrated diegesis). (NPNP 44)

andererseits verwendet Prince die Kamera-Metapher zur Beschreibung der nicht fokalisierenden, sondern „vorführenden" Erzählerinstanz.

> [...] in the case of a movie, the camera (or whatever) does not focalize situations: it *presents* them (at such and such a distance, from such and such an angle) [...] [similarly] with a verbal narrative [...] the narrator is an instrument of presentation not of focalization [...] (PNPN 46/7)

Wenn nach Prince eine Fokalisierungsinstanz auch nicht-anthropomorph sein kann, wie z. B. die Kamera in einer externen Fokalisierung (vgl. NPNP 44), wie kann man dann die externe Fokalisierung von einer Nicht-Fokalisierung eines Erzählers, der wie eine Kamera eine nicht-fokalisierte Erzählinformation „vorführt", unterscheiden?

Überblick über die Fokalisierung und Nicht-Fokalisierung bei Prince

Parameter der Fokalisierung und Nicht-Fokalisierung nach Prince (1995)		
Fokalisierung	Fokalisierungsobjekte	Wahrnehmungen im weitesten Sinn
	Fokalisierungsinstanzen	Anthropomorph oder Nicht-Anthropomorph
	Weitere Parameter	Siehe oben
	Fokalisierungsgrenze	Tendenziell unbegrenzt
	Identifikationseffekt	Ausgeglichen
	Zuverlässigkeit der Reflektorfigur	Tendenziell zuverlässig
Nicht-Fokalisierung	Instanz der Nicht-Fokalisierung	Erzähler
	Objekt der Nicht-Fokalisierung	Ideologie
Kompositionsformen	Dominanz der Fokalisierung	
	Dominanz der Nicht-Fokalisierung	
	Mischung aus Fokalisierung und Nicht-Fokalisierung	

James Phelan ([1995] 2001)

Phelan präsentiert 1995 auf der oben bei Gerald Prince (1995) angeführten Konferenz einen Beitrag mit dem Titel *Why Narrators Can Be Focalizers – and Why It Matters*. Dieser Beitrag wird in derselben Anthologie von Peer und Chatman mit dem Titel *New Perspectives on Narrative Perspective* im Jahr 2001 auf den Seiten 51 bis 64 veröffentlicht. Phelan vertritt in seiner Abhandlung eine gegensätzliche Position zu Prince ([1995] 2001).

> […] my proposal [of concept of focalization] will be an alternative to Prince's. (NPNP 51)

Fokalisierung

Phelan bekräftigt (vielleicht) in Anlehnung an Bal (1980) die These, dass nicht nur die Reflektorfigur(en), sondern auch die Erzähler Instanzen der Fokalisierung sind.

> I want to argue that even when narrators remain clearly in discourse space, they perform acts of *perception* that ought to be called "focalization." (NPNP 52)

> In short, narrators can be focalizers. […] It works just as well for homodiegetic as it does for heterodiegetic narration – and it works for second-person narration. (NPNP 58)

Die Voraussetzung für die Auffassung des Erzählers als Instanz der Fokalisierung besteht nach Phelan darin, dass der Erzähler eine anthropomorphe Erzählerfigur ist.

> A human narrator, I submit, cannot report a coherent sequence of events without also revealing his or her perception of those events. (NPNP 57)

Unter der Voraussetzung, dass der Erzähler eine anthropomorphe Erzählerfigur ist, kann nach Phelan sowohl die erzählontologische Unterscheidung zwischen Erzählhandlung (Story) und Erzähldiskurs (Discourse) als auch die konzeptuelle Unterscheidung zwischen perzeptiver Perspektive (Filter) und konzeptiver Perspektive (Slant) nach Chatman/Prince nicht aufrechterhalten werden (vgl. NPNP 57/8).

> […] as the narrator reports, the narrator cannot help but simultaneously function as a set of lenses through which the audience perceives the story world. […] a narrator cannot report without also revealing his or her perceptions. Indeed, because Chatman and Prince see the narrator doing something parallel in discourse space to what focalizing characters do in story, they implicitly admit that the distinction between reporting and perceiving is impossible to maintain. (NPNP 57)

Phelan begründet seine These, dass anthropomorphe Erzählerfiguren Instanzen der Fokalisierung sind bzw. von den Rezipienten als solche konstruiert werden, einerseits erzählkommunikativ, insofern sich Erzähler in Analogie zu realen Menschen an fiktive Rezipienten wenden, und andererseits wirkungsästhetisch und leserpsychologisch, insofern reale Leser die Erzähler tendenziell anthropomorphisieren.

> Most important, the narrator's act of reporting/perceiving provides a perception for the narratee, the implied audience and the flesh and blood reader. […] the wonder of narrative (especially fictional narrative) is that, by convention, narrators can – and do – perceive, can and do act as our lenses on the story world, without being physically present in it. (NPNP 58)

Die These, dass anthropomorphe Erzähler Instanzen der Fokalisierung sind, scheint von den leserpsychologischen Experimenten von Hinterwimmer/Saure (2024) bestätigt zu werden.

> This article presents the results of two studies examining the effects of different narrative situations on the interpretation of free indirect discourse (FID). Our test items featured either a neutral heterodiegetic narrator, a homodiegetic narrator, or an evaluative heterodiegetic narrator. Participants had to assign a thought expressed via FID to either the narrator or the protagonist featured in example text passage. The results revealed that only homodiegetic narrators influence the interpretation in favor of the narrator. We next tested whether this was due to a special status of the first -person or the narrator's homodiegetic nature by incorporating a heterodiegetic narrator using first-person pronouns. The results showed no difference in interpretation between homodiegetic and heterodiegetic narrators using first-person pronouns. In third -person narration, the protagonist was chosen significantly more often. Our studies thus demonstrate that first -person narration generally establishes the narrator as a prominent perspective-taker, regardless of their diegetic nature. (https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/535/732)

Duale Fokalisierung

Unter dualer Fokalisierung versteht Phelan (vielleicht) in Anlehnung an Bal (1980) die Fokalisierungsklammer. Phelan erläutert die erzählerprimäre duale Fokalisierung, die darin besteht, dass ein Erzähler eine Figurenfokalisierung fokalisiert (z. B. ein Ich-Erzähler expliziert seine spätere Wahrnehmung einer früheren Wahrnehmung des erzählten Ich)

> [...] the narrator's focalization contains the character's. [...] It is worth emphasizing that in cases of dual-focalization generally [...] story and discourse overlap [...] (NPNP 60)

Neben der erzählerprimären dualen Fokalisierung kann nach Phelan auch eine figurenprimäre duale Fokalisierung angenommen werden, die darin besteht, dass eine Figur die Fokalisierung einer anderen Figur fokalisiert (z. B. eine erzählte Figur nimmt wahr, was eine andere Figur wahrnimmt oder denkt etc.).

Überblick über die 5 Erzähltexttypen nach Phelan

Phelan schlägt in Alternative zu Genette (1972 und 1983) und Nelles (1994) 2 Stimmen (Erzählerstimme und Figurenstimme) und 2 Fokalisierungstypen (Erzählerfokalisierung und Figurenfokalisierung) vor. Aus den möglichen Kombinationen der 2 Stimmen und der 2 Fokalisierungstypen ergeben sich 5 Erzähltexttypen nach Phelan. Ich stelle die Erzähltexttyen nach Phelan in tabellarischer Form vor (vgl. NPNP 59).

Erzähltexttypen nach Phelan (1995)		
Stimme	Fokalisierung	Beispiel
Erzählerstimme	Erzählerfokalisierung	Absenz von Figurenfokalisierung
Erzählerstimme	Figurenfokalisierung	Erzähler interpretiert oder kommentiert Figurenfokalisierung
Figurenstimme	Figurenfokalisierung	Innerer Monolog
Erzähler- und Figurenstimme	Erzähler- und Figurenfokalisierung	Erlebte Rede
Figurenstimme	Erzählerfokalisierung	Figur ist Sprachrohr der Erzählerfokalisierung

Manfred Jahn (1999)

Jahn veröffentlicht 1999 eine Abhandlung über die Fokalisierung mit dem Titel *More Aspects More Aspects of Focalisation: Refinements and Applications*. Jahn geht von den Fokalisierungstypen nach Genette (1972) und den Erzählsituationen nach Stanzel (1979) aus, modelliert aber in Anlehnung an linguistisch-kognitive und leserpsychologische Kategorien nach Jackendorff (1987), Iser (1976), Wolf (1993) und Jost (1989) die Theorie der Fokalisierung um.

> For the present purpose, I will use the Genettean axioms as points of departure, adding, subtracting, and modifying as I go along.

Das Modell der Fokalisierung (Model of Vision)

Jahn stellt in seiner Abhandlung ein eigenes Modell der Wahrnehmung bzw. Fokalisierung dar.

Die 6 Komponenten der Fokalisierung

Das Modell von Jahn besteht aus 6 Komponenten: 1) das Sichtfeld bzw. Wahrnehmungsfeld (Field of Vision), 2) der Blickwinkel (Angle of Vision), 3) die Blickrichtung (Direction of Vision), 4) der Grad der Wahrnehmung (Extent of Vision), 5) der deiktische Blickpunkt (Focus-1, Point of View) und 6) das fokussierte Objekt der Wahrnehmung (Focus-2).

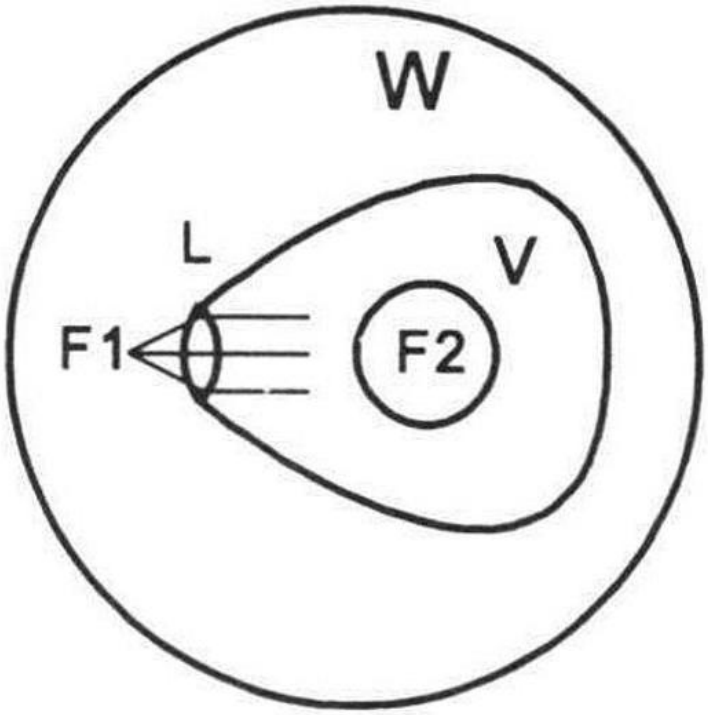
> The model represents a field, an angle, a direction, and an extent, but it also suggests the deictic relations associated with a field of perception. Especially important is its incorporation of two types of foci [...]: (i) the burning point of a lens or a mirror; (ii) an area of attention or interest. (GRAAT 88)

Jahn illustriert sein Modell der Fokalisierung mit einer Graphik (vgl. GRAAT 88), die Jahn auch in seiner Abhandlung *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept* aus dem Jahr 1996 vorgestellt hat: F 1 bedeutet den deiktischen Blickpunkt (Point of View), L bedeutet die Linse der Wahrnehmung bzw. den Blickwinkel (Angle of Vision), die 3 Linien (Vektoren) bedeuten die Blickrichtung (Direction of Vision), F 2 bedeutet den fokalen Bereich (Extent of Vision), in dem ein Objekt (Object of Focalization) fokalisiert wird, V bedeutet das Sichtfeld um den fokalen Bereich (Field of Vision) und W bedeutet die gesamte erzählte Welt um das ausgewählte Sichtfeld.

> In (1), focus-1 is the burning point of an eye's lens, usually located in a person's head, and focus-2 is the area of attention which the eye focuses on to obtain maximum sharpness and resolution [...] focus-1 represents a point of view, an origo, a deictic centre (Bühler), a point of origin (O'Neill), a subject of focalization (Bal). Focus-2, on the other hand, is roughly equivalent to an object of focalization; more properly speaking, an object of focalization is an object *in* F2. (GRAAT 88)

Die 6 Komponenten der Fokalisierung nach Jahn		
F 1	Focus-1	Fokalisierungssubjekt (Subject of Focalization)
L	Lense	Blickwinkel (Angel of Vision)
Linien	Vectors	Blickrichtung (Direction of Vision)
F 2	Focus-2	Fokaler Bereich (Extent of Vision, Object of Focalization)
V	Vision	Sichtfeld (Field of Vision)
W	World	Erzählte Welt

(1) A model of vision (cf. Jahn 1996, 242)



F1 focus-1; L lens, eye; *F2* focus-2, area in focus; *V* field of vision; *W* world

Die 2 Fokalisierungssubjekte

Jahn unterscheidet im Gegensatz zu Genette (1972) u. a. und in Anlehnung an Bal (1980) u. a. grundsätzlich 2 Fokalisierungssubjekte: 1) die Figur und 2) der Erzähler. Die fokalisierende Figur nennt Jahn in Anlehnung an H. James Reflektor bzw. Reflektorfigur (vgl. GRAAT 94).

> [...] I will use the Jamesian term *reflector* for a story-internal subject of consciousness, and like Bal, Lintvelt, Cohn, Rimmon-Kenan, Toolan, Nünning, and many others (Genette and Chatman notably excepted), I am assuming that a focus-1 may also belong to a narrator. (GRAAT 89)

Nach Jahn können sowohl Ich-Erzähler (Homodiegetic Narrator) als auch Er-Erzähler (O-Heterodiegetic Narrator) Fokalisierungssubjekte sein (vgl. GRAAT 92 und 94).

> [...] [alle Textbeispiele] are all focalized passages, or, in terms of figure (1), predicated on vector fields originating form a focus-1 associated with a narrator's or a reflector's Self. (GRAAT 95)

Nicht-anthropomorphe Instanzen der Fokalisierung berücksichtigt Jahn vorläufig nicht.

> A focus-1 is usually located in a person's head, excluding, for the moment, any of the "camera eye" or "hypothetical observer" or "empty deictic centre" [Banfield (1987) and Fludernik (1996a, 5. 2)] options. (GRAAT 89)

Die 2 anthropomorphen Fokalisierungssubjekte	Erzähler	
	Reflektor	

Die 3 Indikatoren der Fokalisierung (bzw. die 3 Fokalisierungsobjekte)

Im Gegensatz zu Genette (1972 und 1983) umfasst im Modell von Jahn die Fokalisierung nicht nur die Wahrnehmung (Perception) und die Gefühle (Affect), sondern auch die mentalen Orientierungen (Conzeptualization) als Indikatoren der Fokalisierung bzw. des Fokalisierungssubjekts. Die Stimme (Voice) betrachtet Jahn als Indikator der Fokalisierung, weil sowohl der Erzähler als auch die Figur als Fokalisierungssubjekt über eine Stimme verfügen (können).

> Second, a reflector is, of course, capable of speech and thus in principle has a voice just as the narrator does. Third, there is good reason to assume that the narrator, like a reflector, is conceived of as a thinking and perceiving agent (an "external" or "narrator-focalizer" in post-Genettean terms). (GRAAT 90)

Auch die Vorstellungen (Imaginary Perception) postuliert Jahn im Gegensatz zu Genette (1972) und Bal (1983) und in Anlehnung an Neisser (1967) und Jackendoff (1987) als Indikatoren der Fokalisierung, was nach Jahn die parametrale Analyse und die Bestimmung der Fokalisierung vereinfacht.

> This view makes a virtue of the fact that it is often impossible to tell whether a perception is based on "real" sensory input, on imaginative processes, or on a combination of the two. (GRAAT 90)

Ich stelle die 3 Indikatoren der Fokalisierung bzw. Fokalisierungssubjekte nach Jahn in einer tabellarischen Übersicht dar (vgl. GRAAT 89/0, 91-95).

Die 3 Indikatoren der Fokalisierung nach Jahn	
(A) affect	fear, pity, joy, revulsion, etc.
(B) perception	(i) ordinary/primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation)
	(ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.)
(C) conceptualization	thought, voice, ideation, style, modality, deixis, etc. (judgement, diction, syntax)

Das Fokalisierungsfenster

Um die Fokalisierung zu illustrieren, übernimmt Jahn die Fenster-Metapher von H. James (House of Fiction). Nach Jahn erleichtert die Fenster-Metapher das Verständnis der Fokalisierung als dynamisches Verhältnis zwischen 1) einem Fokalisierungssubjekt (Focus-1: Erzähler oder Figur) und 2) einem Fenster im engen Sinn (Window, in der Graphik die Linse/Lense), das 3) die Blickrichtung (Direction of Vision) vorgibt, 4) den Blickwinkel (Angle of Vision) bedingt und 5) das Blickfeld (Field of Vision) rahmt.

> Adapting Henry James's metaphor, I will say that a passage that is focalized in this manner represents a focalization window, either on story events and existents [...] or on the discourse here-and-now [...] Focalization, in short, is a matter of providing and managing windows into the narrative world, and of regulating (guiding, manipulating) readerly imaginary perception. (GRAAT 95)

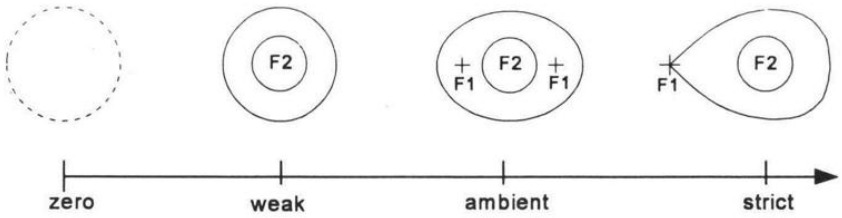
Die 4-gradige Skalierung der Fokalisierung

Nach Jahn sagen das Modell der Beschränkung des Feldes von Blin (1953), das Modell der Limitierung des Erzählerwissens von Todorov ([1966] 1978) und das Modell der Fokalisierungstypen von Genette (1972) wenig über die Grade der Fokalisierung aus. Ausgehend von der nach Jahn etwas zu arbiträren und engen Opposition aperspektivische und perspektivische Erzähltexte von Stanzel (1979) schlägt Jahn ein 4-gradiges Modell der Skalierung der Fokalisierung vor (das über Jahns Modell der Fokalisierung hinausgeht, insofern es auch nicht-anthropomorphe Fokalisierungsinstanzen integriert): 1) die strikte Fokalisierung (Strict), 2) die ambientale Fokalisierung, (Ambiental), 3) die schwache Fokalisierung (Weak) und 4) die Nullfokalisierung (Zero). In der strikten Fokalisierung wird 1 Fokus-2 (Fokaler Bereich/Fokalisierungsobjekt) von 1 Fokus-1 (Fokalisierungssubjekt) stark deiktisch fokalisiert. In der ambientalen Fokalisierung ist 1 Fokus-2 vorhanden, der simultan in tendenziell schwach deiktischer und summarischer Form von 2 oder mehr Fokussen-1 bikofal oder multifokal oder gleitend fokalisiert wird. In der schwachen Fokalisierung ist nur 1 nicht-deiktisch wahrgenommener Fokus-2 innerhalb eines überschaubaren Sichtfeldes vorhanden. In der Nullfokalisierung fehlen so gut wie alle 5 spezifischen Komponenten der Fokalisierung (Fokalisierungssubjekt, Blickwinkel, Blickrichtung, Fokaler Bereich/Fokalisierungsobjekt, Sichtfeld) und manchmal auch die sechste Komponente (erzählte Welt); nicht fokalisierte Erzähltexte oder Erzähltextpassagen bestehen aus einer zufälligen (inkohärenten) Reihe von Sätzen und entwickeln keine Erzählhandlung. Im Zitat stammen die Absätze und die gelben Markierungen von mir.

> In strict focalization, F2 is perceived from (or by) F1 under conditions of precise and restricted spatio-temporal coordinates.
>
> In ambient focalization, the field of subjectivity is shown as an ellipse: like a geometrical ellipse, which has two foci, ambient focalization is based on two (or more) F1's, depicting a thing summarily, from more than one side, possibly from all sides, considerably relaxing the condition of specific time-place anchoring, and allowing a mobile, summary, or communal point of view.
>
> In weak focalization, all F1's, and with them all spatio-temporal ties, disappear, leaving only a focused object (F2).
>
> Lastly, in zero focalization the focused object itself disappears, as possibly do the limits of the perceptional field itself [...] (GRAAT 98)
>
> [...] a zero focalized text must have no perspective, no spatial order, no origo, no foregrounded center of interest, and no obvious organizing principle (excepting [...] an entirely serial or random arrangement). [...] a random collection of narrative sentences [...] and a monotonously serial arrangement [...] can serve as suitable instances of zero focalization [...] (GRAAT 99)
>
> [...] the main characteristics of zero focalization: it lacks a subject of consciousness (i.e., there is no F1), and everything is equally prominent or lacking in prominence (i.e., there is no F2). Perhaps characteristically, [a zero focalized] sequence is wholly serial and affords no sense of closure. (GRAAT 100)

Jahn illustriert sein Modell der 4-gradigen Skalierung der Fokalisierung mit folgender Graphik (vgl. GRAAT 97).

(9) A scale of focalization



Jahn erarbeitet 4 Operatoren, um den Grad einer Fokalisierung zu analysieren und zu bestimmen: 1) die strikte und die ambientale Fokalisierung beinhalten 1 oder mehr als 1 Fokalisierungssubjekt, die schwache Fokalisierung und die Nullfokalisierung kein Fokalisierungssubjekt, 2) die strikte Fokalisierung beinhaltet 1 Fokalisierungssubjekt, die ambientale mehr als 1 Fokalisierungssubjekt, 3) die strikte Fokalisierung ist stark deiktisch, die ambientale Fokalisierung ist schwach deiktisch und 4) die schwache Fokalisierung beinhaltet ein ausgewähltes Sichtfeld, die Nullfokalisierung beinhaltet kein ausgewähltes Sichtfeld.

> [...] three basic properties are sufficient to differentiate the four types identified in (9): presence or absence of focus-1; the nature of the spatio-temporal link between F1 and F2; presence or absence of focus-2. [...]
>
> Passage X is more focalized than passage Y if ...
>
> (a) X has one or more F1's and Y has none (strict/ambient vs weak/ zero);
>
> (b) X has one F1 and Y has two or more (strict vs ambient);
>
> (c) X's spatio-temporal orientation is more determinate than Y's (strict vs ambient);
>
> (d) X has an F2, and Y has none (weak vs zero). (GRAAT 98)

Der Operator b (1 vs. mehr als 1 Fokalisierungssubjekt) und der Operator c (starke vs. schwache Deixis) können sich widersprechen, wenn 1 Fokalisierungssubjekt schwach deiktisch fokalisiert oder wenn mehr als 1 Fokalisierungssubjekt stark deiktisch fokalisieren. Tatsächlich bestimmt Jahn 3 Textpassagen (vgl. GRAAT 92/3), in denen nach Jahn jeweils 1 Fokalisierungssubjekt schwach deiktisch fokalisiert (wobei das Fokalisierungssubjekt nicht expliziert wird), als ambientale Fokalisierung (was dem Operator c entspricht, aber dem Operator b widerspricht). Die gelben Markierungen sind von mir.

> Cases (3) to (5), in contrast, are less strictly focalized. Although they all have F1 origos, they use relaxed time-place deictics, their points of view are mobile, and they frequently employ the durative and iterative frequencies of summary or the static mode of description, where exact temporal sequence is not crucial. In other words, they are instances of ambient focalization. (GRAAT 98/9)

Eine Textpassage (vgl. GRAAT 100) hingegen, in der nach Jahn 2 Reflektoren stark fokalisieren, bestimmt Jahn als Zwischengrad zwischen der ambientalen und der strikten Fokalisierung. Die gelben Markierungen sind von mir.

> [The] passage depicts two reflectors [...] they see common objects [...] Both [...] think the same thoughts about [...], and thus far the scenario clearly approximates the frame of ambient focalization. On the other hand, [this passage] is clearly more focalized [...] the reflectors' perceptions and thoughts are firmly locked in a determinate story here-and-now, and the passage proceeds scenically, singulatively, and *in actu*, that is, in the typical spatial fixedness and

> temporal rhythm of strict focalization. [...] the preference rule system [...] enables us to recognize and differentiate important intermediate cases such as these and to account for what is surely no rarity in literary texts — something that is partly [ambient focalization] and partly [strict focalization]. (GRAAT 100)

Jahn unterscheidet 2 häufige (normale, typische, prävalente) und 2 seltene (atypische, inzidente) Grade der Fokalisierung in Erzähltexten. Nach Jahn sind die strikte und die ambientale Fokalisierung häufige Fokalisierungsgrade und die schwache Fokalisierung und die Nullfokalisierung seltene Fokalisierungsgrade in Erzähltexten.

> [...] two normal, typical, or "default" cases (strict and ambient focalization) and two exceptional types (weak and zero focalization). (GRAAT 98)

> Generally speaking, strict and ambient focalizations appear to predominate in the narrative corpus. (GRAAT 99)

Prävalenz und Inzidenz der 4 Fokalisierungsgrade nach Jahn	
Normalfälle (Prävalenz)	Strikte Fokalisierung (Strict Focalization)
	Ambientale Fokalisierung (Ambient Focalization)
Ausnahmefälle (Inzidenz)	Schwache Fokalisierung (Weak Focalization)
	Nullfokalisierung (Zero Focalization)

Fokalisierungswechsel und Überlappung der Fokalisierung

Im letzten, vierten Paragraphen „Window shifting and deictic diffusion“ seiner Abhandlung analysiert Jahn in Anlehnung an die Parameter nach Ryan (1987) die Fokalisierungswechsel (shift from one window to another) bzw. die Fokalisierungsbrüche (referential break) und die Überlappung bzw. Überlagerung von Fokalisierungen (One window overlaps or overlays another window) (vgl. GRAAT 101). Da die Überlappung der Fokalisierung und vor allem der Fokalisierungswechsel in die Analyse des Erzählverfahrens bzw. des Handlungsverlaufs (Ordnung des Erzählten) hinübergreifen, nur kurze Hinweise.

> [...] a theory of [window] shifting can be used to explain the various arrangement, grouping, and cutting patterns of focalization that a text exhibits on a macronarrative level of analysis. (GRAAT 103/4)

Der Fokalisierungswechsel kann nach Jahn zeitlich (temporal) und/oder räumlich (spatial) sein,

> [...] a text may shift from one location to another, or it may gap a period of time or turn to a previous period in time and yet remain anchored in the same origo. (GRAAT 101)

wobei das Fokalisierungssubjekt identisch oder nicht-identisch

> While (16) [= Textbeispiel 16] shifts from one reflector to another reflector, window shifting in (17) [= Textbeispiel 17] involves both a shift in location and time, leaving the main narratorial focus-1 unchanged. (GRAAT 102)

und das Fokalisierungssubjekt oder das Fokalisierungsobjekt markiert/expliziert/signalisiert oder nicht-markiert/nicht-expliziert/nicht-signalisiert (neutralisiert, ambig) sein kann (vgl. GRAAT 103).

> [...] [window] shifting is often doubly and triply marked. Occasionally, however, shifting may also be left underdetermined to such an extent that it is impossible to draw a precise line. (GRAAT 102)

Während nach Jahn die Analyse des Fokalisierungswechsels die Grundlage für die Erarbeitung von makro-narrativen Parameter bildet, bildet die Analyse der Überlappung und Überlagerung in der „diffusen“ Fokalisierung („Deictic Diffusion“, GRAAT 104) die Grundlage für die Erarbeitung von mikro-narrativen Parametern (vgl. GRAAT 196). Jahn verweist dabei z. T. kritisch, z. T. würdigend auf einige Konzepte zur Analyse der „diffusen“ Fokalisierung: „dual perspective“ (Hernadi, 1973), „dual voice“ (Pascal, 1977), „allophonic focalization“ (Füger, 1993: 48), „speakerless“ position (Hamburger 1957/1977, Banfield 1982: Duchan et al., 1995), deiktische Hierarchie (Cohn 1990: 797), „covert“ narrators (Chatman 1978: ch. 5), *substitutionary perception* (Fehr, 1938, 97/8), *discordant psychonarration* (Cohn, 1978), juxtaposition of two windows (Chatman, 1986), „colouring“ (Hough, 1978: 49-60; Fludernik, 1993: 334-338), „contamination,“ „reflectorization“ (Stanzel, 1984, 168-184; Fludernik, 1996a, ch. 5-1; Fludernik, 1996b) (vgl. GRAAT 104-106).

> At this point, two main projects suggest themselves for further treatment. First, a number of theoretical questions need to be addressed in greater detail, particularly as concerns the phenomenon here identified as “deictic diffusion.” [...] Second, we must obviously [...] see whether our extended toolbox [...] enables us to undertake new types of textual analyses, to arrive at new insights about themes, styles, techniques, and effects. (GRAAT 106/7)

Fokalisierungswechsel	Zeitlich und/oder Räumlich
	Subjekt- und/oder Objektwechsel
	Markierter oder Nicht Markierter Wechsel
Überlappung der Fokalisierung	Mikro-narrative Paramter

Jaap Lintvelt (2000)

1981 veröffentlicht Lintvelt ein erzähltheoretisches Buch mit dem Titel *Essai de typologie narrative*. 2000 veröffentlicht Lintvelt ein erzähltheoretisches Werk mit dem Titel *Aspects de la narration: Thématique, idéologie et identité: Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin*. Im Vergleich zu seiner Klassifikation der Perspektiven aus dem Jahr 1981 klassifiziert Lintvelt die Perspektiven in seinem Buch von 2000 mit einer Änderung, und zwar auf der Seite 17. Ich stelle im Folgenden das Modell und die Klassifikation der Perspektiven von Lintvelt in seinem Buch aus dem Jahr 2000 vor.

Perspektive (Centre d’Orientation)

Lintvelt nennt die Perspektive – vielleicht in Anlehnung an das „commanding centre“ von H. James (1909) und das „centre of consciousness“ von Rimmon-Kenan (1983: 78) „centre d’orientation“. Wie in seinem vorangehenden erzähltheoretischen Buch mit dem Titel *Essai de typologie narrative* (1981/1989) unterscheidet Lintvelt 2 oppositionelle Perspektiven in einem Erzähltext: 1) die Perspektive des Erzählers und 2) die Perspektive der Figur. Die Perspektive des Erzählers nennt Lintvelt – vielleicht in Anlehnung an Franz Stanzel – auktoriale Perspektive und die Perspektive der Figur nennt Lintvelt aktoriale Perspektive. Das französische Wort „acteur“, von dem der Parameter aktorial abgeleitet ist, bedeutet wörtlich Schauspieler; gemeint ist aber die Figur, die der Schauspieler verkörpert. Vielleicht hat Lintvelt diesen Terminus gewählt, weil er die Narratologie auch als

Grundlage für die Analyse des Kinofilms, des Fernsehfilms und anderer darstellender Künste nutzbar machen will.

> La narratologie, conçue à l'origine pour l'analyse de textes narratifs, a pu servir également à l'investigation d'autres champs culturels, tels que le film, la télévision et la peinture. (AN 16)

Die auktoriale Perspektive (Auctoriel)

Die auktoriale Perspektive definiert Lintvelt als Orientierung des Lesers im Erzähltext durch den Erzähler.

> Si le lecteur est guidé dans sa lecture par le narrateur, nous avons affaire au type narratif auctoriel [...] (AN 17)

Die figurale Perspektive (Actoriel)

Die aktoriale bzw. figurale Perspektive definiert Lintvelt als Orientierung des Lesers im Erzähltext durch einen zentralen Fokalisator bzw. eine zentrale Reflektorfigur.

> Il est question du type narratif actoriel, si l'un des acteurs fonctionne comme centre d'orientation-focalisateur [...] (AN 17)

Erzähltexttypen (Types Narratifs)

Sowohl die auktoriale als auch die aktoriale/figurale Perspektive können nach Lintvelt in der Er-Erzählform vorkommen. In Berufung auf Genette (1972) setzt Lintvelt die auktoriale Perspektive in der Er-Erzählform mit der Nullfokalisierung eines allwissenden Erzählers und die aktoriale/figurale Erzählerperspektive in der Er-Erzählform mit der internen Fokalisierung gleich.

> On peut distinguer deux types narratifs dans la narration hétérodiégétique. (AN 17)

Auch in der Ich-Erzählform können sowohl die auktoriale als auch die aktoriale/figurale Perspektive vorkommen. Die auktoriale Ich-Perspektive (Personnage-Narrateur) besteht nach Lintvelt in der Orientierung des Lesers in der Ich-Erzählung durch den Ich-Erzähler und die aktoriale/figurale Ich-Perspektive (Personnage-Acteur) besteht nach Lintvelt in der Orientierung des Lesers in der Ich-Erzählung durch das erzählte Ich.

> La narration homodiégétique connaît également deux centres d'orientation, celui du personnage-narrateur et celui de ce même personnage, mais alors en tant que personnage-acteur. Par conséquent, il faut distinguer de nouveau deux types narratifs [...] (AN 17)

Die beiden Perspektiven (auktorial und aktorial/figural) in beiden Erzählformen (Er und Ich) ergeben die 4 Erzähltexttypen nach Lintvelt.

> La dichotomie fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur permet donc d'établir quatre types narratifs. (AN 18)

In seinem *Essay de typologie narrative* (1981/1989) ergänzt Lintvelt seine Klassifikation der Erzähltexttypen um einen 5. Typ: die neutrale Er-Erzählung.

> Dans mon *Essai de typologie narrative* ([1981] 1989), j'aboutissais encore à cinq types narratifs, parce que je distinguais en outre un type narratif neutre dans la narration hétérodiégétique. (AN 18)

In *Aspects de la narration* (2000) fügt Lintvelt die neutrale Er-Erzählung seiner Klassifikation der 4 Erzähltexttypen als Variante der auktorialen Er-Erzählung hinzu, indem die Erzählinstanz alle Markierungen ihrer Subjektivität unterdrückt und die Darstellung auf die sensorische (audio-visuelle) Außensicht der Erzählinstanz eingeschränkt wird. Lintvelt

verwendet für die neutrale Variante der auktorialen Perspektive die (althergebrachte) Kamera-Metapher: z. B. Pitkin (1912: 176), Grabo (1913: 28), Williams (1917: 123) u. a.

> La forme neutre la plus courante se présente comme variante de la narration hétérodiégétique auctorielle, si l'instance narrative supprime toutes les marques subjectives, en se limitant à l'enregistrement de ce qui est perceptible et audible de l'extérieur. (AN 19)

Lintvelt weitet die neutrale Variante des auktorialen Er-Erzähltexttyps auch auf die anderen 3 Erzähltexttypen aus, indem die Darstellung auf die außensichtige, objektive Wahrnehmung der erzählten Welt reduziert wird.

> Mais, on peut imaginer également la possibilité de variantes neutres dans la narration hétérodiégétique actorielle, ainsi que dans la narration homodiégétique auctorielle/actorielle. Une telle forme narrative se présente, si le personnage-focalisateur semble avoir perdu toute conscience personnelle, en se bornant à une présentation externe, apparemment objective, du monde perceptible. (AN 19)

Des Weiteren führt Lintvelt die (essentiellen) Unterscheidungsmerkmale (Critères essentiels de Traits Distinctifs) getrennt nach der Er-Erzählung und nach der Ich-Erzählung auf der perzeptiv-psychologischen, (Perceptiv-Psycologique), der zeitlichen (Temporel), der räumlichen (Spatial) und der phraseologischen (Verbal) Ebene (Plan) (vgl. 19/0) in Tabellen an. Die Analyse der Stratifikationsmodelle der Perspektive übersteigt den Rahmen dieser Monographie und verdient eine eigene Darstellung.

> Les quatre types narratifs peuvent être caratérisés par un grand nombre de traits distinctifs, mais je m'en tiens à résumer les critéres essentiels [...] (AN 19)

Lintvelt unterscheidet jedoch die auktoriale Er-Erzählperspektive von der auktorialen Ich-Erzählperspektive durch die unterschiedlichen Wissenshorizonte bzw. Fokalisierungsgrenzen in den beiden Erzähltexttypen: Im auktorialen Er-Erzähltexttyp verfügt der Er-Erzähler über einen übernatürlichen, unbegrenzten Wissenshorizont (Omniscience und Omniprésence), aber im auktorialen Ich-Erzähltexttyp verfügt der Ich-Erzähler nur über einen natürlichen, begrenzten Wissenshorizont bzw. über eine Präfokalisierung (Non-Omniscience und Non-Omniprésence) (vgl. AN 20).

> J'envisage le narrateur hétérodiégétique auctoriel comme une instance narrative, susceptible d'étre dotée de capacités suprahumaines, telles que l'omniscience et l'omniprésence. (AN 20)

Ausnahmen von der Regel der Differenz zwischen auktorialem Er-Erzähler und auktorialem Ich-Erzähler (bzw. Reflektorfiguren in der Er- und Ich-Form) können nach Lintvelt von der Erzähltextanalyse als „transgressive" Erzähltexttypen (neben den regelhaften Erzähltexttypen) klassifiziert werden.

> Évidemment, le texte artistique n'est pas constraint par ces norms anthropomorphiques, car les possibilités linguistiques ne sont aucunement limitées par la vraisemblance psychologique. La production littéraire permet, en effet, des innovations créatrices. En définissant quand même la narration hétérodiégétique actorielle et la narration homodiégétique par des critères anthromorphiques, il ne s'agit donc nullement d'adopter une critique normative. L'avantage d'une telle approche typologique est qu'elle permet de repérer et d'interpréter les transgressions narratives [...] (AN 20/1)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen und ihre 4 Varianten nach Lintvelt

Hier die 4 regelhaften Erzähltexttypen (Perspektive und Erzählform) mit ihren 4 Varianten und die transgressiven Erzähltexttypen nach Lintvelt im tabellarischen Überblick.

Erzähltexttypen und Varianten nach Lintvelt (2000)

Perspektive	Erzählform	Beispiel	Variante
Auktorial (Auctoriel)	Er	*Vater Goriot*	Neutral
Figural (Actoriel)		*Madame Bovary*	Neutral
Auktorial (Auctoriel)	Ich	*Das Leben der Marianne* (Marivaux): erzählendes Ich	Neutral
Figural (Actoriel)		*Das Leben der Marianne* (Marivaux): erzähltes Ich	Neutral
Transgressive Erzähltexttypen		Romane von Anne Hébert	Neutral?

Suzanne Keen (2003)

Keen veröffentlicht 2003 eine Einführung in die Erzähltheorie mit dem Titel *Narrative Form*. Im 3. Kapitel „Narrative Situation: Who is Who and What's its Function" erläutert Keen im 2. Paragraphen „Narrator" die Erzählsituationen auf den Seiten 36 bis 43 und im 3. Paragraphen „Perspective" das Fokalisierungsmodell auf den Seiten 44 bis 45.

Darüber hinaus erläutert Keen im lesenswerten 1. Paragraphen des 3. Kapitels die Instanzen des erzähllliterarischen Kommunikationsmodells nach Booth (1983), Iser (1978) und vor allem Chatman (1978) und im 4. Paragraphen die Adressaten in der Du-Erzählform. Keen schließt das 3. Kapitel mit einer Liste von möglichen Leitfragen bei der Analyse der Erzählperspektive (im weiten Sinn), mit einem Glossar der wichtigsten Termini in Zusammenhang mit der Erzählerperspektive (im weiten Sinn) und mit einer Liste empfohlener Sekundärliteratur zum Problem der Erzählerperspektive (im weiten Sinn).

Der 2. Paragraph über die Point-of-View-Theorie und vor allem über die Erzählsituationen und der 3. Paragraph über das Fokalisierungsmodell überschneiden sich z. T., weshalb ich beide Paragraphen darstelle und am Schluss zu synthetisieren versuche.

Perspektive (Perspective, Focalization) versus Point of View

Keen behandelt die Perspektive in Anlehnung an das Fokalisierungsmodell von Genette (1972) und in Anlehnung an die Terminologie von Bal (1980) und Chatman (1978). Keen verzichtet auf den Terminus Point of View, weil er den visuellen Blickpunkt emphatisiert und den ideologischen Standpunkt umfasst. Keen bevorzugt die Termini Perspektive und Fokalisierung, weil sie sowohl den visuellen Blickpunkt als auch den psychologischen Standpunkt umfassen.

> Discussion of a narrative fiction's perspective adds the dimension of character-centered perception that is implied by the popular term „point of view." In addition to the colloquial slippage between „point of view" and „opinion," the term has other limitations. At least metaphorically, it makes a priority of the character's eyes and gaze that may not adequately capture the matrix of thoughts, sensations, memories, preoccupations, and interests that comprise a „reflecting" character's „perspective," though perspective (and focalization) both also suggest lines of sight. (NF 44/5)

Die Perspektive antwortet nach Keen auf die Fragen: Wer sieht das Erzählte? Liefert der Erzähler die sensorisch-psychologische Perspektive von außerhalb der Erzählhandlung auf die erzählte Welt oder liefert die Figur die sensorisch-psychologische Perspektive von innerhalb der Erzählhandlung auf die erzählte Welt?

> Who sees the action? (Does a narrator provide the perspective from the outside, or do character(s) within the story view the events? (NF 31)

Die 2 Typen und die 2 Subjekte der Perspektive

Keen unterscheidet in Anlehnung an Bal (1980) die externe Perspektive und die externe Perspektive (nicht zu verwechseln mit der externen Fokalisierung von Genette 1972 und 1983). Das Subjekt der externen Perspektive ist nach Keen der Erzähler und das Subjekt der internen Perspektive die Figur (vgl. Rimmon-Kenan 1983: 77-79, O'Neill 1994: 90, Phelan [1995] 2001), wobei Keen den Terminus Fokalisierer fälschlich Genette (1972) zuschreibt und nicht richtigerweise Bal (1980).

> [...] the external perspective of the narrator [...] (NF 45)

> The most central function of a character in narrative situations [...] lies in a character's role as a „reflector" (Genette's „focalizer," Chatman's „filter"). (NF 44)

Der Reflektor

Für die Figur, die das Subjekt der internen Perspektive bzw. Figurenperspektive ist, bevorzugt Keen den metaphorischen Terminus Reflektor (vgl. dazu den Terminus Reflektor bei Booth [1961] 1967: 94, 100; Macauley & Lanning 1964: 99, 101; Rimmon-Kenan 1983: 78; Jahn 1999: 89/0, 95, 100, 102 und 2026: 25-32). Für Keen umfasst Reflektor beide Seiten der psychologischen Ebene der Perspektive: sowohl die sensorische Außensicht des Reflektors auf die äußere wahrgenommene Welt als auch die mentale Innensicht des Reflektors in sein eigenes Figurenbewusstsein bzw. seine eigene Innenwelt.

> I like „reflector" because it conveys both a visual direction and a cognitive component. Thus it works for external narration, featuring the slant of a character or the internal report of a character's interior: both can fit one piece of the metaphor of reflection. (NF 45)

Die Subtypen der internen Perspektive

In Hinblick auf die Subtypen der internen Perspektive lehnt sich Keen an die Terminologie von Genette (1972) an, ohne Genettes inhaltliche Bestimmungen der Subtypen der internen Fokalisierungstypen präzise zu übernehmen.

Die feste interne Perspektive

Unter fester interner Perspektive versteht Keen im Unterschied zu Genette nicht nur die Perspektive einer einzigen Figur, sondern auch eine plurale bzw. kollektive Perspektive von zwei oder mehr Figuren, wenn die Perspektive strukturell kongruent ist. Die feste interne Perspektive findet sich nach Keen vor allem in der figuralen Erzählsituation.

> Fixed perspective sticks with a set reflector (usually a single figure, though sometimes a fused unit such as a husband and wife). (NF 45)

Die multiple interne Perspektive

Unter multipler interner Perspektive versteht Keen einerseits die blockhafte Alternierung von 2 oder mehr Figurenperspektiven von einem Erzählabschnitt zum nächsten Erzählabschnitt und andererseits die gestreute Alternierung von 2 oder mehr Figurenperspektiven innerhalb derselben Szene (wonach die multiple innere Perspektive von Keen ungefähr der variablen internen Fokalisierung von Genette entspricht), wobei Keen nicht klärt, ob sie die multiple Perspektive auch als strukturelle Gegenüberstellung von disparaten bis konträren Perspektiven von zwei oder mehr Figuren – im Verständnis von Genettes

multipler interner Fokalisierung – versteht. Die multiple interne Perspektive findet sich nach Keen vor allem in der auktorialen Erzählsituation.

> Multiple perspectives can be employed either in formal alternation (with different sections employing different centers of consciousness) or within the same scene, when more than one character's reflections on the action are offered. (NF 45)

Die variable interne Perspektive

Die variable interne Perspektive erläutert Keen zu wenig, um eine Definition wagen zu können. Es scheint aber so, dass Keen unter variabler interner Perspektive die „manipulierende" Bevorzugung einer Figurenperspektive innerhalb einer kollektiven Perspektive auffasst.

> Variable perspectives can be especially interesting, as when Doris Lessing almost imperceptibly withdraws the male perspective from what begins as a plural reflector, „David and Harriet," in her novella *The Fifth Child* (1988). (NF 45)

Erzählsituation

Keen behandelt die Erzählsituationen in Anlehnung an Stanzel (1979) und Cohn (1981) unter Berücksichtigung der mehrheitstraditionellen anglo-amerikanischen Point-of-View-Theorie. Die primäre Unterscheidung bei der Analyse des Erzählers ist nach Keen jene zwischen Ich- und Er-Erzähler. Andere Bezeichnungen, auf die Keen aufmerksam macht, sind interner und externer Erzähler (seit Hamilton 1908: 118) sowie homodiegetischer und heterodiegetischer Erzähler (Genette 1972) für den Ich- bzw. Er-Erzähler.

> The first distinction that the study of narrators demands is that of first-person from third-person narrators. (NF 36)

Ich-Erzählung

Keen unterscheidet in Anlehnung an Cohn (1978) zwischen konsonanter und dissonanter Ich-Erzählung.

> First-person fiction of this kind may be either consonant or dissonant [...] (NF 36)

Konsonante Ich-Erzählung

Die konsonante Ich-Erzählung definiert Keen als rezente Ich-Erzählung.

> [...] first-person fiction can [...] be quite immediate in its reporting (consonant) [...] (NF 37)

Genauer definiert Keen die konsonante Ich-Erzählung als simultane oder eingeschobene Ich-Erzählung, in der sich die Perspektive des erzählenden Ich mit der Perspektive des erlebenden bzw. erzählten Ich deckt (Briefform, Tagebuchform).

> [...] [consonant narration] present[s] the experiences of the protagonist-self as reported by a narrating self positioned very close to the experiences [...] (NF 36)

Dissonante Ich-Erzählung

Die dissonante Ich-Erzählung definiert Keen als retrospektive Ich-Erzählung.

> [...] [first-person fiction can be] more retrospective [in its reporting] (dissonant). (NF 37)

Genauer definiert Keen die dissonante Ich-Erzählung als retrospektive Ich-Erzählung, in der sich die psychologische Ebene der Perspektive des erzählenden Ich *nicht* mit der psychologischen Ebene der Perspektive des erlebenden Ich deckt (fiktive Autobiographie, Erinnerungsnovelle).

> […] [dissonant narration] emphasize[s] the altered perceptions made possible by a gap in time between experiences and narration (). (NF 36)

Über die Differenz zwischen der psychologischen Ebene der Perspektive des erzählenden Ich und derjenigen des erzählten Ich hinaus beinhaltet die dissonante Ich-Erzählung nach Keen auch ideologische Distanzierungen des erzählenden Ich vom erzählten Ich und ideologische Generalisierungen des erzählenden Ich über die „reale" Welt.

> Dissonant narration lets the narrating self deliver judgements or make reflections that would be impossible or highly implausible for a narrator cleaving close to the experiences […] (NF 36)

In einer retrospektiv-dissonanten Ich-Erzählung erfüllt nach Keen das erzählte Ich dieselbe psychologisch-perspektivische Funktion wie die eines Reflektors in der Er-Erzählung.

> This kind of first-person narration may then contain sharply differentiated voices of the „same" figure, the experiencing self and the retrospective narrating self, structurally analogous to the reflecting character and the narrator in third-person fiction. (NF 36)

Als Beispiel für die konsonante Ich-Erzählung führt Keen den Roman *White Noise* (1985) von Don DeLillo an; als Beispiel für die retrospektiv-dissonante Ich-Erzählung den ersten Teil des Romans *Große Erwartungen*; und als Beispiel für die retrospektive, von der dissonanten zur konsonanten übergehenden Ich-Erzählung den Bildungsroman.

Die 4 Arten der Ich-Erzählung

Theoretisch können die 4 Parameter der Ich-Erzählung (simultan/eingeschoben, retrospektiv, konsonant, dissonant) miteinander kombiniert werden, woraus sich vier mögliche Arten der Ich-Erzählung ergeben: 1) die simultan-konsonante Ich-Erzählung, 2) die simultan-dissonante Ich-Erzählung (komplizierter Fall), 3) die retrospektiv-konsonante Ich-Erzählung und 4) die retrospektiv-dissonante Ich-Erzählung. Eine Möglichkeit der simultan-dissonanten Ich-Erzählung würde darin bestehen, dass das erzählende Ich ein stark negativ oder positiv abweichendes Bild seines erzählten Ich vermittelt oder dass das erzählende Ich aus irgendwelchen Gründen (Dissoziation, Identitätsstörung) die Handlungen seines erzählten Ich entweder falsch interpretiert oder falsch bewertet. Ein Beispiel für die retrospektiv-konsonante Ich-Erzählung ist meiner Meinung nach der Roman *Jane Eyre*, in dem sich die ideologische Perspektive des erzählenden Ich fast durchgängig mit der ideologischen Perspektive des erzählten Ich deckt, mit einzelnen Ausnahmen, wenn sich z. B. die erzählende Jane von der Fast-Zustimmung der erzählten Jane zur Heirat mit St. John evaluativ distanziert.

4 Arten der Ich-Erzählung	Simultan/eingeschoben	Konsonant
		Dissonant
	Retrospektiv	Konsonant
		Dissonant

Weiters weist Keen auf die zentrale und periphere Ich-Erzählung, auf die plurale Ich-Erzählung im wörtlichen Sinn (*Eine Rose für Emily*) und auf die plurale Ich-Erzählung als verdeckte Ich-Erzählung (*Anthem* von Ayn Rand) hin (vgl. FN 37). Den Monolog von Molly Bloom betrachtet Keen nicht als inneren Monolog in einer Er-Erzählung, sondern als monologische Ich-Erzählung (vgl. FN 40).

Er-Erzählung

Keen verweist auf die traditionelle anglo-amerikanische Unterscheidung zwischen limitierter (Limited) und allwissender (Omniscient) Er-Erzählung (vgl. z. B. Hamilton 1908: 127/8).

> The most familiar distinction [...] differentiates „limited" from „omniscient" third-person narrators. (NF 38)

Keen hält aber die traditionelle anglo-amerikanische Terminologie in analytischer Hinsicht für etwas irreleitend.

> The traditional terms suggest a narrator like a god (omniscient), and a narration stunted or blinded by its „limits". (NF 39)

Keen bevorzugt die Terminologie von Stanzel: figurale und auktoriale Erzählsituation.

> Franz Stanzel suggests the terms „authorial" and „figural" narration as alternatives to omniscient and limited narration, respectively. Stanzel's terms have the advantage of more neutral coloring: they suggest a narrator who functions above and outside his creations, like an author, employing an external perspective (authorial), or a narration focused on and reflecting internally upon individual figures (figural). (NF 39)

Figurale Er-Erzählung (Limited or Restricted Narration)

Einerseits fasst Keen die figurale Er-Erzählung als Limitierung des Er-Erzählers auf *einen* Reflektor und seine Figurenperspektive auf. Andererseits rechnet Keen auch Erzähltexte mit mehreren Reflektoren zur figuralen Erzählsituation, genau genommen zum auktorial-figuralen Kontinuum, z. B. der Roman *A Fine Balance* (1995) von Rohinton Mistry mit 4 Reflektoren. Keen weist auf verschiedene Bezeichnungen für den Reflektor hin: „reflecting or focalizing character, center of consciousness, reflector, filter, focalizer" (vgl. NF 38).

> Third-person limited (or restricted) narration usually refers to situations where a single character's perspective governs the perceptions included in the telling of the story. The writer achieves this effect by limiting the representation of consciousness or perceptions to a single figure (not the narrator). (NF 38)

In der figuralen Er-Erzählung bleibt der Er-Erzähler nach Keen präsent, selbst wenn sein Erzählbericht auf die lexikalische Markierung der Figurenrede beschränkt ist.

> This limitation of perspective does not prevent the writer from employing the narrator to perform mundane tasks, such as providing the tagging of spoken discourse („he said") that exists outside the central character's perspective. (NF 38)

Darüber hinaus beschreibt Keen die figurale Er-Erzählung in Anlehnung an Genette (1972).

> In the figural narrative situation, the perspective of a reflecting character inside the story world (Genette calls this function [internal] focalizing) overwrites the narrator, whose presence is downplayed. (NF 39)

Als Beispiele für die figurale Er-Erzählung führt Keen die Erzählung *Der Baum der Erkenntnis* von H. James an. Weitere Beispiele für die figurale Er-Erzählung, in der die Rolle des Erzählers auf ein Minimum reduziert ist, sind die beiden Monolog-Novellen von Arthur Schnitzler.

Auktoriale Er-Erzählung (Omniscient Narrator)

Keen definiert die auktoriale Er-Erzählung in Anlehnung an Stanzel (1979) als die Erzählung eines handlungsexternen Erzählers mit Außenperspektive.

> In *the authorial narrative situation*, the narrator exists outside the world of the characters and possesses capacities consistent with an external perspective – the narrator can offer panoramic descriptions and observations about events occuring simultaneously in the story world. (NF 39)

Als Beispiele für Erzähltexte mit typisch auktorialer Erzählsituation führt Keen die Romane von Ivy Compton Burnett an (vgl. NF 39). Nach Keen kann sich auch ein Ich-Erzähler auktorial verhalten, wie im Roman *The Philosopher's Pupil* von Iris Murdoch; vgl. Lockemann ([1965] 1978: 295/6), Scholes und Kellogg (1966: 265), Todorov ([1966] 1978: 355; qualitative stereoskopische Perspektive mit Auflösung des Scheins durch das Sein), Taylor (1981: 78) Genette ([1983] 2010: 248; kommentierendes Ich), Petersen (1993: 69; kommentierendes Ich), Frey (1994: 93; allwissendes Ich), Cohen (1995: 96/7; obsolete allwissendes Ich).

> Murdoch's [narrator] acts authorial despite existing inside the story world. (NF 41)

Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit des Erzählers

Keen unterscheidet (vielleicht) in Anlehnung an Booths (1961) Unterscheidung zwischen dramatisierten und nicht-dramatisierten Erzählern und an Chatman (1978) zwischen dem offenen oder expliziten Erzähler und dem verborgenen oder neutralen Erzähler, wobei Keen die 3 Grade der Erzählerpräsenz bzw. Erzählerabsenz nach Chatman (Präsenz, mittlerer Grad, Absenz bzw. Nicht-Erzählung) auf 2 Grade reduziert.

> One of the most useful distinctions concerns the degree of personification of the narrator. Is the narrator overt or covert? (NF 40)

Der offene Erzähler

Der offene Erzähler darf nach Keen nicht mit dem Author verwechselt werden.

> [...] overt authorial narrators [...] are often mistaken for the author. (NF 40)

Das primäre Kennzeichen des offenen Erzählers sind nach Keen die Ich-Form (die auch in der Er-Erzählung durch den Selbstbezug des Er-Erzählers vorkommen kann) und die Nennung des Namens des Erzählers.

> An overt narrator announces his or her presence through self-reference [...] (NF 40)

> A named narrator is by personification rendered overt. (NF 40)

Auch wenn sich der offene Erzähler wenig explizit als Figur darstellt, entwickelt der reale Leser aufgrund von wirkungsästhetischen und leserpsychologischen Effekten ein subjektives Bild des offenen Erzählers.

> Overt narrators may or may not identify their age and gender, but they leave sufficient evidence of their existence in the text to create a sense of a distinct personality. (NF 40)

Neben dem Selbstbezug in der Ich-Form und die Namensnennung des offenen Erzählers sind es nach Keen vor allem die Erzählereinmischungen, die den offenen Erzähler von einem verborgenen Erzähler unterscheiden.

> Overt narrators can offer commentary, including interpretation of the action, judgments about characters or events, generalizations, and even self-conscious remarks about the narration. (NF 40)

Der Ich-Erzähler ist nach Keen automatisch ein offener Erzähler, wobei er mehr oder weniger subjektiviert (Personality) sein kann.

> Overt narrators are [...] automatic in first person. (NF 40)

Auch auktoriale Er-Erzähler sind nach Keen (aufgrund ihrer Kommentarfunktion) häufig offene Erzähler.

> Overt narrators are common in authorial narrative situations [...] (NF 40)

Als Beispiel für den in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur im experimentellen und postmodernen Erzähltext immer häufiger auftretenden offenen Erzähler führt Keen den Roman *The Philosopher's Pupil* (1983) von Iris Murdoch an, in dem sich der zuerst verborgen erscheinende Erzähler als retrospektiver Ich-Erzähler herausstellt (vgl. NF 41).

Der verborgene Erzähler

Der verborgene Erzähler erzählt nach Keen im dramatischen Modus und erfüllt dabei nur die notwendigen Erzählfunktionen (z. B. lexikalische Markierungen der Figurenrede, Beschreibungen von Raum und Objekten in einer Szene, Zeitangaben, Benennung der Figuren, Erzählbericht von Figurenhandlungen), die aber auch ein offener Erzähler erfüllt. Das unterscheidende Merkmal des verborgenen Erzählers ist die objektive, neutrale Erzählhaltung bei der Erfüllung seiner narrativen Funktionen im dramatischen Modus.

> [...] a covert narrator is the scarcely noticable funktionary who provides speech tags and indications of setting and temporal movements, identifies characters, and narrates actions, all untinged with personality. (NF 40)

Der verborgene Erzähler findet sich nach Keen sehr häufig in der figuralen Erzählsituation.

> The [covert] narrator is extremely common in a figural narrative situation [...] (NF 40)

Als Beispiele für den verborgenen Erzähler führt Keen die Romane von H. James an (vgl. NF 41).

Unzuverlässigkeit des Erzählers und Fallibilität des Reflektors

Für Keen kann nur der (externe oder interne) Erzähler, aber nicht der Reflektor zuverlässig oder unzuverlässig sein. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers ist in erster Linie eine Frage nach der Glaubwürdigkeit des Erzählers und der Plausibilität des Erzählten.

> [Unreliability] suggests [...] that a writer deliberately exploits readers' awareness that the version of the story retailed by the narrator should be treated with skepticism [...] (NF 42)

Für unglaubwürdige Reflektoren schlägt Keen im Gegensatz zu Booth ([1961] 1967: 100), der den Reflektor als Erzähler betrachtet und für die Unzuverlässigkeit des Reflektors *und* des Erzählers auch die synonyme Bezeichnung Fallibilität verwendet, und (vielleicht) in Anlehnung an Chatman (1993: 188), Prince (1995: 50), Szeman (2001, 97-104) den Parameter fallibel vor.

> A common mistake is to describe the fallibility of a reflector character in a figural narrative situation as an „unreliable narrator". [...] the character can possess an incomplete or misguided perspective, but he or she cannot narrate unreliably if he or she does not do the telling, just the perceiving. (NF 42)

Zuverlässige und unzuverlässige Erzähler

Nach Keen sind verborgene auktoriale Er-Erzähler und retrospektiv-dissonante Ich-Erzähler tendenziell zuverlässig, während subjektive rezent-konsonante Ich-Erzähler möglicherweise unzuverlässig sind; vgl. dazu Beach (1929: 154), Uzzell und Uzzell (1934: 412), Weber und Taylor (1935: 28), Gordon und Tate (1950: 625), Rockwell (1962: 99), Macauley und Lanning (1964: 107), Taylor (1981: 77/8), Grenville (1990: 60/1 und 70/1), Cohen (1995: 96).

> [...] a covert external authorial is unlikely to be unreliable. [...] especially dissonant (or retrospective) [first-person narrators], strike readers as highly reliable. [...] the more personified the narrator, the more opportunities for unreliability arise. (NF 43)

Ursachen der Unzuverlässigkeit

Die wichtigsten Ursachen für eine Unzuverlässigkeit des Erzählers sind nach Keen psychologischer, affektiv-dissoziativer oder rezeptiv-kognitiver Art: psychische Störung, Verdrängung, kognitive Beeinträchtigung, geringe Sprachkompetenz, Senilität, Infantilität, Borniertheit, Unwissenheit u. a.

> Plausible reasons for a narrator's unreliability include [...] grief or denial; [...] low IQ or incomplete grasp of the language; senility, or extreme youth; simple obtuseness or limited information; dishonesty [...] (NF 43)

Eine strategische Verwendung der Unzuverlässigkeit des Erzählers besteht nach Keen in der absichtlichen Irreführung des Lesers durch Falschinformation, Verleugnung, Verstellung, u. Ä. (vgl. NF 43)

Wirkungsästhetik der Unzuverlässigkeit

In wirkungsästhetischer Hinsicht beabsichtigt der Autor nach Keen mit der Unzuverlässigkeit des Erzählers vor allem „ironische" Textintentionen beim Leser: Irritation, Unterhaltung, Bestürzung oder Sympathiewerbung für marginalisierte Figuren.

> [...] the effect can be irritating, amusing, shocking, or provocative of sympathy for seemingly antipathetic characters. (NF 43)

Dynamik der Unzuverlässigkeit

Nach Keen kann ein anfangs unzuverlässiger Erzähler im Laufe des Erzähldiskurses zuverlässig werden (z. B. *Was vom Tage übrigblieb*, 1989 von Kazuo Ishiguro) und umgekehrt (vgl. NF 43).

> [...] the narrator may progress from [...] unreliability to [...] reliability [...] or a narrator could devolve into unreliability through the onset of madness or decay of faculties. (NF 43)

Interpretation der Unzuverlässigkeit

Die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit des Erzählers hängt nach Keen auch von der Textinterpretation ab. Anhand der Kurzgeschichte *Haarschnitt* (1925) von Ring Lardner kann die erzählte Binnenhandlung als Ergebnis eines die Fakten missverstehenden „inkompetenten" Erzählers oder als Warnung eines „kompetenten" Erzählers an den fiktiven Rezipienten interpretiert werden: Im ersten Fall muss der Erzähler als unzuverlässig und im zeiten Fall muss der Erzähler als zuverlässig interpretiert werden (vgl. NF 43/4).

Überblick über die 6 Erzähltexttypen nach Keen

Erzähltexttypen nach Keen (2003)				
Erzählform	Erzählsituation	Perspektive	Sichtbarkeit	Zuverlässigkeit
Ich	Konsonant	Leer	Offen	Unzuverlässig
	Dissonant			Zuverlässig
Er	Figural	Fest	Verborgen	(Fallibel oder infallibel)
		Multipel		
		Variabel		
	Auktorial	Leer	Offen	Zuverlässig

Monika Fludernik (2006)

Fludernik veröffentlicht 2006 ein erzähltheoretisches Buch mit dem Titel *Erzähltheorie: Eine Einführung*. Im IV. Kapitel „Erzählstrukturen" stellt Fludernik im Paragraphen „Fokalisierung, Perspektive, Point of View" ein neues Modell der Erzählperspektiven auf der Seite 48 vor.

Perspektive (Sicht, Sichtweise, Fokalisierung)

Fludernik verzichtet in Zusammenhang mit der Erzählperspektive auf den Großteil der traditionellen Terminologie (vgl. EE 49/0).

> Die [von Fludernik] vorgeschlagene Terminologie weicht von Genette und Stanzel ab [...] Da [Fludernik] die gängigen Fokalisierungsmodelle als sehr verwirrend empfinde[t], setz[t sie] sich in diesem Punkt [= Erzählperspektive] von den Vorgaben ab. (EE 49)

Fludernik verwendet statt der Bezeichnung Erzählperspektive die Bezeichnungen Perspektive, Sicht(weise) und Fokalisierung synonym. Fludernik erstellt ihr neues Modell der Perspektive mithilfe von folgenden 4 Kategorien: 1) der Ort der Sicht, 2) die „Note" der Perspektive (vgl. Hamilton 1908), 3) die Instanz der Perspektive und 4) die Bewusstseinsdarstellung von anderen.

4 Konstituenten der Perspektive	Ort der Sicht
	Note der Sicht
	Instanz der Perspektive
	Bewusstseinsdarstellung von anderen

Die 2 Orte der Sicht

Fludernik unterscheidet zwischen 2 erzählontologischen Positionen bzw. Orten der Perspektive: 1) der externe Ort der Sicht und 2) der interne Ort der Sicht (vgl. die externe und interne Klasse der Erzählperspektiven bei Hamilton 1908: 118).

> Man kann [...] zwischen [...] einer externen und internen Sicht [unterscheiden]. (EE 48)

Das Gegensatzpaar externer und interner (diegetischer) Ort der Perspektive bedeutet für Fludernik dasselbe wie das Gegensatzpaar extradiegetische Ebene und (intra)diegetische Ebene bei Genette (1972).

> […] die Begriffe extern und intern [sind] als Positionen definiert, von denen aus gesehen wird (extern in Bezug auf die diegetische Ebene; intern auf der diegetischen Ebene). (EE 48)

2 Orte der Sicht	Extern (Extradiegetisch)
	Intern (Intradiegetisch bzw. Diegetisch)

Die 2 Noten der Sicht

Fludernik unterscheidet zwischen 2 Qualitäten bzw. Noten der Sicht (vgl. die persönliche und unpersönliche Note der Er-Erzählperspektive bei Hamilton 1908: 130).

> Man kann […] zwischen einer persönlichen und unpersönlichen Sicht unterscheiden […] (EE 48)

Die persönliche Sicht

Die persönliche Note der Sicht besteht nach Fludernik aus der Präsenz von Textsignalen im Erzähldiskurs, die eine anthropomorphe Vorstellung der Perspektivenfigur mit subjektiven Positionen beim Leser entstehen lassen.

> ‚Persönlich' heißt […] dass die Perspektivierungsfigur als menschliche Gestalt ausgebaut wurde und ihr subjektive Positionen zuzueignen sind. (EE 48)

> „Persönlich" heißt, dass die Perspektive in einer anthropomorphen Instanz verankert ist, deren Bewusstsein die Perspektive interpretiert und über sich selbst Aussagen machen kann. (EE 48)

Die persönliche Sicht stellt Fludernik etwas ausführlicher in den Absätzen „Allwissenheit" und „Der Begriff 'auktorial'" auf den Seiten 107 und 108 dar.

Die unpersönliche Sicht

Die unpersönliche Note der Sicht besteht nach Fludernik in der Absenz von Textsignalen im Erzähldiskurs, die keine anthropomorphe Vorstellung der Fokalisierungsinstanz beim Leser entstehen lässt.

> „Unpersönlich" heißt, dass […] die Fokalisierungsinstanz […] über sich selbst nichts aus[sagt]. (EE 48)

Die unpersönliche Sicht stellt Fludernik etwas ausführlicher im Absatz „Die neutrale Erzählsituation" (bei Stanzel und Genette) auf der Seite 110 dar; vgl. den Parameter des Unpersönlichen bei Whitcomb (1905: 66), Albright (1907: 70), Hamilton (1908: 130), Horne (1908: 251-253), Esenwein ([1909] 1918: 111, 130), Grabo (1913: 33/4), Drew (1926: 246), Beach (1929: xiii, 142/3, 151, 154), Brooks und Warren ([1949] 1950: 269, 273, [1943] 1959: 147 und [1959] 1979: 173), Friedman ([1955] 1978 und 1975: 145-156), Romberg (1962: 23), Macauley und Lanning (1964: 112-118), Surmelian (1968: 41), Chatman (1978: 228-251 und 1993: 92-94), Taylor (1981: 73), Knott (1983: 110/1), Fowler (1986: 141), Grenville (1990: 72 und 76), Petersen (1993: 74), Abbott ([2002] 2008: 72), Rasley (2008: 14, 83, 94) und alle Klassifikationen der Erzählperspektive mit einem neutralem Erzähltexttyp in der Er-Erzählform (und evtl. in der Ich-Erzählform, z. B. Genette [1983] 2010: 250-252) bzw. einer neutralen Variante eines Erzähltexttyps in der Er-Erzählform (und evtl. in der Ich-Erzählform, z. B. Linvelt 2000: 19).

> […] [man denke] an Flauberts und Joyces Anmerkungen zum Autor [bzw. Er-Erzähler], der wie Gott über der Welt des Romans sitzt und seine Fingernägel manikürt, quasi als Ausdruck seiner Gleichgültigkeit, oder auch seiner Unparteilichkeit und Objektivität […] (EE 107)
>
> Im Genett'schen Modell mit seinen drei Arten der Fokalisierung […] stellt die neutrale Erzählsituation kein Problem dar […] Innerhalb von Stanzels Modell ist […] die neutrale Erzählsituation ein ungelöstes Problem. (EE 110)

2 Noten der Perspektive	Persönlich
	Unpersönlich, Neutral

Die 3 Typen der Perspektive

Fludernik geht bei der Erstellung ihres neuen Modells der Perspektiven (Sichtweisen, Fokalisierungsarten) vielleicht in vager Anlehnung an nicht-erzählformgebundene anglo-amerikanische Limitierungs- bzw. Objektivierungsmodelle (Omniscient, Limited, Objective) und an die 3 Fokalisierungstypen von Genette ([1972] 2010: 121) von 3 grundsätzlichen Typen der Perspektive (Sicht, Fokalisierung) aus: 1) die Erzählerperspektive, 2) die Figurenperspektive und 3) die neutrale, unpersönliche Perspektive, wobei Fludernik von *Camera-Eye* spricht, was nicht mit den 51 halb-autobiographischen inneren Monologen (Bewusstseinsströmen) in der Romantrilogie *U.S.A.* (1937) von Dos Passos verwechselt werden darf; vgl. zur neutralen, unpersönlichen Perspektive die Kamera-Metapher bei Pitkin (1912: 176), Grabo (1913: 28), Williams (1917: 123), Beach (1932: 142, 364), Comfort (1948: 39/0), Brooks und Warren ([1949] 1950: 263, [1943] 1959: 147 und [1959] 1979: 173), Friedman ([1955] 1978: 168), Booth ([1961] 1967: 94), Gardner und Dunlap (1962: 37), Romberg (1962: 123), Eastman (1965: 33), Doležel ([1967] 1978: 381-384), Disher (1983: 44), Chatman (1993: 92-94), Rasley (2008: 14), Jahn (2026: 30).

> […] Erzählungen [können] grundsätzlich aus der Perspektive eines Erzählers, aus der der Figuren und schließlich aus einer neutralen, unpersönlichen Perspektive (auch *camera-eye* genannt) geschrieben sein […] (EE 48)

3 Typen der Perspektive	Perspektive des Erzählers
	Perspektive der Figur
	Neutrale, Unpersönliche Perspektive (Camera-Eye)

Die 4 Instanzen der Perspektive (bzw. der Fokalisierung)

Die Definitionen der 2 Noten der Perspektive und der 3 Typen der Perspektive beinhalten bereits Hinweise auf die 4 Instanzen der Perspektive (siehe oben bei den entsprechenden Paragraphen). Fludernik unterscheidet parallel zu den 2 Noten der Sicht 2 grundsätzliche Instanzen der Perspektive: 1) die persönlichen Instanzen und 2) die unpersönliche, neutrale Instanz der Perspektive. Bei den persönlichen Instanzen der Perspektive handelt es sich nach Fludernik um „Perspektivierungsfiguren", „menschliche Gestalten" bzw. „anthropomorphe Instanzen" (EE 48). Fludernik unterscheidet 3 persönliche Instanzen der Perspektive: 1) die Erzählerfigur (so bezeichnet Fludernik den auktorialen Er-Erzähler), 2) der Ich-Erzähler und 3) der Reflektor (die Reflektorfigur), wobei sich der Ich-Erzähler nach Fludernik sowohl auf der extradiegetischen Ebene bzw. extern (in Bezug zur Erzählhandlung) als auch auf der (intra)diegetischen Ebene bzw. intern (in Bezug zur Erzählhandlung) befindet (aber Fludernik erklärt nicht, was sie damit genau meint: Es ist wohl der *primäre*, externe und der *sekundäre*, interne Ich-Erzähler gemeint).

> Der Ich-Erzähler ist ein persönlicher Erzähler, aber auf der externen *und* internen Ebene zu lokalisieren. Eine interne unpersönliche (neutrale) Sicht im Reflektormodus gibt es nicht, da eine Reflektorfigur *per definitionem* die Umwelt über ihr eigenes Bewusstsein erfährt. (EE 48)

Da die persönlichen Instanzen der Perspektive nach Fludernik die Erzählerfigur, der Ich-Erzähler (als Erzähler und Reflektor) und der Reflektor sind, kann die unpersönliche Instanz der Perspektive nach Fludernik *nicht* eine „Perspektivierungsfigur", „menschliche Gestalt" bzw. „anthropomorphe Instanz" (EE 48) sein, womit nur die Kamera als unpersönliche Instanz der Perspektive übrigbleibt (siehe oben bei den 3 Typen der Perspektive).

4 Instanzen der Perspektive (Fokalisierung)	Persönliche Instanzen	Erzählerfigur
		Ich-Erzähler
		Reflektor
	Unpersönliche, neutrale Instanz	Kamera

Die Bewusstseinsdarstellung von anderen

Fludernik bezieht die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Erzählers und die Unmöglichkeit des Reflektors zur Bewusstseinsdarstellung von anderen erzählten Figuren als Kategorie in die Erstellung ihres neuen Modells mit ein: die Erzählerfigur besitzt die Kompetenz der Bewusstseinsdarstellung von anderen (Figuren); der Ich-Erzähler und der Reflektor besitzen nicht die Kompetenz zur Bewusstseinsdarstellung von anderen (Figuren).

Die 2 Ebenen der Figurenperspektive

Fludernik schließt aus der Figurenperspektive die Ebene der Ideologie und der Phraseologie aus. Warum Fludernik die Ebene der Ideologie aus der Figurenperspektive ausschließt, erklärt sie nicht (sie tut es wohl deshalb, weil sie das Konzept Perspektive, Sicht(weise), Fokalisierung definitorisch auf die psychologische und raum-zeitliche Ebene eingrenzt); die phraseologische Ebene der Figurenperspektive rechnet Fludernik der Kategorie Stimme zu.

> Dieses Modell exkludiert ideologische Perspektiven [vgl. Uspenkij [1970] 1975: Kapitel I] sowie stilistische Elemente [vgl. Uspenkij [1970] 1975: Kapitel II], die Figuren zugeschrieben werden können. Letztere gehören [Fluderniks] Ansicht nach zur Kategorie Stimme. (EE 48)

Überblick über die 4 Sichtweisen (Fokalisierungsarten) nach Fludernik

Die Kombination aus den 2 Orten der Sicht (extern und intern) und den 2 Noten der Sicht (persönlich und unpersönlich) ergeben nach Fludernik unter Berücksichtigung der 4 Instanzen der Perspektive (Erzählerfigur, Ich-Erzähler, Reflektor, Kamera) und der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit der Bewusstseinsdarstellung von anderen die 4 Sichtweisen.

> Demnach gibt es vier verschiedene Sichtweisen zu unterscheiden. (EE 48)

Fludernik fasst ihr neues Modell der Sichtweisen bzw. Fokalisierungsarten in folgender Tabelle zusammen (vgl. EE 48), wobei sich ein definitorischer oder terminologischer Kurzschluss zwischen dem *per definitionem* persönlichen Ich-Erzähler (siehe oben bei den 4 Instanzen der Perspektive) und einer möglichen unpersönlichen, neutralen Sicht des Ich-Erzählers ergibt.

Sichtweisen bzw. Fokalisierungsarten nach Fludernik (2006)

Ort der Sicht	persönlich	Bewusstseins-darstellung von anderen	unpersönlich
extern, (extradiegetische Ebene)	Erzählerfigur	ja	neutrale Sicht
	Ich-Erzähler	nein	
intern, (diegetische Ebene)	Reflektor		0

H. Porter Abbott ([2002] rev. 2008)

Abbotts Einführung in die Erzähltheorie mit dem Titel *The Cambridge Introduction to Narrative* erscheint in erster Ausgabe 2002 und in 2., überarbeiteter Ausgabe 2008. Abbott stellt im 6. Kapitel „Narration" der zweiten Ausgabe in kurzen und einfachen Darstellungen einige Basiskategorien, die mit der Erzählperspektive (im weiten Sinn) eng zusammenhängen, auf den Seiten 67 bis 78 vor: Interpretation, Erzähler, Stimme (70-73), Fokalisierung (73-74), Distanz (74-75), Zuverlässigkeit des Erzählers, erlebte Rede und innerer Monolog (75-78). Am Ende des 6. Kapitels finden sich ausgewählte Sekundärliteratur zur Erzählperspektive und ausgewählte Erzähltexte und Filme zum Studium. Auf den Seiten 228 bis 243 findet sich ein nützliches Glossar von erzähltheoretischen und erzähltextanalytischen Termini. Ich zitiere aus der zweiten Ausgabe von 2008.

Erzähler (Narrator)

Realer Autor, impliziter Autor, Erzähler

Abbott rezipiert die spätestens seit Booth ([1961] 1967: 92/3, 100) und Chatman (1978: 148, 152/3, 158, 169, 229, 243 und 1993: 95, 190) (kanonische) Differenzierung zwischen dem realen Autor eines Erzähltextes und den einem Erzähltext implizit inhärenten Werten und Normen des Autors bzw. dem impliziten Autor.

> **Author:** A real person who creates a text. The author is not to be confused with either the narrator or the implied author of a narrative. (CIN 229)

> **Implied author:** Neither the real author nor the narrator, the implied author is the idea of the author constructed by the reader as she or he reads the narrative. In an intentional reading, the implied author is that sensibility and moral intelligence that the reader gradually constructs to infer the intended meanings and effects of the narrative. The implied author might as easily (and with greater justice) be called the "inferred author." (CIN 235)

Wohl in Anlehnung an das Persona-Konzept des Erzählers von Szeman (2001, 43) beschreibt Abbott den Erzähler, im Besonderen den Ich-Erzähler, aber auch den auktorialen Er-Erzähler, als *Persona* bzw. Maske des Autors (vgl. die Rollenerzählung bei Weber 1998).

> **Narrator:** [...] The narrator of fictional narrative is not to be confused with the author or the implied author, though in some cases it is hard to distinguish their views from those of the implied author. The narrator is best seen as a tool, devised by the implied author, to narrate the story. (CIN 238)

> *Persona:* Literally "mask," persona is used most commonly to refer to the personality constructed by an author to narrate a story or even to speak in his or her name. (CIN 240)

> The real historical Fielding was a complex individual with many voices. For the narration of his novel, he created a kind of mask or authorial *persona* [...] (CIN 73)

Erzählperspektive (Point of View)

Nach Abbott überschneiden sich seine Über-Kategorie Erzähler (Narrator) und das Konzept Erzählperspektive (Point of View) in vielerlei Hinsicht. Abbott betrachtet den Erzähler bzw. die Erzählperspektive als trikategoriales Konzept, bestehend aus den 3 Kategorien 1) Stimme, 2) Fokalisierung und 3) Distanz.

> The device of the narrator, like the subject of point of view, with which it overlaps in a number of ways, has been intensely studied in the last fifty years. Out of the many discriminations that have been made with regard to the narrator, the three most useful are those of *voice*, *focalization* and *distance*. (CIN 69)

Stimme

Abbott nähert sich dem Konzept Stimme nicht analytisch, sondern wirkungsästhetische, wobei er die Stimme weder analytisch noch wirkungsästhetisch scharf von der Fokalisierung abgrenzt. Abbott versteht unter der Kategorie Stimme vor allem die Erzähl(er)stimme.

> **Voice:** The sensibility through which we *hear* the narrative, even when we are reading silently. Voice is very closely associated with focalization, [...], and sometimes hard to distinguish from it. [...] (CIN 243)

Die Erzähl(er)stimme und die Figurenstimme

In Hinblick auf die erzähltheoretische Auseinandersetzung, ob die Erzähl(er)stimme immer präsent ist oder im Fall der (äußeren oder inneren) zitierten und transponierten Figurenrede verschwindet und der Figurenstimme Platz macht,

> If it's called a narrative, and it's delivered in words, then the narrator narrates everything. Yet there are those (Cohn) who would disagree. For these scholars, the narration stops when someone is quoted. (CIN 69)

stellt sich Abbott auf die Seite jener Erzähltheoretiker, die der Überzeugung sind, dass es eine Figurenstimme im Erzähltext gibt (vgl. oben den Paragraphen Does the narrator narrate anything? CIN 69/0; vgl. oben den Paragraphen Das Problem der Erzählstimme bei Madden 1988). Abbott ist der Meinung, dass sowohl in der (äußeren und inneren) zitierten Figurenrede als auch in der erlebten Rede nicht mehr die Erzähl(er)stimme, sondern nur die Figurenstimme zu hören ist.

> Just as the focalization can shift from one pair of eyes to another throughout a narrative [...] so to voice can shift as readily. Most frequently this shift is accomplished by moving from the narrator's voice to that of a character by means of *direct* citation, either of thoughts or openly expressed words. (CIN 77)

> **Free indirect style:** Third-person narration in which a character's thoughts or expressions are presented in the character's voice without being set off by quotation marks or the usual addition of phrases like "he thought" or "she said" and without shifting into grammatical first-person discourse [...] (CIN 234)

Der Relativismus der Ich- und Er-Erzählform

In Hinblick auf die Ich- und Er-Erzählform verweist Abbott auf den impliziten Relativismus der beiden Termini: die Ich-Erzählform impliziert die Er-Erzählform (und der Er-Erzähler expliziert sich in der Ich-Form), wobei Abbott (vielleicht) in Anlehnung an die

feministische Erzähltheorie, z. B. Lanser (1986: 1992) und viele andere, das weibliche Pronomen „sie“ für den Erzähler verwendet.

> Regarding first-person narration, it is important to stress that it almost invariably includes third-person narration. […] Most of [a first-person narration can be] told in the third person […] But technically we would call it first-person narrative […] the degree to which the narrator refers to herself can vary greatly in narratives. (CIN 71)
>
> Like first-person narration, the term [third-person narration] is not a satisfactory generic classification since third-person narrators can refer to themselves in the first person, and first-person narratives almost invariably abound in stretches of third-person narration. (CIN 243)
>
> Note that there are many examples of narrators who are not characters in the story but who talk in the “first person” – sometimes at length (the narrative *persona* of Henry Fielding, for example, in *Tom Jones*). (CIN 233)

Die Du-Erzählform

Im Paragraphen „Who is you?” setzt sich Abbott auf Seite 71 in expliziter Anlehnung an Brian McHale mit der Du-Erzählform auseinander.

Persönliche und unpersönliche Erzähl(er)stimme

In Hinblick auf die Erzähl(er)stimme unterscheidet Abbott in expliziter Anlehnung an Paul Hernadi einen handlungsexternen Erzähler mit unpersönlicher Erzähl-Stimme bis persönlicher Erzähler-Stimme und einen handlungsinternen Erzähler mit persönlicher (aber eventuell unzuverlässiger) Erzähler-Stimme bis unpersönlicher Erzähl-Stimme.

> […] grammatical person is an important feature of voice in narration, but more important still is our sense of the kind of character (or non-character) it is whose voice colors the story it narrates. […] whether we should fully trust the information we are getting. In some cases […] it may be that the narrator herself, rather than the story, is the center of interest. There is a great range here, and sometimes our sense of a personal voice can evaporate entirely. Little wonder, then, that many narratologists, in Paul Hernadi’s words, “consider the narrator as a now you see him, now you don’t kind of entity; either as a mere ‘function of narration’ that can be personalized or as a virtual person whose personhood can be reduced to zero degree.” (CIN 72)

Der Relativismus der Allwissenheit

Abbott schließt sich (vielleicht) in mehr oder weniger wissentlicher Anlehnung an Eastman (1965: 34), Scholes und Kellogg (1966: 272/3), Taylor (1981: 73/4), Prince (1982: 51), Madden (1988: 15) der Theorie der grundsätzlichen Beschränkung der Allwissenheit des „allwissenden“ Erzählers an (vgl. oben Das Problem der Allwissenheit des auktorialen Erzählers bei Madden 1988).

> Some critics reserve the term “omniscience” and “omniscient narration” for eighteenth- and nineteenth-century novelists, like Fielding, who seem to preside over their fictional universes like all-knowing gods. But even in the texts of these authors, much is kept from view. In other words, even if the narrator seems omniscient, the narration is far from it. (CIN 73)

Fokalisierung

Fokalisierung vs. Perspektive

Da Abbott den Terminus Point of View tendenziell in der erzählformgebundenen Bedeutung (vgl. CIN 69) von Erzählperspektive bzw. Erzähltexttyp verwendet, bevorzugt er den Terminus Fokalisierung anstelle des Terminus Point of View in der engeren Bedeutung von Perspektive.

> *Focalization* is an awkward coinage, but it serves a useful purpose, that the vaguer and more disputed term *point of view* cannot. It refers specifically to the lens through which we see characters and events in the narrative. (CIN 73)

> In British and North American criticism, the phrase point of view has been used for [the] concept [focalization], or something quite close to it, but point of view is more general and often includes the concept of voice. (CIN 233)

> Prince distinguishes point of view from focalization as being the *perceptual or conceptual position* as opposed to the *perspective* "in terms of which the narrated situations and events are presented." But in practice, perceptual/conceptual position and perspective are often difficult to discriminate. (CIN 240)

Die 2 Fokalisierungssubjekte

Abbott unterscheidet (vielleicht) in Anlehnung an Friedman ([1955] 1978 und 1975) 2 Kanäle bzw. Quellen der Erzählinformation: 1) die Stimme (des Erzählers und der Figur) und 2) die Fokalisierung bzw. Perspektive (des Erzählers und der Figur), womit Abbott in Hinblick auf die Fokalisierung (welchen Neologismus Abbott nicht als gelungen erachtet, aber besser findet als Point of View) in Abkehr vom Fokalisierungsmodell von Genette ([1983] 2010: 217) und in impliziter Anlehnung an Bal (1978/1985: 104/5) zwischen 2 Fokalisierungssubjekten unterscheidet: 1) der Erzähler-Fokalisierer und 2) der Figuren-Fokalisierer (vgl. oben die Debatte um den Erzähler als Fokalisierungssubjekt bei Prince [1995] 2001 und Phelan [1995] 2001),

> Frequently, the narrator is our *focalizer*. (CIN 73)

> Usually the narrator is our focalizer [...] (CIN 233)

> [...] just as the voice we hear can be either a character in the narrative or a narrator positioned outside of it, so also our focalizer can be a character within or a narrator without. (CIN 74)

Die Fokalisierungsobjekte

Abbott subsumiert unter das Konzept Fokalisierungsobjekte alle perzeptiven und emotional-kognitiven bzw. psychisch-mentalen Objekte eines Fokalisierungssubjektes (z. B. äußere sensorische Wahrnehmung, innere sensorische Wahrnehmung, Gefühl/Emotion/Empfindung/Stimmung/Regung, Gedanke/Überlegung/Erinnerung/Vorhaben, Ansicht/Meinung/Standpunkt).

> I recommend using the term focalization for that complex of perspective, position, feeling, and sensibility (or the lack of these) that characterize specifically our *visual* purchase on the narrative, even if it may fluctuate from moment to moment. (CIN 240)

> **Focalization**: The position or quality of consciousness through which we "see" events in the narrative. (CIN 233)

Die Stimme und die Fokalisierung der 2 Fokalisierungssubjekte

Nach Abbott können die Fokalisierungsobjekte sowohl vom Erzähler-Fokalisierer in der Erzählerstimme als auch vom Figuren-Fokalisierer in der Figurenstimme ausgedrückt werden, wobei der Erzähler-Fokalisierer in der Erzählerstimme sowohl die Fokalisierungsobjekte des Erzählers als auch die Fokalisierungsobjekte der Figur, aber der Figuren-Fokalisierer in der Figurenstimme nur die Fokalisierungsobjekte der Figur ausdrücken kann.

> In this study, I present focalization and voice as companion concepts. Both frequently convey a sensibility, the one through what we "see," the other through what we "hear." (CIN 233)

> [...] I recommend the use of the term voice for the same complex [of perspective, position, feeling, and sensibility (or the lack of these)] as it is achieved through the narrative voice that we hear. (CIN 240)

> Just as we pick up various intensities of thought and feeling from the voice that we hear, so also we pick up thought and feeling from the eyes we see through. (CIN 74)

> Just as we hear [the narrator's] voice, we often see the action through her eyes. But this is not by any means always the case. […] [sometimes the] narrative voice […] lets us look through the eyes of [a character] […] (CIN 73)

2 Fokalisierungssubjekte	Erzähler-Fokalisierer
	Figuren-Fokalisierer
2 Kanäle zur Darstellung der Fokalisierungobjekte	Stimme (Erzählerstimme und Figurenstimme)
	Fokalisierung

Die Differenz zwischen Bewusstseinsstrom und innerem Monolog

Abbott versteht unter Bewusstseinsstrom anscheinend eine Darstellungsform des Figurenbewusstseins im narrativen Modus als Bewusstseinsbericht und der innere Monolog eine Darstellungsform des Figurenbewusstseins im dramatischen Modus als zitierte innere Figurenrede (vgl. oben Das Problem der Differenz zwischen innerem Monolog und Bewusstseinsstrom bei Madden 1988).

> „Interior monologue" [is] […] a technique of *free direct* (not *indirect*) style in representing the stream of consciousness of [the] characters. (CIN 78)

> "Interior monologue" is sometimes used interchangeably with the phrase "stream of consciousness." My preference is to use the latter to describe how thinking and feeling occur and the former for the actual conveyance of that stream of thinking/feeling. (CIN 235/6)

Distanz

Abbott verwendet die Kategorie Distanz nicht in enger, scharfer Definition, sondern integriert in das Distanz-Konzept (mindestens) 3 Aspekte: 1) die aktionelle Funktion des erzählenden Ich als erzähltes Ich in der Erzählhandlung, 2) die zeitliche Distanz des Ich-Erzählers zur Erzählhandlung und 3) die

Erstens verknüpft Abbott die Handlungsfunktion des erzählenden Ich als erzähltes Ich mit der Distanz/Nicht-Distanz (bzw. Ferne/Nähe). Die zentrale Handlungsfunktion des erzählten Ich generiert nach Abbott narrative Nicht-Distanz (Nähe) und die periphere Handlungsfunktion des erzählten Ich generiert nach Abbott narrative Distanz (Ferne).

> Distance, as I am using the term here, refers to the narrator's involvement in the story she tells. This is something that is almost infinitely variable. (CIN 74)

Als Beispiel für die zentrale Handlungsfunktion des erzählten Ich verweist Abbott auf die Figur Pip im Roman *Große Erwartungen* (1861) und als Beispiel für die periphere Handlungsfunktion des erzählten Ich verweist Abbott auf die Figur Nelly im Roman *Sturmhöhe* (1847) (vgl. CIN 74).

Zweitens verknüpft Abbott die Zeit des Ich-Erzählers mit der Distanz/Nicht-Distanz. Die retrospektive Ich-Erzählung generiert nach Abbott narrative Distanz und die simultane (bzw. eingeschobene) Ich-Erzählung generiert nach Abbott narrative Nicht-Distanz.

> […] Pip is a grown man when he tells the story of his growing up, a wiser man who, both in time and maturity, has attained a distance from the youth who made so many mistakes. Nelly Dean in contrast, tells a story that is still in progress […] (CIN 74)

Drittens verknüpft Abbott die Persönlichkeit/Unpersönlichkeit des Erzählers mit der Distanz/Nicht-Distanz, eine Verknüpfung, die mindestens bis auf Pitkin (1912: 176/7)

zurückreicht. Die unpersönliche Er-Erzählung generiert nach Abbott die narrative Distanz und die persönliche Er- und Ich-Erzählung generiert nach Abbott narrative Nicht-Distanz.

> […] considerations of distance and voice [are closely related.] […] narratorial *distance* […] narratorial *voice* […] gives the impression of complete emotional *non*involvement in what [the narrator] narrates. […] dispensing information […] like bare statements of fact […] There are no evaluative terms to indicate personal judgement. Adjectives […] are emotionally neutral, as are the common verbs […] impersonality and distance are very closely aligned. (CIN 75)

> [Distance means] 1) the narrator's emotional distance from the characters and the action (the degree of his or her involvement in the story) […] (CIN 232)

Die Zuverlässigkeit/Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers

Viertens verknüpft Abbott in expliziter Anlehnung an Booth (1983: 159) die Relation zwischen dem Ich-Erzähler und dem impliziten Autor mit der Distanz/Nicht-Distanz.

> **Distance:** […] 2) the distance between the narrator's moral, emotional or intellectual sensibilities and those of the implied author. (CIN 232)

Die Normen des Ich-Erzählers können mit den Normen des impliziten Autors übereinstimmen oder sie können sich von den Normen des impliziten Autors in unterschiedlichen Formaten entfernen. Die Übereinstimmung der Normen des Ich-Erzählers mit den Normen des impliziten Autors generiert nach Abbott die Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers und die Distanz der Normen des Ich-Erzählers von den Normen des impliziten Autors generiert nach Abbott die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers.

> Voice and distance, especially, but also focalization have much to do with […] the narrator's **reliability**. To what extent can we rely on the narrator to give us an accurate rendering of the facts? To what extent, once we have ascertained the facts, are we meant to respect the narrator's opinions when she offers an interpretation? […] in order to interpret a narrative, we must have as fine a sense as we can of where a narrator fits on this broad spectrum of reliability. (CIN 75/6)

> A narrator's distance […] affects the extent to which we trust the information we get from the narrator and assess its moral and emotional coloring. (CIN 232)

> **Unreliable narrator:** A narrator whose perceptions and moral sensibilities differ from those of the implied author. (CIN 243)

Als literaturhistorische Beispiele für unzuverlässige Ich-Erzähler führt Abbott die Erzählung von Nelly Dean im Roman *Sturmhöhe* (1847) und die Erzählung von Robert Wingham im Roman *Vertrauliche Aufzeichnungen und Bekenntnisse eines gerechtfertigten Sünders* (1824) von James Hogg an.

> In this narrative [der Roman von James Hogg] there is not only great distance between the narrator's views and those of the *implied author*, but we have a clear understanding of the distance. (CIN 76)

Abbott listet einige Beispiele von Typen von unzuverlässigen Ich-Erzählern auf: z. B. kognitiv Beeinträchtigte, psychisch Erkrankte, eifersüchtige Liebhaber, boshafte Verwandte, pathologische Lügner.

> […] the number of narrators who are bumblers, madmen, jealous lovers, mean-spirited relatives, and even pathological liars [is legion]. (CIN 76)

	Nähe	Ferne
Distanz zwischen dem Ich-Erzähler und der Handlungsfunktion des erzählten Ich	Zentrales erzähltes Ich	Peripheres erzähltes Ich

Distanz zwischen der Zeit des Ich-Erzählers und der Zeit des erzählten Ich	Simultane/Eingeschobene (konsonante) Ich-Erzählung	Retrospektive (dissonante) Ich-Erzählung
Distanz zwischen dem Erzähler und der Erzählhandlung	Persönlicher Erzähler	Unpersönlicher Erzähler
Distanz zwischen dem Ich-Erzähler und dem impliziten Autor	Zuverlässiger Ich-Erzähler	Unzuverlässiger Ich-Erzähler

Abbott unterscheidet in expliziter Anlehnung an Cohn (2000) zwischen faktischer und fakten-interpretatorischer Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers; vgl. die unterschiedlichen Zuverlässigkeits-/Unzuverlässigkeits-Konzepte des Ich-Erzählers (und evtl. Er-Erzählers) und Infallibilitäts-/Fallibilitätskonzepte des Reflektors bei Beach (1929: 154), Uzzell und Uzzell (1934: 412), Linn und Taylor (1935: 28, 58/9), Brooks und Warren (1943: 589), Gordon und Tate (1950: 625), Millett (1950: 15), Booth (1961/1983), Rockwell (1962: 99), Macauley und Lanning (1964: 107), Eastman (1965: 35), Scholes und Kellogg (1966: 265), Friedman (1975: 154), Hills ([1977] 1987: 122), Chatman (1978: 229, 259/0; 1990; 1993: 188), Riggan (1981), Taylor (1981: 77/8), Yacobi (1981; 2001), Disher (1983: 44/5), Rimmon-Kenan (1983/2002), Knott (1983: 94), Burroway ([1987] 1988: 66), Hall (1989: 30), Grenville (1990: 60/1, 66, 70/1), Wall (1994), Cohen (1995: 96), Prince (1995: 50), Nünning (1998), Phelan und Martin (1999), Szeman (2001, 97-104), Zerweck (2001, 151), Keen (2003: 42/3), Olson (2003), Nünning (2004), Phelan (2004), Stühring (2011), Bulman (2014: 92), Ohme (2015), Niehaus (2021: 147-168), Schen (2021), Jahn (2026: 27).

> It is useful to follow Dorrit Cohn in distinguishing between those narrators who are unreliable in their rendering of the facts and those who are reliable in rendering the facts but unreliable in their views. The latter she designates as discordant narrators, and theirs is the commonest form of unreliability. (CIN 243)

Aus Abbotts Unterscheidung zwischen faktischer und fakten-interpretatorischer Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers ergeben sich 4 Typen der Zuverlässigkeit/Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers: 1) die faktische und interpretatorische Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers, 2) die faktische Zuverlässigkeit und die interpretatorische Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers (*Vertrauliche Aufzeichnungen und Bekenntnisse eines gerechtfertigten Sünders*; vgl. die diskordante Ich-Erzählung bei Cohn (2000); Intrige, Täuschung, Red Herring, Irrtum, Illusion, Vision, Halluzination), 3) die faktische Unzuverlässigkeit und die interpretatorische Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers (schwieriger Fall, z. B. die richtige Schlussfolgerung aus falschen Voraussetzungen) und 4) die faktische Unzuverlässigkeit und die interpretatorische Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers (Kurzgeschichte *Im Dickicht*, 1922 von Ryūnosuke Akutagawa und Film *Rashomon – Das Lustwäldchen*, 1950 von Akira Kurosawa; vgl. die offene Perspektivenstruktur bei Nünning & Nünning 2000).

> Between Hogg's novel, with its unreliable narrator but clear communication of what happened and how it should be judged, and Kurosawa's film, with its four competing narrators and its failure to render any judgement, there is a great range of unreliable narrators with a great range of impact. But the difference between Hogg and Kurosawa yields a helpful distinction among unreliable narrators: those whom we trust for the facts but not for their interpretation (Hogg's justified sinner), and those whom we cannot even trust for the facts (the narrators of *Rashomon*). (CIN 77)

Faktisch zuverlässig	Fakten-interpretatorisch zuverlässig	Zuverlässiger Erzähler

Faktisch zuverlässig	Fakten-interpretatorisch unzuverlässig	Unzuverlässiger Ich-Erzähler
Faktisch unzuverlässig	Fakten-interpretatorisch zuverlässig	Schwieriger Fall
Faktisch unzuverlässig	Fakten-interpretatorisch unzuverlässig	Offene Perspektivenstruktur

Überblick über die Erzähltexttypen nach Abbott

Der Überblick über die Erzähltexttypen nach Abbott integriert die 3 Konstituenten (Stimme, Fokalisierung, Distanz) des Erzählers bzw. der Erzählperspektive mit einigen hervorstechenden Parametern.

Erzähltexttypen nach Abbott (2008)	
Konstituente	Parameter
Stimme (Voice)	Erzähler oder Figur (Narrator's or Character's Voice)
	Ich-, Du-, Er-Erzählform
	Persönlich oder Unpersönlich (Personal or Impersonal)
Fokalisierung (Focalization)	Erzähler-Fokalisierer (Narrator-Focalizer)
	Figuren-Fokalisierer (Character-Focalizer)
Distanz (Distance)	Nähe und Zuverlässigkeit (Reliable/Concordant)
	Ferne und Unzuverlässigkeit (Unreliable/Discordant)

Alicia Rasley (2008)

Alicia Rasley, selbst Schriftstellerin, veröffentlicht 2008 (wie Szeman 2001 vor ihr) einen monographischen Ratgeber über die Verwendung der Erzählperspektiven bei der Produktion von Erzähltexten mit dem Titel *The Power Of Point Of View: Make Your Story Come To Life*. Ihr Ratgeber umfasst ca. 170 Seiten, weshalb ich Rasleys Klassifikation der Erzählperspektiven nur in einem tabellarischen Überblick kurz vorstelle.

Erzählperspektive und Perspektive (Viewpoint, Point of View)

Rasley definiert die Erzählperspektive als Perspektive, von der aus erzählt wird.

> So what is *viewpoint* or *point of view*? It is the perspective from which the reader experiences the action of story. (PPV 10)

Nach Rasley umfasst die Perspektive 3 perspektivische Bereiche bzw. Objekte: 1) die Wahrnehmung (Perception), 2) die Meinung/Ansicht (Thought) und 3) die Empfindung (Emotion).

> Perspective means perception, thought, and emotion, and POV determines whose perceptions (sight, hearing, and the rest of the senses), whose thoughts, whose emotions you get as you read a passage. (PPV 10)

Nach Rasley kann ein Erzähltext von grundsätzlich 3 Perspektiven aus erzählt werden: 1) aus der Perspektive eines Erzählers, 2) aus der Perspektive einer Figur oder 3) aus der Perspektive eines „Objekts“ bzw. einer Kamera (vgl. PPV 11-19).

> Usually in modern fiction, if POV resides at any given moment in a single character, whether first person or third person, that's personal POV. But there are a couple of impersonal POV types that aren't confined to an actual sentient being. In omniscient POV, there's an overall narrative presence that is not any character in the story – more of an authorial stand-in, able to report on the doings and feelings of any character. In objective POV, the narrative is limited to what might be recorded by a video camera, such as the movement and sound of the characters. (PPV 14)

Die Erzählperspektive besteht nach Rasley aus 2 Konstituenten: 1) Erzählform (Narration) und Perspektive (Viewpoint, Point of View), die ihrerseits aus 3 Konstituenten besteht: 1) Wahrnehmung (Perception), 2) Innensicht (Introspection) und 3) Stil (Voice), wobei die Terminologie von Rasley z. T. etwas stark von der bekannten Terminologie in der Erzähltheorie abweicht (z. B. Impersonal, vgl. PPV 14, 83 und 94; Voice, vgl. PPV 11).

Überblick über die 7 Erzähltexttypen nach Rasley

Aus der Kombination von Erzählform (Er, Du, Ich) und Perspektive (Wahrnehmung, Innensicht und Stil) ergeben sich die Erzähltexttypen nach Rasley. Rasley klassifiziert die Erzähltexttypen vom neutralen (objektiven) zum subjektivsten Pol der Perspektive (Deep Immersion); vgl. neben dem Distanz-Konzept und dem Telling-Showing-Konzept auch den langen und kurzen Blick (Long and Short View) bei Gordon und Tate (1950: 623, 628) und die leichte und tiefe Durchdringung (Light and Deep Penetration) bei Card (1988: 165-170).

> *Impersonal* third person means that no actual character narrates the passage. Impersonal POV forms include objective, classical omniscient, and contemporary omniscient. (PPV 83)

> Generally, what you see in modern fiction is not classical omniscient, complete with attitude and persona, but a more restricted form I call contemporary omniscient. Contemporary omniscient is a more flexible version of omniscient that eliminates the narrative persona, though not the narrative control. (PPV 94)

> In deep immersion, the narrative actually descends into the character. You don't just present his thoughts and feelings; you write as transparently as possible, putting as little filter as you can between the character's experience and the reader's experience. Within reasonable limits, the terminology used, the phrasing, the thoughts expressed, the perspective, even the grammar of the narration should be that of the POV character. (PPV 158)

Erzähltexttypen nach Rasley (2008)		
Erzählform	Perspektive (Wahrnehmung, Innensicht und Stil)	
Er	Neutral (Objective or Camera-Eye)	
	Auktorial (Omniscient)	Mit Erzählereinmischung (Classical)
		Ohne Erzählereinmischung (Contemporary)
Du	Du (Second Person)	
Ich	Ich (First Person)	
Er	Figural (Third-person)	Plurifigural und bifigural (Multiple)
		Monofigural (Single)

	Bewusstseinsstrom, innerer Monolog (Deep third person)

Nigel Watts und Stephen May (2012)

Watts und May veröffentlichen 2012 einen Ratgeber für die Produktion und Veröffentlichung von Romanen mit dem Titel *Write a Novel and Get it Published*. Im 7. Kapitel „Viewpoint" stellen Watts und May einige Erzählperspektiven auf den Seiten 81 bis 88 vor, wobei ihr Interesse nicht in der Definition und Klassifikation der Erzählperspektiven liegt, sondern in den Hinweisen auf bestimmte Vor- und Nachteile besonders häufiger Erzählperspektiven.

Erzählperspektive (Viewpoint)

Watts und Mayverstehen die Erzählperspektive (vielleicht) in Anlehnung an das Fokussierungs-Konzept (Focus of Character) von Brooks und Warren (1936/1952: 19-21 und 1943: 588/9, 604), als Antwort auf die Frage nach der Fokussierung der Figur(en) oder des Themas des Erzähltextes.

> […] to examine the types of viewpoint, it is useful to ask two questions […]: Whose story is it? What is the theme? (WN 82)

Bei der Klassifizierung der Erzählperspektiven konzentrieren sich Watts und May auf 3 mögliche Antworten auf die Frage nach dem Figurenfokus: 1) singulärer, 2) dualer und 3) multipler Figurenfokus, wobei Watts und May den Parameter Multipel sehr weit fassen (3 bis mehrere Protagonisten).

> There are three types of protagonist, three options for choosing who is to be the main focus of the story. In descending order of occurrence: the single protagonist […] dual protagonists […] multiple protagonists (WN 82/3)

Figurenfokus	Single Protagonist	Monofigural
	Dual Protagonists	Bifigural/Plurifigural
	Multiple Protagonists	Multifigural

Aber Watts und May erstellen eine Klassifikation von vier Erzählperspektiven, die nicht den Basisvoraussetzungen der 3 möglichen Figurenfokusse folgt, weil sie einerseits die Erzählform und andererseits das auktoriale Erzählerwissen in die Klassifikation miteinbeziehen, anstatt eine fokusgebundene 3er-Klassifikation der Erzählperspektiven vorzunehmen.

> In fiction there are four available options [= types of viewpoint] (WN 84)

Watts und May unterscheiden primär die Ich-Erzählperspektive und die Er-Erzählperspektive. Sekundär unterscheiden Watts und May innerhalb der Er-Erzählperspektive 3 Typen: die monofigurale, die multifigurale und die auktoriale Erzählperspektive.

Die Ich-Erzählperspektive (First-Person Viewpoint)

Die Ich-Erzählperspektive definieren Watts und May anhand der großen identifikatorischen Wirkung, die diese Erzählperspektive dem Leser dadurch bietet, dass die Ich-Erzählperspektive dauerhaft ist und eine breite Darstellung der Innenwelt des erzählten Ich ermöglicht;

> Sometimes called 'intense' viewpoint, this is when all the action is seen through a single 'I'. [...] The first-person viewpoint has more intrinsic dramatic focus than the other options. Because the reader lives, as it were, inside the character, this option is capable of a singleness of impact, hence 'intense' viewpoint. [...] (WN 84)

deshalb ist die Ich-Erzählperspektive nach Watts und May auf die Wahrnehmungs- und Wissensperspektive einer einzigen Erzählfigur begrenzt.

> [...] This means only action that the protagonist witnesses can be reported. [...] the readers can know only what the protagonist knows [...] (WN 84)

Die monofigurale Erzählperspektive (The Single Viewpoint)

Einerseits sehen Watts und May eine große erzähltechnische Ähnlichkeit zwischen der Ich-Erzählperspektive und der monofiguralen Erzählperspektive, andererseits weisen Watts und May auf einen großen rezeptiven Unterschied zwischen den beiden Erzählperspektiven beim Leser hin.

> This has the same technical advantages and disadvantages of a first-person single viewpoint; the main difference is the pronoun. The third person is perhaps less intimate, less confessional. (WN 85)

Als Beispiel für den rezeptiven Unterschied zwischen der monofiguralen Erzählperspektive und der Ich-Erzählperspektive führen Watts und May den Roman *Der Fänger im Roggen* (1951) an, der nach Watts und May in der Er-Erzählform einen Teil seiner Wirkung bzw. literarischen Qualität verlieren würde; vgl. die Differenz zwischen der monofiguralen und der Ich-Erzählperspektive bei Friedemann (1910: 47-51), Grabo (1913: 32 und 1928: 79/80), Orvis (1928: 117), Beach (1929: 137), Mirrielees (1929: 89), Shipley (1953: 440), Eastman (1965: 33), Hall (1989: 41).

> [...] imagine *Catcher in the Rye* written in the third person - I'm sure it would lose a lot. (WN 86)

Die plurifigurale Erzählperspektive (The Multiple Viewpoint)

Im Unterschied zur ursprünglichen Unterscheidung eines dualen und multiplen Figurenfokus subsumieren Watts und May unter der plurifiguralen Erzählperspektive sowohl den dualen (2 Protagonisten) als auch den gering multiplen (3 Protagonisten) Figurenfokus, wobei die einzelnen Figurenperspektiven nach Watts und May geblockt und die Perspektivenwechsel handlungsorientiert sein sollen.

> If you choose multiple viewpoints, limit the numbers you afford it to, perhaps just the protagonist and one or two others. (WN 87)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Viewpoint, God's Eye View)

Die auktoriale Erzählperspektive definieren Watts und May einerseits als hoch multiplen Figurenfokus mit sprunghaft-gestreuter bis diffus-dispersiver (innensichtiger) Erzählperspektive;

> This is multiple viewpoint taken as far as it can go. A truly omniscient viewpoint hovers above the story, the reader listening in to characters' thoughts like a telepathic eavesdropper. (WN 88)

andererseits verstehen Watts und May die auktoriale Erzählperspektive als eine allgegenwärtige, multilokative, ubiquitäre (außensichtige) Erzähl(er)perspektive, die nicht an den Wahrnehmungs- und Wissensperspektiven der Reflektorfiguren orientiert oder gebunden ist.

> [...] the narrator, can float above the scene, passing through walls like a ghost, never really getting involved. (WN 88)

Die externe Fokalisierung

Watts und May ziehen die externe Fokalisierung nicht in Betracht, weil ihr Buch ein Ratgeber ist und sie den Einsatz eines unzuverlässigen Erzählers als erzähltechnisch zwar trickreich (z. B. im Roman *Alibi* von A. Christie), aber als leserpsychologisch unfair betrachten.

> Unreliable narrators are a neat trick perhaps, but the author is open to accusations of unsporting deviousness. (WN 84)

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Watts und May

Der tabellarische Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Watts und May berücksichtigt neben der Erzählform und der Perspektive auch den Figurenfokus.

Erzähltexttypen nach Watts und May (2012)		
Erzählform	Figurenfokus	Perspektive
Ich	1 Figurenfokus (Single)	Monofigural
Er	2 bis 3 Figurenfokusse (Dual)	Plurifigural
	Mehrere Figurenfokusse (Multiple)	Auktorial

Colin Bulman (2014)

Bulman veröffentlicht 2014 einen Ratgeber zur Produktion von Erzählliteratur mit einem Titel, der sich an H. James, Lubbock und Oakley anlehnt: *Fiction – The Art and the Craft: How Fiction is Written and How to Write It*. Im 8. Kapitel „Narrative Method and Point of View" stellt Bulman die Erzählperspektiven und einige Darstellungsformen des Erzählens auf den Seiten 88 bis 97 vor.

Erzählperspektive (Narrative Method/Mode, Mode of Narration, Point of View, Viewpoint)

Bulman grenzt die Erzählperspektive nicht streng von der Darstellungsform des Erzählens ab, indem er die Kategorien Darstellungsform des Erzählens (Narrative Method/Mode, Mode of Narration) und Erzählperspektive (Point of View) synonym verwendet. Bulman unterscheidet 8 „Erzählperspektiven": Ich-Erzählperspektive, Du-Erzählperspektive,

(auktoriale und figurale) Er-Erzählperspektive, Multiple Erzählperspektive, Briefform, Tagebuchform, Bewusstseinsstrom bzw. innerer Monolog.

> The main narrative methods[/modes] used by novelists and short story writers are as follows:
>
> - First-person viewpoint
> - Second-person viewpoint
> - Third-person viewpoint (omniscient or limited)
> - Multiple viewpoints
> - Epistolary
> - Diary
> - Stream of consciousness (FAC 88)

Die Ich-Erzählperspektive

Bei der Ich-Erzählperspektive unterscheidet Bulman konventionell zwischen der zentralen (Main Character) und der peripheren (Minor Character) Ich-Erzählperspektive. Außerdem weist Bulman auf die epistemischen Restriktionen und die charakterliche Konsistenz des erzählenden Ich einerseits und des erzählten Ich andererseits hin, wobei die epistemischen Restriktionen relativierbar sind und die charakterliche Konsistenz nur für den Fall eines nicht-pathologischen (erzählenden und/oder erzählten) Ich gelten und auch dann nur in den wesentlichen Zügen, da „realistische" Ich-Erzähler und Ich-Figuren wahrscheinlich – in der Nachahmung realer Menschen – „gemischte" bis widersprüchliche Charaktere sind.

Weiters unterscheidet Bulman zwischen autorenkonvergenten Ich-Romanen (in denen Ich-Erzähler und/oder erzähltes Ich als Sprachrohr für die ideologische Perspektive des Autors dienen) und autorendivergenten Ich-Romanen (in denen Ich-Erzähler und/oder erzähltes Ich nicht als Sprachrohr für die ideologische Perspektive des Autors dienen).

> Sometimes there is identification between the first-person narrator and the author. For instance there are many cases of an author telling their own story as a novel. But there is no need for the first-person narrator to be a representative of the author. Some writers choose to write in the first-person from the point of view of a character who is quite different from themselves. (FAC 89/0)

Als Beispiele für Erzähltexte mit mehreren Ich-Erzählern führt Bulman die Romane *Der Sammler* (1963) von John Fowles und *Als ich im Sterben lag* (1930) von William Faulkner an (vgl. FAC 90).

Außerdem unterscheidet Bulman die singulare Ich-Erzählform und die plurale Wir-Erzählform, z. B. im Roman *Die Selbstmord-Schwestern* (1993) von Jeffrey Eugenides (vgl. FAC 90).

In Hinblick auf die Differenz zwischen retrospektiver und eingeschobener bis simultaner Ich-Erzählperspektive emphatisiert Bulman den Tagebuch-Roman am Beispiel von *Bridget-Jones: Schokolade zum Frühstück* (1997) von Helen Fielding und *Adrian Moles wilde Träume* (1995) von Sue Townsend (vgl. FAC 90) und den Briefroman (vgl. FAC 95).

Während Bulman den Er-Erzähler für zuverlässig erachtet, kann nach Bulman der Ich-Erzähler unzuverlässig sein, nicht so sehr, weil der Ich-Erzähler unter Umständen lügt (was er aber tun kann, ebenso wie eine Figur in einer Er-Erzählung) oder weil der Ich-Erzähler Vorlieben und Abneigungen hat oder weil der Ich-Erzähler nicht die ganze „Wahrheit" der Geschichte kennt (was aber zu seiner Unzuverlässigkeit beitragen kann), sondern weil manche Ich-Erzähler eine unzuverlässige Perspektive haben. Ich-Erzähler mit unzuverlässiger Perspektive sind nach Bulman vor allem verbrecherische, psychisch

dysfunktionale, geistig eingeschränkte und weltanschaulich voreingenommene Figuren; vgl. die Differenz zwischen dem prinzipiell zuverlässigen Er-Erzähler und dem möglicherweise unzuverlässigen Ich-Erzähler bei Beach (1929: 154), Uzzell und Uzzell (1934: 412), Weber und Taylor (1935: 28), Gordon und Tate (1950: 625), Rockwell (1962: 99), Macauley und Lanning (1964: 107), Taylor (1981: 77/8), Grenville (1990: 60/1, 70/1), Cohen (1995: 96).

> If the narrator is a criminal, mentally unstable, of limited intelligence, biased politically or religiously, this will compromise the reliability of the narrator. (FAC 92).

In Anlehnung an Riggan (1982) listet Bulman 4 Typen des unzuverlässigen Erzählers auf: 1) Nepper, Schlepper, Bauernfänger und Angeber, Prahler, Großsprecher; 2) Verrückter, Irrer, Wahnsinniger, Geisteskranker; 3) Clown, Narr, Schalk, Schelm, Hanswurst, Possenreißer; 4) Naivling, Simplex, Backfisch; vgl. die Typologien des unzuverlässigen Ich-Erzählers bei Taylor (1981: 77/8), Disher (1983: 45), Abott ([2002] 2008: 76).

- Braggers and exaggerators
- Madman and the mentally unstable
- Clowns, by which [Riggan] meant narrators who are playful with the reader's expectations and who are unconventional
- Naïve characters whose immaturity limits their perceptions and limits what they narrate (FAC 92)

Als Beispiele für unzuverlässige Erzähler nennt Bulman Huckleberry Finn, Holden Caulfield, die zwei peripheren Ich-Erzähler im Roman *Sturmhöhe*, den autistischen Erzähler im Roman *Supergute Tage oder Die sonderbare Welt des Christopher Boone* (2003) von Mark Haddon und Nick Carraway im Roman *Der große Gatsby* (vgl. FAC 93/4).

Die Du-Erzählperspektive

Die erzählte Du-Figur kann nach Bulman 1) als erzähltes Ich (in Du-Form), 2) als eine erzählte Figur (die in Du-Form anstatt in der Er/Sie-Form erzählt wird) und 3) als fiktionalisierter Leser (der durch eine Metalepse in eine erzählte Figur verwandelt wird) interpretiert werden; vgl. die Du-Erzählperspektive bei Rockwell (1962: 104/5), Disher (1983: 48), Burroway ([1987] 1988: 63/64), Grenville (1990: 62), Cohen (1995: 97), Szeman (2001, 66-78), Jahn (2026: 29/0); einer der ersten Hinweise auf die Du-Erzählperspektive findet sich bei Esenwein ([1909] 1918: 117)

> The character who is narrating addresses a "you" who may be the narrator himself, another character, or indeed the reader, or all three. (FAC 90)

Die Er-Erzählperspektive

Bei der Er-Erzählperspektive unterscheidet Bulman einerseits 1) die auktoriale (Omniscient Third-Person Narrative) und 2) die figurale Erzählperspektive (Limited Third-Person Narrative). Die auktoriale Erzählperspektive beschreibt Bulman traditionell als allwissende Erzählperspektive.

> The narrator is [...] in the case of OMNISCIENT third-person narrative, a god-like creature who knows everything that goes on, and all the characters, what they say and also what they are thinking at any given time. [...] The narrator [...] stands outside the story but sees and knows everything that goes on and knows things some of the characters do not know. [...]

Die Paralipse scheint Bulman nicht als Alteration der Erzählperspektive, sondern als strategische Entscheidung zu betrachten.

> [The omniscient] narrator can, of course, hold back information in order to obtain some effect such as suspense. (FAC 91)

Unter der figuralen Erzählperspektive scheint Bulman nur die monofigurale Erzählperspektive zu verstehen, die er – wie einige andere Erzähltheoretiker – perspektivisch mit der (tendenziell zentralen) Ich-Erzählperspektive gleichsetzt; vgl. die perspektivische Identität von monofiguraler Erzählperspektive und zentraler Ich-Erzählperspektive bei Orvis (1928: 117, 120 und 1948: 119), Hills ([1977] 1987: 123).

> A variation on the omniscient third-person narrator is what is usually referred to as LIMITED THIRD-PERSON narrative. […] the information given to the reader is limited to what is known by one (almost certainly the central) character. It is rather like a first-person narrative in that it has restrictions and limitations but it uses the third-person […] (FAC 91)

Andererseits unterscheidet Bulman bei der Er-Erzählperspektive den 1) neutralen Erzähler (Objective Narrator) und 2) den intrusiven Autor-Erzähler (Intrusive Narrator), wobei Bulman nicht expliziert, ob sich die auktoriale Erzählperspektive prinzipiell oder tendenziell dem intrusiven Autor-Erzähler und die figurale Erzählperspektive prinzipiell oder tendenziell dem neutralen Erzähler zuzuschreiben ist oder beide Erzähler beide Erzählperspektiven einnehmen können und ob er auch eine außensichtig-neutrale Erzählperspektive klassifiziert.

> The third-person narrator can be OBJECTIVE or INTRUSIVE. The objective narrator tells what happens, what is said and what is thought by the various characters but never offers value judgments on what is going on. The intrusive narrator […] comments on the actions and may give value judgments on characters and actions. (FAC 91)

Als klassische Beispiele für den intrusiven Erzähler führt Bulman die Romane von Jane Austen, Dickens, Thackeray, Thomas Hardy an (vgl. FAC 91).

Hier ein spekulativer Überblick über die möglichen Typen der Er-Erzählperspektive nach Bulman.

Typen der Er-Erzählperspektive	Auktorial (Omniscient)	Neutral (Objective)
		Intrusiv (Intrusive)
	Figural (Limited)	Neutral (Objective)
		Intrusiv (Intrusive)
	Neutral (Objective)?	

Die Erzählhaltung

Neben der Erzählform, der Perspektive und der Zuverlässigkeit des Erzählers integriert Bulman auch die Stimme (Voice) des Erzählers in die Typologie und Klassifikation der Erzählperspektiven. Unter Stimme des Erzählers versteht Bulman die Note (Tone), die Haltung (Attitude) bzw. die Persönlichkeit (Personality) des Erzählers. Nach Bulman weist der intrusive Autor-Erzähler eine Erzählhaltung auf, aber auch der Ich-Erzähler weist nach Bulman in der Regel eine Erzählhaltung auf.

> Related to narrative method is the notion of VOICE. The term […] mean[s] a mixture of the author's tone and attitude to his material or perhaps the tone and attitude of a first-person narrator. […] in a way the voice of a narrator is to do with their personality. They inevitably […] impinge a certain tone and attitude on the material they are concerned with, the story and characters. (FAC 94)

Nach Bulman muss eine Erzählhaltung nicht vom Autor-Erzähler oder Ich-Erzähler explizit werden, sondern sie ist häufig in die Erzählhandlung impliziert.

> [Narrators] express indirectly their attitude to the world. (FAC 94)

Bulman unterscheidet eine relativ breite Palette von Parametern der Erzählhaltung.

> The attitudes which can be conveyed include the following as examples:
>
> | | |
> |---|---|
> | cynicism | a satirical attitude |
> | a critical attitude | general sympathy |
> | hard-heartedness | soft-heartedness |
> | sophistication | naivety |
> | wit | a humorous perspective |
> | objectivity | subjectivity |
> | irony | subjective (FAC 94) |

Bewusstseinsstrom und innerer Monolog (Deep Third Person)

Obwohl Bulman (vielleicht) in Anlehnung an Abbott ([2002] 2008: 78, 235/6) in modaler Hinsicht zwischen dem Bewusstseinsstrom und dem inneren Monolog unterscheidet, unterscheidet er die beiden Darstellungsformen bzw. Redeformen aus praktischen Gründen nicht.

> [...] [the stream of consciousness] became the name for a technique of writing employed by such writers as Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf, and William Faulkner (FAC 95)

> Some critics make a distinction between [interior monologue] and stream of consciousness but for practical purposes they are much the same. (FAC 96)

Nach Bulman war die Verwendung des Bewusstseinsstroms bzw. des inneren Monologs durch Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf und William Faulkner einerseits eine Modeerscheinung ohne bedeutende literaturgeschichtliche Nachwirkung (vgl. dazu die These vom inneren Monolog als „unfruchtbares Erzählverfahren mit begrenzter Bedeutung“ bei Niehaus 2021: 198)

> The novels which use the stream of consciousness technique are certainly interesting but the writers have had a limited influence on later novelists and most writers today employ techniques only slightly modified from those used by authors in the nineteenth century. [...] (FAC 96)

> [...] on the whole the novels using the technique [of the stream of consciousness and inner monologue] are of mainly literary historical interest. (FAC 96)

und andererseits widerspricht nach Bulman das nicht-selektive Kompositionsprinzip des Bewusstseinsstroms bzw. des inneren Monologs dem selektiven Kompositionsprinzip des Romans.

> The novelist [...] is very selective in what is provided in the narrative. One of the skills of a novelist is really to be selective, to choose the actions, thoughts, and speeches that contribute to an interesting story. (FAC 96)

Bulman stellt nicht klar, ob er den Bewusstseinsstrom und den inneren Monolog als eigenständige Erzähltexttypen oder (wohl eher) als Darstellungsformen des Figurenbewusstseins (sowohl in der Er- als auch in der Ich-Erzählung) betrachtet.

Überblick über die Erzähltexttypen nach Bulman

Erzähltexttypen nach Bulman (2014)

Erzählform	Perspektive (Wahrnehmung, Innensicht und Stil)	
Ich	Zentral (Main Character) oder Peripher (Minor Character)	
	Autorenkonvergent oder Autorendivergent	
	Singulärer oder Multiple Ich-Erzähler	
	Singulare oder Plurale Erzählform	
	Retrospektiv oder Eingeschoben (Diary/Journal/Epitolary Fiction)	
	Intrusiv (Intrusive) oder Implizite Erzählhaltung (Voice)	
	Zuverlässig (Reliable) oder Unzuverlässig (Unreliable)	
Du	Du (Second Person): Ich-Erzähler, Figur, Rezipient	
Er	Auktorial (Omniscient)	Neutral (Objective) oder Intrusiv (Intrusive) oder Implizite Erzählhaltung (Voice)
	Figural (Limited)	
	Neutral (Objective)?	Implizite Erzählhaltung (Voice)?

Wolf Schmid ([2003] rev. 2014)

Schmid veröffentlicht 2003 ein erzähltheoretisches Standardwerk in russischer Sprache mit dem Titel *Narratologija*. 2005 erscheint die deutsche Übersetzung mit dem Titel *Elemente der Narratologie*. Die 3., erweiterte und überarbeitete Ausgabe der deutschen Erstausgabe erscheint 2014. Im dritten Teil „Die Erzählperspektive“ im 2. Kapitel „Modell der Erzählperspektive“ stellt Schmid sein perspektivengebundenes Modell der Erzählperspektiven auf den Seiten 121 bis 141 vor. Ich zitiere nach der 3. Auflage aus dem Jahr 2014.

> Das Kapitel „Erzählperspektive“ wurde [in der dritten Ausgabe] durch einen Abschnitt zur jüngst stark diskutierten „Perspektivenstruktur“ ergänzt. Der Text aller Kapitel wurde kritisch durchgesehen, fallweise revidiert und durch Ausführungen zur aktuellen Diskussion erweitert. (EN x)

Perspektive (Standpunkt)

Schmid definiert die Perspektive ziemlich umständlich und wenig verständlich als eine Menge von inneren und äußeren Voraussetzungen für eine Art Wahrnehmung und eine Art Präsentation der Wahrnehmung, wobei es unklar ist, was Schmid unter inneren und was er unter äußeren Voraussetzungen versteht, und es unklar ist, worin sich die Faktoren und die Bedingungen unterscheiden oder ob sie mehr oder weniger identisch sind.

> Perspektive sei hier definiert als *der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens*. (EN 121)

Schmid geht davon aus, dass die Perspektive nicht auf die Geschichte angewendet wird, sondern auf das Geschehen, das einer Geschichte zugrunde liegt.

> [...] wird hier davon ausgegangen, dass die Perspektive nicht auf eine schon konstituierte *Geschichte* angewendet wird, sondern auf das ihr zugrunde liegende *Geschehen*. (EN 121)

Schmid betrachtet die Perspektive als den Prozess der Auswahl und Einstufung von Momenten des Geschehens, durch den die Geschichte entsteht.

> Ohne Perspektive gibt es keine Geschichte. Eine Geschichte konstituiert sich überhaupt erst dadurch, dass das amorphe, kontinuierliche Geschehen einer selektierenden und hierarchisierenden Hinsicht unterworfen wird [...] Eine der Prämissen der vorliegenden Arbeit ist, dass jegliche Darstellung von Wirklichkeit in den Akten der Auswahl, Benennung und Bewertung der Geschehensmomente Perspektive impliziert. (EN 121)

Schmid unterscheidet neben den 3 bereits genannten perspektivischen Akten (Auswahl, Benennung und Bewertung) 2 weitere perspektivische Akte: das Erfassen und das Darstellen von Geschehen, wobei sowohl der Erzähler und die Figur etwas erfassen können, aber nur der Erzähler etwas Erfasstes darstellen kann. Nach Schmid erstreckt sich das Erfassen auch auf die Wahrnehmung bzw. Fokalisierung nach Genette. Deshalb verfügt nach Schmid nicht nur die Figur, sondern auch der Erzähler über eine Wahrnehmung.

> Daran hindert Genette schon die Identifizierung des „extradiegetischen" Erzählers mit dem Autor, was für einen solchen Erzähler die Möglichkeit eines eigenen Erfassens (in der fiktiven, dargestellten Welt) von vornherein ausschließt. *Vision* ist bei Genette das Privileg der Figur. (EN 122)

Der Erzähler kann nach Schmid sein eigenes Erfassen (einschließlich seiner eigenen Wahrnehmung) darstellen oder das Erfassen der Figur (einschließlich deren Wahrnehmung) darstellen.

> Die[...] Unterscheidung [zwischen *Erfassen* und *Darstellen* von Geschehen] ist deshalb erforderlich, weil ein Erzähler ein Geschehen anders darstellen kann, als er es erfasst oder erfasst hat. Wo ein solche Inkongruenz von Erfassen und Darstellen vorliegt, gibt der Erzähler nicht wieder, was und wie er selbst wahrgenommen hat, sondern reproduziert die Wahrnehmung einer oder mehrerer der erzählten Figuren. Solche Inkongruenz von Erfassen und Darstellen [ist] charakteristisch [...] für fiktionales Erzählen [...] (EN 121)

Die 2 Typen und die 2 Instanzen der Perspektive

Das Erfassen und Darstellen bezeichnet Schmid auch als Perspektive. Der Erzähler kann sein Erfassen darstellen oder der Erzähler kann das Erfassen der Figur darstellen. Das Darstellen des Erfassens des Erzählers durch den Erzähler bezeichnet Schmid als narratoriale Perspektive und das Darstellen des Erfassens der Figur durch den Erzähler bezeichnet Schmid als figurale Perspektive, womit genau genommen nach Schmid nur die narratoriale Perspektive eine vollständige Perspektive ist, da nur der Erzähler sowohl erfassen als auch darstellen kann, während die Figur nur erfassen, aber nicht darstellen kann. Schmid weicht diesem Widerspruch rhetorisch aus, indem er behauptet, dass nicht nur der Erzähler sowohl sein eigenes Erfassen als auch das Erfassen der Figur, sondern auch der Erzähltext beide Erfassen darstellen kann. Trotzdem stellt sich das Problem, wer nun das Erfassen des Erzählers und der Figur darstellt: der Erzähler *oder* der Erzähltext (die gelben Markierungen im Zitat stammen von mir).

> Der Erzähler hat grundsätzlich zwei Möglichkeiten, ein Geschehen darzustellen: Er kann aus seiner eigenen, der *narratorialen* Perspektive erzählen oder einen *figuralen* Standpunkt übernehmen, d. h. aus der Perspektive einer oder mehrerer der erzählten Figuren erzählen[20]. So ergibt sich eine einfache binäre Opposition der Perspektiven. Die Binarität resultiert daraus, dass das Erzählwerk in ein und demselben Textsegment zwei wahrnehmende, wertende, sprechende und handelnde Instanzen darstellen kann, zwei bedeutungserzeugende Zentren: den Erzähler und die Figur. (EN 127)

Weitere Instanzen bzw. Typen der Perspektive kann es nach Schmid nicht geben. Nach Schmid gibt es im Gegensatz zu Genette ([1972] 2010: 121/2) weder eine neutrale Perspektive noch eine Nullfokalisierung (vgl. auch EN 122).

> Tertium non datur. Deshalb ist in dem hier vorgestellten Modell kein Platz für eine „neutrale" Perspektive, die in einer Reihe von Theorien (Stanzel1955[21]; Petersen 1977, 187-192; Lintvelt 1981: 38 f.[22]; Broich 1983[23]) vorgesehen ist, ebenso wenig für eine „Nullfokalisierung", deren Existenz Genette postuliert [...] (EN 128)

Damit führt Schmid die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie, die über Fludernik (2006: 48), Lintvelt (2000: 17), Petersen (1993: 68), Rimmon-Kenan (1983: 76/7), Genette ([1983] 2010: 248-252), Prince (1982: 50, 74), Bal ([1980] 1985: 101), Genette ([1972] 2010: 121/2), Uspenskij ([1970] 1975), Todorov ([1966] 1978) , Macauley und Lanning (1964: 108), Booth (1961), Uzzell ([1947] 1959: 196), Foster-Harris (1944: 32), Uzzell und Uzzell (1934: 413) auf Pitkin (1912: 186/7) zurückgeht, nach Genette (1972 und 1983) auf den zweiten Höhepunkt, wobei Schmid innerhalb der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie eine weitere Minderheitstraditionslinie fortführt, die nur die Erzählerperspektive und die Figurenperspektive bzw. nur die externe Fokalisierung des Erzähler-Fokalisierers und die interne Fokalisierung des Figuren-Fokalisierers und nicht die neutrale Erzählperspektive als eigenständigen Typen der Erzählperspektive klassifiziert; vgl. das 2-Perspektiven-Konzept bei Drew (1926: 246-252), Frederick (1932: 34/5), Uzzell ([1947] 1959: 196), Macauley und Lanning (1964: 108), Bal ([1980] 1985: 101), Keen (2003: 44/5).

2 Typen und 2 Instanzen der Perspektive	Narratoriale Perspektive	Erzähler
	Figurale Perspektive	Figur

Die Terminologie zur narratorialen und figuralen Perspektive

In der Fußnote 20 auf den Seiten 127/8 weist Schmid auf synonyme Bezeichnungen zur narratorialen und figuralen Perspektive hin, die ich in einem tabellarischen Überblick zusammenfasse.

Schmid	Cohn (1978; 1981)	Schmid (1979)	Lintvelt (1981)
Narratorial	Authorial (Er-Erzählung) Dissonant (Ich-Erzählung)	Auktorial	Narratorial
Figural	Figural (Er-Erzählung) Consonant (Ich-Erzählung	Personal	Aktorial

Die kompakte Perspektive

Schmid unterscheidet 5 Parameter der Perspektive: 1) die räumliche, 2) die ideologische, 3) die zeitliche, 4) die sprachliche und 5) die perzeptive Perspektive, wobei Schmid die Unterscheidung zwischen äußeren und inneren Faktoren nicht weiterverfolgt. Die Darstellung der Stratifikationsmodelle der Perspektive (z. B. Whitcomb 1905, Bentley 1946: Uzzell [1947] 1959, Millett 1950, Mendilow 1952, Uspenskij 1970, Fowler 1977, Chatman 1978, Bal 1980, Rimmon-Kenan 1983, Fowler 1986, Simpson 1993, Bickham 1996, Jahn 1999, Lintvelt 2000, Watts & May 2012, um nur einige zu nennen) überschreitet die vorliegende Monographie über die Erzählperspektiven (im engeren Sinn von Kombination aus Erzählform und Perspektive), deshalb nur kurze Hinweise dazu.

> [...] Erfassen und Darstellen [sind] durch äußere und innere Faktoren bedingt [...] Diese Faktoren sind unterschiedlichen Parametern, Aspekten oder Facetten zugeordnet, in denen sich das Phänomen der Perspektive auf je eigene Weise manifestieren kann. (EN 122)

Eine Perspektive, in der alle 5 Parameter der Perspektive narratorial oder figural sind, bezeichnet Schmid als kompakte Perspektive.

> Die Entscheidung des Erzählers für die narratoriale oder figurale Perspektive fällt häufig hinsichtlich aller Parameter gleich aus, d. h. ist einheitlich narratorial oder figural. Eine Perspektive, die in allen Parametern auf der gleichen Entscheidung für eine der beiden Möglichkeiten beruht, sei *kompakte* Perspektive genannt. (EN 139)

Die kompakte narratoriale Perspektive

Eine Perspektive, in der alle 5 Parameter der Perspektive narratorial sind, bezeichnet Schmid als kompakte narratoriale Perspektive. Schmid rechnet die Nullfokalisierung sowie die in einigen Parametern narratoriale und in den übrigen Parametern neutralisierte Perspektive zur narratorialen Perspektive.

> In der Opposition *narratoriale vs. figurale Perspektive* ist das zweite Glied markiert. Das heißt: Wenn die Perspektive nicht figural ist (und die Opposition der Perspektive nicht völlig neutralisiert ist), wird sie als narratorial betrachtet. Narratorial ist die Perspektive also nicht nur dann, wenn das Erzählen deutliche Spuren des Erfassens und Darstellens durch einen individuellen Erzähler trägt, sondern auch dann, wenn das Erzählen „objektiv" zu sein scheint oder nur geringe Spuren einer Brechung der Wirklichkeit durch ein irgendwie geartetes Prisma enthält. Denn der Erzähler ist im Erzählwerk als Bedeutungsgeber immer präsent, und sei es nur durch die Auswahl der Geschehensmomente. (EN 128)

Die kompakte figurale Perspektive

Eine Perspektive, in der alle 5 Parameter der Perspektive figural sind, bezeichnet Schmid als kompakte figurale Perspektive.

Kompakte Narratoriale Perspektive	Alle 5 Parameter der Perspektive sind narratorial
	Narratoriale *und* neutralisierte Parameter
	„Objektives" Erzählen (bzw. „Neutrale" Perspektive?)
	Nullfokalisierung
Kompakte figurale Perspektive	Alle 5 Parameter der Perspektive sind figural

Die distributive Perspektive

Eine Perspektive, in der einige der 5 Parameter der Perspektive narratorial sind und die übrigen Parameter figural sind (oder umgekehrt), bezeichnet Schmid als distributive Perspektive.

> Durchaus häufig aber ist die Perspektive *distributiv*. Das ist dann der Fall, wenn die Entscheidungen für die Perspektive hinsichtlich der Parameter unterschiedlich ausfallen. (EN 139)

Als Beispiel für eine narratoriale ideologische Perspektive führt Schmid den Anfang aus Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit* an (vgl. EN 135). Als Beispiel für eine figurale perzeptive Perspektive führt Schmid einen Ausschnitt aus dem Roman *Krieg und Frieden* (vgl. EN 132) und einen Ausschnitt aus dem Roman *Anna Karenina* an (vgl. EN 133/4); als Beispiel für eine figurale perzeptive, ideologische und sprachliche Perspektive führt Schmid einen Ausschnitt aus dem Roman *Der Doppelgänger* von Dostojewski an (vgl. EN 132); als Beispiel für eine figurale ideologische Perspektive führt Schmid einen Ausschnitt aus der Erzählung *Der Student* von Tschechow an (vgl. EN 134); als Beispiel für eine figurale räumliche Perspektive führt Schmid einen Ausschnitt aus dem Roman *Der jüdische Krieg* von Feuchtwanger an (vgl. EN 135); als Beispiel für einen Wechsel von der

narratorialen zeitlichen zur figuralen zeitlichen Perspektive führt Schmid einen Ausschnitt aus der Erzählung *Die Sanfte* von Dostojewski an (vgl. EN 136/7); und als Beispiel für eine figurale sprachliche Perspektive führt Schmid neben dem Roman *Der Jüngling* von Dostojewski einen Ausschnitt aus dem Roman *Der Doppelgänger* von Dostojewski an (vgl. EN 138).

Die Neutralisierung der Perspektive

In einer Perspektive können nach Schmid einige Parameter neutralisiert sein. Ein Parameter der Perspektive ist nach Schmid einerseits dann neutralisiert, wenn der Parameter weder dem Erzähler noch der Figur zugeordnet werden kann bzw. weder als narratorial noch als figural bestimmt werden kann, oder ist andererseits dann neutralisiert, wenn der Parameter sowohl dem Erzähler als auch der Figur zugeordnet werden kann bzw. sowohl als narratorial als auch als figural bestimmt werden kann, vgl. oben die Neutralisierung der Erzähler- und Figurenworte in der indirekten und erlebten (äußeren und inneren) Figurenrede bei Chatman (1978: 206), die zweifache Fokalisierung und die unklare Wahrnehmung bei Bal ([1980] 1985: 113) und die nicht-markierte Fokalisierung bei Jahn (1999: 102/3).

> […] die Opposition von narratorialer und figuraler Gestaltung [ist] in einem Parameter (oder in mehreren zugleich) neutralisiert […], entweder weil Merkmale völlig fehlen oder weil sie auf beide Instanzen beziehbar sind. (EN 140)

Eine Neutralisierung aller 5 Parameter zugleich wertet Schmid als seltenen Ausnahmefall.

> Solche Neutralisierung der Oppositionen kann sich […] im Extremfall sogar auf alle Parameter zugleich [beziehen]. (EN 140)

Die völlige Neutralisierung der Perspektive illustriert Schmid etwas einseitig durch die flächendeckende Zuordnung der 5 Parameter der Perspektive sowohl an den narratorialen als auch an den figuralen Typ der Perspektive im Schema; konsequenterweise müsste die völlige Neutralisierung der Perspektive auch durch die flächendeckende Nicht-Zuordnung der 5 Parameter der Perspektive weder an den narratorialen noch an den figuralen Typ der Perspektive im Schema illustriert werden.

Hier das Schema der völligen Neutralisierung der Perspektive nach Schmid anhand der flächendeckenden Zuordnung aller Parameter an beide Typen der Perspektive.

	Völlige Neutralisierung der Opposition von Erzähler- und Figurentext				
	Perzeption	Ideologie	Raum	Zeit	Sprache
Narratorial	X	X	X	X	X
Figural	X	X	X	X	X

Hier das Schema der völligen Neutralisierung der Perspektive anhand der flächendeckenden Nicht-Zuordnung aller Parameter an keine der beiden Typen der Perspektive.

	Völlige Neutralisierung der Opposition von Erzähler- und Figurentext				
	Perzeption	Ideologie	Raum	Zeit	Sprache
Narratorial	0	0	0	0	0
Figural	0	0	0	0	0

Hier das Schema der völligen Neutralisierung der Perspektive sowohl anhand der flächendeckenden Zuordnung an beide Typen der Perspektive als auch anhand der flächendeckenden Nicht-Zuordnung aller Parameter an keine der beiden Typen der Perspektive.

	Völlige Neutralisierung der Opposition von Erzähler- und Figurentext				
	Perzeption	Ideologie	Raum	Zeit	Sprache
Narratorial	X/0	X/0	X/0	X/0	X/0
Figural	X/0	X/0	X/0	X/0	X/0

Schmids These, dass die völlig neutralisierte Perspektive weder unter dem figuralen noch unter dem narratorialen Typ der Perspektive subsumiert werden darf (die gelben Markierungen im Zitat stammen von mir),

> Wenn die Perspektive nicht figural ist (und die Opposition der Perspektive nicht völlig neutralisiert ist), wird sie als narratorial betrachtet. (EN 128)

steht im unaufgelösten Widerspruch zu Schmids Ausgangstheorem von *nur* 2 Typen der Perspektive (narratorial und figural) (die gelben Markierungen im Zitat stammen von mir)

> Der Erzähler hat grundsätzlich zwei Möglichkeiten, ein Geschehen darzustellen: Er kann aus seiner eigenen, der *narratorialen* Perspektive erzählen oder einen *figuralen* Standpunkt übernehmen [...] (EN 127)

und zu Schmids Emphase, dass es keinen 3., neutralen Typ der Perspektive geben kann (die gelben Markierungen in den Zitaten stammen von mir).

> Tertium non datur. Deshalb ist in dem hier vorgestellten Modell kein Platz für eine „neutrale" Perspektive [...] (EN 128)

> Die Neutralisierung der Opposition schafft jedoch keinen dritten, „neutralen" Typ der Perspektive. (EC 128)

scheint der Extremfall der völligen Neutralisierung der Perspektive ein Zugeständnis zur Möglichkeit eines 3., „neutralen" Typs der Perspektive zu sein.

Distribution der 5 Parameter der Perspektive	Kompakt (Narratorial, Narratorial-Neutralisiert oder Figural)
	Distributiv (Narratorial-Figural)
	Neutralisierung der Perspektive

Überblick über die 4 Erzähltexttypen nach Schmid

Die Erzählperspektiven bzw. die 4 Erzähltexttypen nach Schmid ergeben sich aus der Kombination der narratorialen und figuralen Perspektive mit der Er- und der Ich-Erzählform: 1) der narratoriale nichtdiegetische, 2) der narratoriale diegetische, 3) der figurale nichtdiegetische und 4) der figurale diegetische Erzähltexttyp.

> Die narratoriale und figurale Perspektive treten sowohl im nichtdiegetischen als auch im diegetischen Erzählen auf. Wenn man die beiden binären Oppositionen *narratorial vs. figural* und *nichtdiegetisch vs. diegetisch* miteinander koppelt, ergeben sich vier Typen, die in der Wirklichkeit der [Erzähl]Texte auch tatsächlich vorkommen. (EN 129)

Die narratoriale und figurale Perspektive müssen nach Schmid in einem narratorialen bzw. figuralen Erzähltexttyp nicht kompakt, aber dominant sein, wobei es immer auch eine Frage der Interpretation ist, ob die eine oder die andere Perspektive in einem Erzähltext dominant ist (die gelben Markierungen im Zitat stammen von mir).

> *Anna Karenina*, wo der Erzähler […] die Geschehnisse mit Ausnahme weniger Stellen narratorial darbietet. (EN 129)
>
> Ein diegetischer Erzähler berichtet von seinen Erlebnissen aus der Perspektive des „früheren", erzählten Ich. Das ist die Perspektive, die in Dostojevskijs *Jüngling* dominiert. (EN 129)

Im narratorial-nichtdiegetischen Erzähltexttyp

> […] erzählt [der Erzähler] aus seiner eigenen Perspektive. (EN 129)

Im narratorial-diegetischen Erzähltexttyp

> [erzählt] [e]in Erzähler […] aus der Perspektive des „jetzigen", d. h. des erzählenden Ich. (EN 129)

Im figural-nichtdiegetischen Erzähltexttyp

> […] nimmt [ein nichtdiegetischer Erzähler] den Standpunkt einer Figur ein, die als Reflektor fungiert. (EN 129)

Im figural-diegetischen Erzähltexttyp

> […] berichtet [ein diegetischer Erzähler] von seinen Erlebnissen aus der Perspektive des „früheren" erzählten Ich. (EN 129)

Was den Text *Die Sanfte* betrifft, den Schmid als narratorial-diegetischen Erzähltexttyp betrachtet, ergibt sich ein Problem der Zuordnung, da das erzählende Ich in den Kapiteln 1 bis 11 wenig über sich selbst nach dem Selbstmord seiner Frau aussagt, ausgenommen z. B. einige diskursbezogene, selbstreferentielle und generalisierende Kommentare des offenen Erzählers.

> Denken Sie sich einen Mann, der vor der Leiche seiner Frau steht, einer Selbstmörderin, die sich erst vor wenigen Stunden aus dem Fenster gestürzt hat. Er ist noch ganz bestürzt und hat noch nicht Zeit gehabt, seine Gedanken zu sammeln. Er geht in seinem Zimmer auf und ab und bemüht sich, das Geschehene zu fassen, »seine Gedanken auf einen Punkt zu konzentrieren« (https://projekt-gutenberg.org/authors/fjodor-michailowitsch-dostojewski/books/die-sanfte/chapter/2/)

Der Ich-Erzähler berichtet jedoch in den Kapiteln 1 bis 11 viel über sein mittelgradig perspektiviertes erzähltes Ich vor dem Selbstmord seiner Frau; damit müsste der Großteil des Textes *Die Sanfte* als figural-diegetischer Typ bestimmt werden. Erst im gesamten 12. Kapitel transformiert sich das bisher sporadisch und schwach perspektivierte erzählende Ich in ein konstant und hochgradig perspektiviertes erzählendes Ich (Kopfzerbrechen auf der Suche nach Motiven für den Selbstmord seiner Frau; Verdrängung des Selbstmordes seiner Frau; Selbstbeschuldigung; antisoziale Revolte; Hang zur Selbstpreisgabe; nihilistische Depression und christliche Herausforderung). Die Markierungen sind von mir: gelb bezieht sich auf das erzählte Ich, grün bezieht sich auf das erzählende Ich.

> Eine Reihe von Erinnerungen, die er in sich weckt, zwingt ihn schließlich, die Wahrheit zu sehen; und diese Wahrheit wirkt erhebend auf seinen Verstand und sein Herz. Gegen das Ende verändert sich sogar der Ton der Erzählung im Vergleich zu dem so verworrenen Anfang. Die Wahrheit zeigt sich dem Unglücklichen recht klar und eindeutig; jedenfalls glaubt er sie so zu sehen. (https://projekt-gutenberg.org/authors/fjodor-michailowitsch-dostojewski/books/die-sanfte/chapter/2/)

Die ausgewogene Distribution von narratorialer und figuraler Perspektive und die Neutralisierung der Perspektive nimmt Schmid nicht in die Klassifikation der Erzähltexttypen auf. Auch andere Parameter des Erzählers (z. B. primärer oder sekundärer, persönlicher oder unpersönlicher, objektiver oder subjektiver, allwissender oder nicht allwissender, allgegenwärtiger oder nicht allgegenwärtiger, introspektiver oder extrospektiver, zuverlässiger

oder unzuverlässiger Erzähler, vgl. EN 80) berücksichtigt Schmid nicht in der Klassifikation der Erzähltexttypen.

> Von der Mehrzahl der Point-of-view-Typologien unterscheidet sich das hier vorgeschlagene Modell dadurch, dass die Präsenz des Erzählers in der Geschichte (wie auch seine Kompetenz, Introspektion, Markiertheit und Subjektivität) nicht als Phänomene der Perspektive, sondern der Typologie des Erzählers betrachtet werden. (EN 128)

Erzähltexttypen nach Schmid (2005)		
Perspektive	Erzählform	Beispiel
Narratorial	Nichtdiegetisch	*Anna Karenina* (Tolstoi)
	Diegetisch	*Die Sanfte* (Dostojewski)
Figural	Nichtdiegetisch	*Der ewige Ehemann* (Dostojewski)
	Diegetisch	*Der Jüngling* (Dostojewski)

Jiří Hrabal (2018)

Hrabal veröffentlicht 2018 einen ca. 15-seitigen Artikel mit dem Titel *Point of View: On the Narratological and Ideological Aspects of the Concept*. Dieser Artikel beinhaltet einerseits eine kritische Darstellung einiger Modellbildungen und Klassifikationen der Erzählperspektive; Hrabal wertet die Modellbildungen von Lubbock (1921), Friedman ([1955] 1978), Uspenskij ([1970] 1975), Genette (1972) und Bal (1980) als letztlich kategorial und terminologisch unklar (unclear), mehrdeutig (ambiguous) und missverständlich (equivokal).

Andererseits schlägt Hrabal in diesem Artikel eine definitorische Abgrenzung der Begriffe Point of View, Fokalisierung und Perspektivierung vor.

> The objective of this study is to define three narratological concepts, namely *point of view*, *focalization*, and *perspective* – in such a way as to ensure that each of them denotes one specific phenomenon. (PV 18/19)

Standpunkt (Point of View)

Erstens schlägt Hrabal vor, die Kategorie Standpunkt (Point of View) in einem Erzähltext auf die weltanschauliche, ideologische Ansicht, Sichtweise, Einstellung, Haltung eines Erzählers, einer Fokalfigur, einer erzählten Figur oder eines impliziten Autors einzuschränken.

> Hence narrative texts are constituted by structures comprising ideological positions, which should be termed points of view. Accordingly, I suggest using the concept of point of view in terms of a "worldview position" (ideology) which can be attributed to any subject of a narrative text (narrator or focal character, as well as any other character) in the same way that a certain point of view can also be attributed to the implied author. (PV 11)

4 Instanzen des Standpunktes (Point of View)	Erzähler
	Fokalfigur
	Erzählte Figur
	Impliziter Autor

Fokalisierung (Focalization)

Zweitens schlägt Hrabal (vielleicht) in Anlehnung an Chatman (1978: 148, 155, 158 und 1993: 134), Prince (1995: 45/6) vor, die Kategorie Fokalisierung in einem Erzähltext auf die Figur(en) einzuschränken; Fokalisierung meint nach Hrabal nur die Fokalisierung der Figur(en). Weder ein Er-Erzähler noch ein Ich-Erzähler können Subjekte der Fokalisierung bzw. ein Fokalisierer sein, sondern nur eine erzählte Figur kann als Fokalfigur etwas fokalisieren. Eine Fokalfigur besitzt nach Hrabal im Gegensatz zu Booth ([1961] 1967: 94) keine Erzähl(er)stimme.

> I therefore understand *focalization* to be a specific discursive approach to the presentation of a fictional world through a focal subject, which is constituted by means of the same distinctive features of a language as a narrative subject, with the exception of the first grammatical person. While it mediates the fictional world, the focal subject is lacking a voice; in other words, it cannot be the narrator.
>
> As I also determine the focal subject by means of non-identity with the narrative subject, it is obvious that its identity cannot be shaped by the first grammatical person. "I" appertains exclusively to the narrator, while the focal character is referred to by the third grammatical person. (PV 22/23)

Eine Fokalisierung in einem Erzähltext ist nach Hrabal dann vorhanden, wenn die Deixis im Erzählertext oder wenn inhaltliche Aspekte des Erzählertextes oder wenn stilistische Teile des Erzählertextes einer Figur zugeschrieben werden können. Hrabal listet einige sprachliche Signale des Erzählertextes für die Fokalisierung von Figuren auf: räumliche und zeitliche Figurendeixis; Überzeugungen, Vermutungen und Einsichten einer Fokalfigur im Erzählertext; Gefühle und Wertungen einer Fokalfigur (in Form von Nomen, Adjektiven und Adverbien) im Erzählertext; idiolektischer Figuralstil im Erzählertext; erlebte Rede im Erzählertext:

- […] relativity of spatial and temporal references to the focal subject, not to the position of the subject of narration. […]
- A fictional event is considered real on the basis of a focal character's subjective belief […]
- A fictional event appears probable or possible on the basis of a focal character's subjective belief […]
- A fictional event is considered needed, wanted, or necessary on the basis of a focal character's subjective belief […]
- Emotive nouns, evaluative adjectives, or adverbs which occur in third-person utterances and which cannot be attributed to the constituted narrator […]
- Focalised narrative utterances are also penetrated by elements of the given focal character's idiolect which cannot be ascribed to a narrative subject or an unmarked form of narration […]
- […] a focalised narrative typically features a modified form (adapted to the absence of the first person) of appellative and expressive elements, i.e. imperative, exclamatory, or volitive clauses and rhetorical questions) […] (PV 23/24)

Hier eine tabellarische Übersicht über die Fokalisierungssignale nach Hrabal.

Fokalisierungssignale	Figurendeixis im Erzählertext
	Figurengedanken im Erzählertext
	Figurengefühle im Erzählertext
	Figurenwertungen im Erzähltext

	Figuralstil im Erzählertext
	Erlebte Rede im Erzählertext

Perspektive (Perspective)

Drittens trennt Hrabal die Kategorie Perspektive von der Kategorie Fokalisierung.

> [...] focalization and perspective refer to different narratological aspects, and thus conceptual overlaps could be prevented. (PV 26)

Hrabal schlägt vor, die Kategorie Perspektive auf die Darstellung des erzählten Raumes einzuschränken; Perspektive meint nach Hrabal nur die Raumperspektive.

> The concept of perspective should be returned where it primarily belongs, i.e. within the *narrative space*. [...] (PV 24)

Der erzählte Raum kann aperspektivisch oder perspektivisch dargestellt werden.

> The narrative space can be depicted either aperspectively or perspectively. (PV 24)

Unter Perspektivismus bzw. Perspektivierung versteht Hrabal die räumlich-deiktische Wahrnehmung der erzählten Welt; Perspektivierung meint nach Hrabal nur die Perspektivierung des Raumes.

> [...] *a perspective presentation* of narrative space is the depiction of a space from a certain focus which is situated within the fictional world. We may call it a focus of depiction. The perspective arrangement of the fictional world is based on the "here" and "there" opposition. (PV 25)

Die erzählte Welt kann erstens durch ein (retrospektiv oder simultan) erzählendes oder ein (retrospektiv) erzähltes Ich perspektivisch bzw. räumlich-deiktisch wahrgenommen werden.

> [...] perspectivisation of space in homodiegetic narration takes place because the narrating character generally verbalises his/her own temporal and spatial position and his/her own acts of perception by telling the reader about the fictional world which he/she inhabits (narration about the present) or inhabited (narration about the past). (PV 25)

Die erzählte Welt kann zweitens durch eine Fokalfigur perspektivisch bzw. räumlich-deiktisch wahrgenommen werden.

> On the other hand, *focalized narration* compels a perspectivised presentation of space. The reason is that the focal character uses spatio-temporal deixis to orient the perspective presentation of space. (PV 25) [...]

Die erzählte Welt kann drittens durch eine hypothetisch-anonyme Wahrnehmungsinstanz perspektivisch bzw. räumlich-deiktisch wahrgenommen werden.

> [...] the fictional world can also be laid out from a certain position within the fictional world without this position being taken by any of the above subjects. (PV 25) [...] perspectivisation of space is possible even without the presence of a focal subject or a homodiegetic narrator. (PV 26)

Es bleibt eine kleine Überschneidung der räumlich-deiktischen Fokalisierung durch die raumzeitliche Bindung der erzählten Welt an eine Fokalfigur mit der räumlich-deiktischen Perspektivierung der erzählten Welt durch einen Ich-Erzähler, eine Fokalfigur oder eine hypothetisch-anonyme Wahrnehmungsinstanz übrig; eine kategoriale Überschneidung von Fokalisierung und Perspektivierung wird nicht vollständig, aber weitestgehend vermieden. Eine vollständige kategoriale Trennung von Fokalisierung und Perspektivierung

wäre möglich, wenn die Fokalfigur aus der Perspektivierung des Raumes ausgeschlossen würde und nur mehr der Fokalisierung des Figurenraumes (raumzeitliche Figurendeixis im Erzählertext) zugeordnet würde.

> Focalization (as we see it) always involves the perspectivisation of space at the same time, while perspectivisation does not involve focalisation. (PV 25)

Hier eine tabellarische Übersicht der narrativen Perspektivierungssubjekte.

Instanzen der Perspektivierung	Erzählendes oder Erzähltes Ich
	Fokalfigur
	Hypothetisch-Anonyme Wahrnehmungsinstanz

Hrabal fasst die Trennung der 3 Kategorien „Point of View", „Fokalisierung" und „Perspektivierung" zusammen.

> [...] point of view should be understood in terms of ideological beliefs which can be assigned to any subject of a narrative text. (PV 26)

> Focalization is perceived as a specific discursive method of presenting a fictional world through a focal subject, which is constituted using the same distinctive features of language as a narrative subject, with the exception of the first grammatical person. The focal subject thus mediates the fictional world, although it cannot be a narrator. (PV 26)

> Finally, perspective should refer to a spatial layout of a fictional world from the position of the focus of depiction situated within the fictional world; it can also be identified using distinctive features of language. (PV 26)

Überblick über die Differenz von Standpunkt (Point of View), Fokalisierung und Perspektive nach Hrabal

Standpunkt, Fokalisierung und Perspektive nach Hrabal		
Kategorie	Objekt (Inhalt)	Subjekt (Instanz)
Standpunkt (Point of View)	Ideologie	Erzähler, Erzählte Figur, Fokalfigur, Impliziter Autor
Fokalisierung (Focalization)	Erzählte Welt	Fokalfigur
Perspektive (Perspective)	Raum	Erzählendes Ich, Fokalfigur (einschließlich Erzähltes Ich), Hypothetisch-anonyme Wahrnehmungsinstanz

Manfred Jahn (2026)

In seinem erzähltheoretischen Standardwerk *Narratology 3.01: A Guide to the Theory of Narrative* stellt Jahn im 3. Teil „Narrators, narrative situations, and focalization" im Kapitel 3.3. „Narrative situations" seine Klassifikation der Erzählsituationen auf den Seiten 25 bis 32 vor. (Im Kapitel 3.4. stellt Jahn das klassische Fokalisierungsmodell von Genette dar, im Kapitel 3.5. erläutert Jahn sein eigenes konstruktivistisches Fokalisierungsmodell und im Kapitel 3.6. setzt sich Jahn kritisch mit der Theorie der Erzählsituationen von Stanzel, von Cohn und von Genette auseinander.)

Erzählsituation (Narrative Situation)

Jahn geht von dem Modell der Erzählsituationen nach Stanzel (1979) aus und erweitert es.

> The following paragraphs will mainly discuss the interpretive implications of Stanzel's categories. (NGTN 25)

Jahn erweitert die 3 Konstituenten der Erzählsituation von Stanzel (Modus, Person, Perspektive) auf insgesamt 7 Konstituenten: 1) Person (Identität/Nichtidentität der Seinsbereiche des Erzählers und der Figuren), 2) Erzählhaltung bzw. Distanz, 3) Sprechakte, 4) Erzählerwissen, 5) Zuverlässigkeit/Unzuverlässigkeit des Erzählers, 6) Stimme und 7) Perspektivierung.

> Stanzel's narrative situations are complex frameworks aimed at capturing typical patterns of narrative features, including the narrator's involvement or non-involvement in the story world, attitudinal distance, pragmatics, knowledge, reliability, voice, and perspectivization. (NGTN 25)

Jahn klassifiziert 3 typische ES (Standard Narrative Situations), 4 periphere ES und einige untypische bzw. atypische ES. Jahn übernimmt die Ich-ES (First-Person Narrative/Narration) und die auktoriale ES (Authorial Narrative/Narration) von Stanzel, erweitert die personale ES (Figural Narrative/Narration) um eine personale Ich-ES (Reflector Mode First-Person Narrative/Narration), fügt 4 periphere ES (Other Types, Peripheral Categories) zu den 3 typischen ES hinzu: Wir-Erzählung (We-Narrative), Du-Erzählung (You-Narrative/Second-person Narrative), simultane Ich-Erzählung (Simultaneous Narration), neutrale Erzählung (Camera-Eye Narration), berücksichtigt auch 3 Mischformen (Borderline Cases, Trasitional and Mixed Mode Passages): auktorial-personale Erzählung (Authorial-Figural Narration), Ich-/Er-Erzählung (First-Person/Third-Person Narration) und Ich-/Du-/Er-Erzählung (First-Person/Second-Person/Third-Person Texts) und fügt noch die Erzählung mit Alteration (Transgression, Alteration, Infraction of Code) und die metafiktionale Erzählung (Metafiction) an. Bei der Beschreibung der einzelnen Erzähltexttypen verwendet Jahn nicht mehr die Bezeichnung Erzählsituation (Narrative Situation), sondern mehrheitlich die Bezeichnung Erzählung (Narration).

Die Ich-Erzählung (First-Person/Homodiegetic Narration)

Jahn unterscheidet in der Ich-Erzählung 2 diegetische Funktionen des Ich (erzählendes Ich und erlebendes Ich, oder besser erzähltes Ich).

> In first-person narration, the first-person pronoun refers both to the narrator (***narrating-I*** or ***narrating self***) and to a character in the story (***experiencing-I***). (NGTN 26)

Weiters unterscheidet Jahn 2 Wissensrelationen zwischen dem erzählenden und erzählten Ich (dissonante und konsonante Relation).

> With respect to focalization, a first-person narrative can either be told from the "dissonant" hindsight knowledge of the narrating-I (typical stance: *Had I known then what I know now*) or from the more limited, naïve, and "consonant" level of insight of the experiencing-I (functioning as a reflector) [...] (NGTN 26)

In Hinsicht auf die dynamische Figurenkonzeption des erzählten Ich, das sich erzähllontologisch in das erzählende Ich transformiert, unterscheidet Jahn die Reifung (Maturation) und den Verfall (Descension), wobei weitere Erzählschemen möglich sind (vgl. Ronald B. Tobias 1993).

> The temporal and psychological distance between the narrating-I and the experiencing-I is called ***narrative distance***. Usually, the narrating-I is older and wiser than the experiencing-I,

> but other configurations are possible (as in "dementia narratives" such as Ishiguro's *The Unconsoled* [...] (NGTN 26)

Jahn listet in Anlehnung an Lanser (1981) einige Merkmale der Ich-Erzählung auf, die an die Fallen der Ich-Erzählung in den frühesten, ältesten Leitfäden zur Produktion von Romanen und Kurzgeschichten erinnern, z. B. Albright (1907) und Clayton Hamilton (1908). Die Beschreibung der *realistischen* Ich-ES nach Jahn ist meiner Meinung nach einerseits gattungspoetologisch und literaturgeschichtlich zu restriktiv, weil alle phantastischen und übernatürlichen Ich-Erzählungen ausgeschlossen werden, und andererseits zu normativ, da selbst realistische Ich-Erzählungen, die von vielen Literaturkritikern als Meisterwerke und der Weltliteratur zugehörig bewertet werden, den Merkmalen nach Jahn nicht entsprechen: z. B. „kennt" Jane Eyre die Gedanken von Saint John Rivers und sie „weiß", dass eine Ehe mit Saint John Rivers unglücklich und nur eine Ehe mit Edward Rochester glücklich sein wird; ein Ich-Erzähler kann sogar Ereignisse erzählen, die er nicht miterlebt hat, wenn er „vergisst", die Quelle seiner Kenntnis anzugeben.

Die Aufzählungszeichen im Zitat stammen der Übersicht halber von mir.

> Epistemologically (knowledge-related), first-person narrators are restricted to ordinary human limitations (Lanser 1981: 161):
> - they cannot give witness accounts of things that happened in different locations,
> - they don't know what will happen in the future,
> - they cannot (under ordinary circumstances) narrate the story of their own death (with exceptional "postmortal narratives" such as Faulkner's As I Lay Dying [Haller 2019] duly noted), and
> - they cannot know for certain what other people think or thought (the "other minds" problem).

In Anlehnung an Lanser (1981) unterscheidet Jahn 5 Handlungsrollen des erzählten Ich: Protagonist, Ko-Protagonist, Nebenfigur, Zeuge, Beobachter (die Unterscheidung der Handlungsrollen des erzählten Ich geht wohl auf Esenwein [1909] 1918: 115-117 zurück). Die Graphik zur Veranschaulichung der 5 Handlungsrollen des erzählten Ich in der Ich-Erzählung findet sich auf Seite 26.

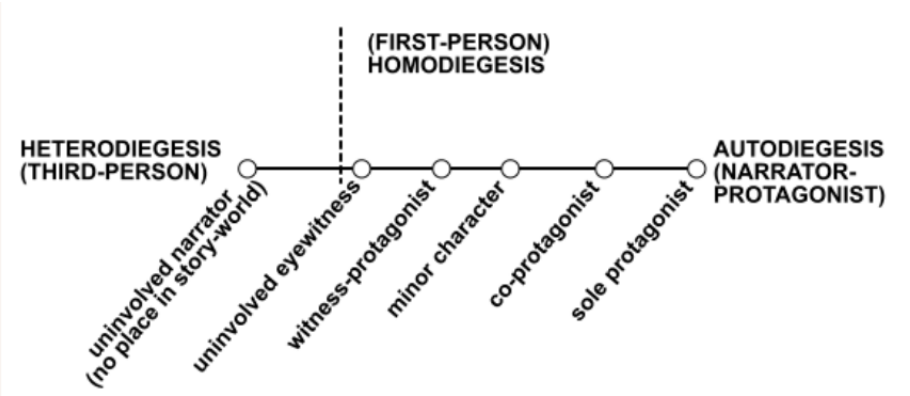


Fig. 7. Heterodiegesis, homodiegesis, and autodiegesis (Lanser 1981, 160).

Hier ein tabellarischer Überblick über die Textbeispiele für die Handlungsrollen des erzählen Ich nach Jahn (vgl. NTGN 26).

Ko-Protagonist	Nick Carraway im Roman *Der große Gatsby*
Nebenfigur	Erzähler in der Gespenstergeschichte *Der Bahnwärter* von Dickens
Zeuge	Erzähler im 1. Kapitel des Romans *Madame Bovary*
Beobachter	Wir-Erzähler in der Kurzgeschichte *Eine Rose für Emily* von Faulkner

Nach Jahn basieren Ich-Erzählungen häufig auf dem Erzählschema der pseudo-autobiographischen Reifung (vgl. Hills 1977, Burroway 1987, Tobias 1993) auf, finden sich im historischen Roman und weisen einen figuralen Sprachstil auf.

> Generally, a first-person/homodiegetic narration aims at presenting an experience that shaped and changed the narrator's life and made them /him into what they are today. A first-person narrator can be an important witness offering an otherwise inaccessible testimony of historical or fictional events. Typical subgenres of first-person narration are fictional autobiographies, initiation stories [also coming-of-age story], and skaz narratives [...] (NTGN 26/7)

Als Beispiel für die pseudo-autobiographische Ich-Erzählung führt Jahn die Kurzgeschichte *The Fishing Boat Picture* (1961) von Alan Sillitoe, die das Erzählschema Reifung in der Ich-Erzählung die Kurzgeschichte *I Want to Know Why* (1921) von Sherwood Anderson und für den figuralen Sprachstil in der Ich-Erzählung die Kurzgeschichte *Haarschnitt* (1925) von Ring Lardner und die Romane *Die Abenteuer des Huckleberry Finn* (R, 1884) von Twain und *Der Fänger im Roggen* (R, 1951) von J. D. Salinger an (vgl. NTGN 27).

Die auktoriale Erzählung (Authorial Narration)

Die auktoriale Erzählung beschreibt Jahn in teilweiser Anlehnung an Friedman (1967 [1955], 124) traditionell mithilfe der Allwissenheit, Allgegenwart, Kommunikationsfunktion, Kommentare (über Erzählhandlung und Figuren), philosophischen Einschübe, detaillierten Beschreibungen des Er-Erzählers; die Präsentation des Figurenbewusstseins durch den Er-Erzähler erfolgt meistens außenperspektivisch und das Auftreten von Reflektorfiguren ist lokal begrenzt und zeitlich begrenzt.

> An authorial narrator sees the story from an external position, often a position of absolute authority that allows them to know everything about the story's world and its characters, including their private thoughts and even their unconscious motives [...] (NTGN 25)

> Often, the authorial narrator's status of an outsider makes them an authority commanding practically godlike abilities such as omniscience and omnipresence. Many authors allow their authorial narrators to speak directly to their addressees, to comment on action and characters, to engage in philosophical reflection, and to interrupt the course of the action by presenting detailed descriptions [...] (NTGN 27)

Im Gegensatz zu Erzähltheoretikern, die den Ich-Erzähler und den Er-Erzähler konzeptuell streng unterscheiden (z. B. Petersen 1993), betrachtet Jahn die Ich-/Er-Grenze (vgl. Stanzel) nicht als unüberbrückbar.

> Mansfield's "A Cup of Tea", for instance, provides a rare example of a narrator position practically straddling the heterodiegesis-homodiegesis divide. Arguably, both the story's heterodiegetic narrator and its third-person protagonist belong to the same upper middle-class environment, and they even use the same sociolect (cp Murphy and Walsh 2017). (NTGN 27, Fußnote 9)

Nach Jahn weisen auktoriale Erzählungen häufig komplexe Erzählstrukturen auf und finden sich im sozialkritischen Roman

> Usually, the authorial narrator is an omniscient and omnipresent mediator telling an instructive story set in a complex world. (NTGN 27)

Die reflektorale Er- und Ich-Erzählung (Figural and Reflector-Mode Narration)

Jahn erweitert die personale ES von Stanzel um einen personalen Erzähltexttyp in der Ich-Form. Die beiden personalen Erzähltexttypen in der Er- und in der Ich-Form bezeichnet Jahn als reflektorale Erzählung, wobei er die reflektorale Erzählung in der Er-Form tendenziell als personale bzw. figurale Erzählung und die reflektorale Erzählung in der Ich-Erzählform tendenziell mit der Kurzform reflektorale Erzählung bezeichnet.

> While figural narration is realized as a heterodiegetic (third person) text, we can also make use of the wider concept of "reflector-mode narration", which covers both third-person and first-person texts:
>
> - ***reflector-mode narration*** A mode of narration in which the story is presented as seen through the eyes of either a third-person or a first-person reflector character.

Reflektorale Erzählungen	Reflektorale Erzählung in der Er-Erzählform	Personale/Figurale Erzählung (Figural Narration)
	Reflektorale Erzählung in der Ich-Erzählform	Reflektorale Erzählung (Reflector Mode Narration)

Jahn nennt folgende Merkmale für die reflektorale Er- und Ich-Erzählung, die ich der Übersicht halber in tabellarischer Form darstelle, wobei ich bei den Zitaten aus den Seiten 28 und 29 auf die meisten eckigen Klammern verzichte.

Dominanz der Perspektive der Reflektorfigur	A figural [reflector-mode] narrative presents the story's events as seen through the eyes of a [...] reflector character. Typically, a figural [reflector-mode] narrative presents the story's action as seen through the eyes of a reflector figure.
Verzerrte oder begrenzte Figurenwahrnehmung	Often, a figural [reflector-mode] text presents a distorted or restricted view of events Many authors specifically wanted to capture the distortive perceptions of unusual reflectors
Verborgener Erzähler bis Absenz des Erzählers	The narrator of a figural [reflector-mode] narrative is a largely covert [n]arrator; some theorists go so far as to say that figural texts are "narratorless" (Banfield 1982: Patron ed 2021).
Unvermittelter, emischer Erzählanfang	figural [reflector-mode] stories typically begin *medias in res* (in the middle of things), have little or no exposition, and attempt to present a direct (both immediate and unmediated) view into the perceptions, thoughts, and psychology of a character's mind.
Referenzlose Pronomen am Erzählanfang	Many figural stories begin with a third-person pronoun whose referent has not yet been established. [...] Usually, the pronoun identifies the text's internal focalizer. Stanzel (1984, ch. 6.3).
Nicht-anaphorischer, spezifizierender Gebrauch des bestimmten Artikels	The definite article "the" used to present new information (as far as the reader is concerned) in the guise of known information (as far as a reflector is concerned). [...] Bronzwaer (1970); Stanzel (1984, ch. 6.3).
Kurze erzählte Zeit	[slice of life story/novel] whose story duration is restricted to a very brief episode in a character's life, often only a day, a few hours, or even just a single moment.
Epiphanie und Pseudo-Epiphanie	moment of intense insight, usually occasioned by the perception of a more or less ordinary object or event. [...] epiphanies may turn out to be deceptive, misguided, or otherwise erroneous [...] In many

	modernist texts, epiphanies are made to serve as climaxes or endings ("epiphanic endings").
Spiegel-Trick	A way ([not] the only way) of conveying the physical features of a reflector figure without using overt auktorial description.

Jahn weist darauf hin, dass seiner Meinung nach die Bezeichnung reflektoraler Erzähler für den Erzähler einer figuralen oder reflektoralen Erzählung irreführend ist, da in ihnen nicht der Erzähler der Reflektor, sondern die erzählte Figur der Reflektor ist, wobei die Bezeichnung reflektoraler Ich-Erzähler als Bezeichnung für den 2. Subtyp (neben dem kommentierenden Ich-Erzähler) des erzählenden Ich verwendet werden könnte.

> Avoid the expression "figural narrator" when referring to the narrator of a figural text. Instead, use just the plain word "narrator" or, when additional specification is needed, "third-person narrator" or "heterodiegetic narrator". (NTGN 28)

Hier ein tabellarischer Überblick über Textbeispiele von Jahn für verzerrte Figurenwahrnehmungen in personalen/figuralen Erzählungen (bzw. reflektoralen Er-Erzählungen) und für Epiphanien sowie Pseudo-Epiphanien in reflektoralen Erzählungen (vgl. NTGN 28).

Dorgenabhängiger	*Das Geheimnis des Edwin Drood* (1870) von Dickens
Mörder	*Schuld und Sühne* (1866) von Dostojewski
Alkoholiker	*Unter dem Vulkan* (1947) von Malcolm Lowry
Kleinkind	*The Garden* (1924) von Dorothy Richardson
Hund	*Flush: Eine Biographie* (1933) von Virginia Woolf
Maschine	*I Made You* (2019) von Walter M. Miller
Epiphanie	*Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* (1916) von Joyce; weitere Autoren: Conrad, Woolf, Mansfield
Pseudo-Epiphanie	*Bliss* (1918) von Katherine Mansfield; auch V. Woolf

Die 4 peripheren Erzählungen (Other Types, Peripheral Categories)

Ich stelle die 4 peripheren Erzählungen nach Jahn der Übersicht halber in tabellarischer Form dar, wobei ich bei den Zitaten aus den Seiten 29 und 30 auf die meisten eckigen Klammern verzichte, wobei die Absätze und die gelben Markierungen in den Zitaten zur Du-Erzählung und die Aufzählungszeichen im Zitat zur simultanen Ich-Erzählung von mir stammen. Die (vielleicht) früheste, älteste Kamera-Metapher zur Beschreibung der neutralen Erzählung findet sich bei Friedemann (1910: 60), die die Kinematograph-Metapher von Arthur Moeller van den Bruck (*Das Varieté*, 1902) übernimmt, der die Metapher seinerseits in medien- und kulturkritischer Absicht verwendet.

Wir-Erzählung (We-Narrative)	A form of homodiegetic narrative in which the narrator's experiencing self is part of a group of characters. Fludernik (1996, ch. 6.1.1); Margolin (1996; 2000).
Du-Erzählung (You-Narrative, Second-Person Narrative)	You-narratives can usually be treated as variants of homodiegetic or heterodiegetic narratives. Functionally, the pronoun can refer (a) to the narrator's experiencing Self, (b) to some other character in a homodiegetic story world, or (c) to a character in a heterodiegetic story world.

Simultane Ich-Erzählung (Simultaneous Narration)	A homodiegetic narrative in which the narrator tells a story that unfolds as he or she tells it. • the narrator does not know how the story ends, • there can be no objective flashforwards, • all sentences of narrative report are in the present tense, • the narrating and experiencing selves (external and internal focalizers) overlap and merge. The term was originally coined by Genette (1980, 218-19); the current extended definition is Cohn's (1993).
Neutrale Er-Erzählung (Camera-Eye Narration)	The purely external or "behaviorist" representation of events; a text that reads like a transcript of some recorded camera footage. characterized by covert narration, absence of inside views, and the point of view of a camera Pouillon (1946: ch. 2); Stanzel (1955: 28); Friedman (1967 [1955], 130-31); Stanzel (1984, ch. 7.3.2); Genette (1972: ch. 4 und 1983: ch. 11); Lintvelt (1981: ch. 3).

Als Beispiele für die eingeschobene Ich-Erzählung führt Jahn die Kurzgeschichte *Die gelbe Tapete* (1892) von Charlotte Perkins Gilman und für die simultane Ich-Erzählung die Kurzgeschichten *Texte um Nichts: Eins* (1930) von Samuel Beckett und *Wife-Wooing* (1960) von John Updike (vgl. NTGN 30). Als Beispiele für die neutrale Er-Erzählung führt Jahn den Roman *Leb wohl, Berlin* (1939) von Christopher Isherwood und die Kurzgeschichte *Die Killer* (1927) von Hemingway an (wobei der Roman von Isherwood in der Ich-Erzählform geschrieben ist, was Jahn vielleicht übersehen hat, außer er subsumiert unter die neutrale Erzählung neben der Er-Erzählform auch die neutrale Ich-Erzählform); vgl. die neutrale Ich-Erzählperspektive bei Pitkin (1912: 186/7), Beach (1918: 68-70), Bement (1931: 171), Brooks und Warren (1943: 662/3), Summers (1948: 48), Scholes und Kellogg (1966: 265), Taylor (1981: 78), Disher (1983: 46), Genette ([1983] 2010: 250-252), Lintvelt (2000: 19), Fludernik (2006: 48).

Die Grenzfälle, Übergangsformen und Mischformen (Borderline Cases, Transitional and Mixed-Mode Passages)

Jahn hebt einige Mischformen zwischen den typischen und zwischen den typischen *und* peripheren Erzählungen hervor: die auktorial-personale bzw. auktorial-figurale Mischform, die Ich-/Er-Mischform und die Ich-/Du-/Er-Mischform.

> [...] a whole novel or a longer passage of text may exhibit features of more than one narrative situation, producing borderline cases as well as transitional and mixed-mode passages. (NTGN 30/1)

Als Beispiele für die auktorial-figurale Erzählung führt Jahn die Kurzgeschichte *Composition* von Malcolm Bradbury, den Roman *Was Maisie wusste* (1897) von H. James und einige Kurzgeschichten (in *Dubliner*, 1914) von J. Joyce an; für die Ich-/Er-Mischform führt er *Die bestialischen Seligkeiten des Balthasar B.* (1968) von J. P. Donleavy, *Ambrose His Mark* (1968) von John Barth, *Das Herz des Landes* (1987) von Fay Weldon, *Im Keller* (1997) von Jan Philipp Reemtsma und *Bitternis* (2023) von Joanna Bator und für die Ich-/Du-/Er-Mischform *Die einzige Geschichte* (2022) von Julian Barnes an (vgl. NTGN 31).

Erzählung mit Alteration (Transgression, Alteration, Infraction of Code)

In Anlehnung an Genette ([1972] 2010: 29/0, 124-127, 133/4) unterscheidet auch Jahn 2 Alterationen: die Paralepse und die Paralipse. Die Paralepse besteht in der übertriebenen Vergabe von Erzählinformationen durch einen Erzähler mit begrenztem Wissenshorizont. Die Aufzählungszeichen im Zitat stammen der Übersicht halber von mir.

> ***paralepsis*** An infraction caused by saying too much; a narrator assuming a competence they do not properly have; typically, a first-person narrator [...]
> - narrating what somebody else thought [...] or
> - describing events that happened when they were not present (illicit assumption of authorial competence). (NTGN 32)

Die Paralipse besteht nach Jahn in der expliziten Verweigerung der Vergabe von Erzählinformationen durch einen allwissenden Erzähler. Die Aufzählungszeichen im Zitat stammen der Übersicht halber von mir.

> ***paralipsis*** An infraction caused by omitting crucial information; saying too little; typically, an authorial narrator
> - pretending not to know what happened in his or her characters' minds, or
> - what went on at the same time in another place, or
> - editing a character's thought, or
> - generally pretending to be restricted to ordinary human limitations. (NTGN 32)

Als Beispiele für die Paralipse verweist Jahn auf den Kriminalroman *Alibi* (1926) von Agatha Christie (wobei dieses Beispiel gemäß der Definition von Jahn, dass Paralipsen typischerweise von einem Erzähler mit auktorialer Erzählperspektive begangen werden, etwas verquer, weil es sich beim Erzähler in diesem Roman um einen Ich-Erzähler handelt). Als Beispiel für die Paralepse verweist Jahn auf die Kurzgeschichte *Das Gespenst* (1926) von Richard Hughes, in der eine Ich-Erzählerin ihre Ermordung und von ihrer Existenz als Gespenst erzählt (wobei dieses Beispiel etwas unglücklich gewählt ist, da die Regel der perspektivischen Konsistenz bzw. Nicht-Alteration für die realistische Literatur und nicht für die phantastische Literatur gilt, in der die ontologischen Regeln der übernatürlichen und nicht der natürlichen erzählten Welt akzeptiert werden müssen; andernfalls wären alle ontologischen Paradigmenwechsel in übernatürlichen erzählten Welten automatisch perspektivische Alterationen, was wohl nicht der Fall sein kann, da ontologische Paradigmenwechsel in übernatürlichen erzählten Welten auch perspektivische Regelanpassungen beinhalten können). Auch bei Jahns Hinweisen auf den unmarkierten Wechsel von der Außensicht auf die Figuren in die Traumwelten der Figuren in der Kurzgeschichte *Zwischenfall an der Eulenfluss-Brücke* (1890) von Ambrose Bierce und im Buch *Alice im Wunderland* (1865) von Lewis Carroll handelt es sich wohl nicht um Paralepsen (beide Texte weisen übrigens einen Er-Erzähler und nicht einen Ich-Erzähler auf), sondern bei der Kurzgeschichte von Bierce eher um den Aufbau eines erzählstrategischen Spannungsbogens durch die anfängliche Verhüllung und finale Enthüllung eines unmarkierten Wechsels von der Außensicht in die Innensicht: Ohme (2015, 240) versteht die Kurzgeschichte von Bierce als Beispiel für die implizite Unzuverlässigkeit eines Er-Erzählers durch *misreporting*; Niehaus (2021: 167) widerspricht dieser Auffassung (vgl. alle Beispiele von Jahn auf NTGN 32).

Die metafiktionale Erzählung (Metafiction)

Als letzten Erzähltexttyp führt Jahn die metafiktionale Erzählung an. Ich stelle die metafiktionale Erzählung nach Jahn der Übersicht halber in tabellarischer Form dar, wobei ich auf die eckigen Klammern verzichte. Die Zitate stammen aus der Seite 32. Vgl. zur Erzählung

mit Alteration und zur metafiktionalen Erzählung das Transgressions-Konzept in der Klassifikation der Erzähltexttypen bei Lintvelt (2000: 20/1).

Selbstreflexiver Erzähler	[Metafiction] typically employs a self-conscious narrator who discusses the act of storytelling and the accessibility of the story world.
Illusionsbruch	Problematizing the restrictions and the artificiality of the medium, metafiction often blurs the line between fiction and reality,
Alteration (Paralipse und Paralepse)	[Metafiction] transgresses the defaults and limitations of narrative situations,
Täuschung der Lesererwartung	[Metafiction] destabilizes common expectations.
Unbestimmtheit der Erzählebene	indeterminate narrative levels
Verschachtelte Wiederholung	*mise en abymes*
Figurenmetalepse	emancipated characters
Abgebrochene Erzählhandlung	unresolvable plots
Achronie	unrecoverable time lines
Alternativer Erzählschluss	alternative endings

Als Beispiele für metafiktionale Erzählungen führt Jahn die Romane *Don Quijote (Teil 2)* (1615) von Cervantes, *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) von Lawrence Sterne, *Jahrmarkt der Eitelkeit* (1947) von W. M. Thackeray, *Zeno Cosini* (auch bekannt als *Zenos Gewissen*, 1923) von Italo Svevo, *Fahles Feuer* (1962) von Vladimir Nabokov, *Die Versteigerung von Nr. 49* (1965) von Thomas Pynchon, *Schlachthof 5 oder der Kinderkreuzzug* (1969) von Kurt Vonnegut, *Die Frau des französischen Leutnants* (1969) von John Fowles und *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979) von Italo Calvino an (vgl. NTGN 32).

Überblick über die 8 Erzähltexttypen nach Jahn

Die Typologie und Klassifikation der Erzähltexttypen nach Jahn ist eklektisch und kognitivistisch orientiert. Er kombiniert nicht einheitliche Kategorien, sondern er gruppiert einzelne Erzähltexttypen nach Pouillon (1946), Friedman ([1955] 1978), Brooks und Warren (1959), Booth ([1961] 1967), Stanzel (1964), Bronzwaer (1970), Genette (1972 und 1983), Freese (1979), Hutcheon (1980), Lanser (1981), Lintvelt (1981), Banfield (1982), Rimmon-Kenan (1983), Stanzel (1984), Lejeune (1989), Nünning (1989), Cohn (1999), Bonheim (1990), Edmiston (1991), Fludernik (1993b), Fludernik (1996), Margolin (1996), Fludernik (2003), Buchholz (2004), Schmid (2010), Neumann und Nünning (2014) und Bal (2017). Je nachdem, welche Typen man einzeln zählt und welche Typen man gruppiert zählt, ergeben sich unterschiedlichen Anzahlen der Erzähltexttypen nach Jahn.

Erzähltexttypen nach Jahn (2026)	
Ich-Erzählung	First-Person Narration
Narratiole Er-Erzählung	Authorial Narration
Reflektorale Er- und Ich-Erzählung	Reflector Mode Narration
Wir-Erzählung	We-Narrative

Du-Erzählung	You-Narrative
Simultane und eingeschobene Ich-Erzählung	Simultaneous Narration
Neutrale Erzählung	Camera-Eye Narration
Grenzfälle, Übergangsformen und Mischformen	Borderline Cases, Transitional and Mixed-Mode Passages
Erzählung mit Alteration	Transgression, Alteration, Infraction
Metafiktionale Erzählung	Metafiction

Nachwort

Diese leider (noch) nicht vollständige Monographie zum Problem der Erzählperspektive (Point of View) hat gezeigt, dass es in der Erzähltheorie 2 große unterschiedliche Traditionslinien der Erzählperspektiventheorie gibt:

1) die erzählformgebundene Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie, die sich seit Hamilton (1908) und (vor allem) Esenwein ([1909] 1918) durchgesetzt hat und z. B. von Jahn (2026) fortgeführt wird, und
2) die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie, die von Pitkin (1912) begründet wird und über das Modell der 2 Fokalisierungstypen von Bal (1980) in das Modell der 2 Perspektiventypen von Schmid (2003) mündet.

Innerhalb der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie gibt es sowohl in Bezug auf die Menge der Erzählformen 2 unterschiedliche Traditionslinien:

1) die 2-Erzählformen-Mehrheitstraditionslinie (Er- und Ich-Erzählform) der erzählformgebundenen Erzählperspektiventheorie, die mit Whitcomb (1905) und Albright (1907) beginnt und z. B. von Watts und May (2012) fortgeführt wird, und
2) die Mehr-Erzählformen-Minderheitstraditionslinie (Er-, Ich-, Du-, Wir-Erzählform) der erzählformgebundenen Erzählperspektiventheorie, die ich zum ersten Mal (bzgl. der Integration der Du-Erzählperspektive) bei Rockwell (1962) gefunden habe und z. B. von Jahn (2026) fortgeführt wird;

als auch in Bezug auf die Menge der Konstituenten der Erzählperspektive 2 unterschiedlichen Traditionslinien:

1) die 2-Konstituenten-Mehrheitsheitstraditionslinie (Erzählform und Perspektive) der erzählformgebundenen Erzählperspektiventheorie, die sich seit Hamilton (1908) und Esenwein ([1909] 1918) durchgesetzt hat und z. B. von Watts und May (2012), und
2) die Mehr-Konstituenten-Minderheitstraditionslinie der erzählformgebundenen Erzählperspektiventheorie, die mit der Unterscheidung der persönlichen und unpersönlichen Note des Er-Erzählers bei Albright (1907), Hamilton (1908) und Esenwein ([1909] 1918) beginnt und z. B. mit dem 7-Konstituenten-Konzept der Erzählsituation von Jahn (2026) fortgeführt wird;

und auch in Bezug auf die Menge der Typen der Erzählperspektive 2 unterschiedliche Traditionslinien:

1) die 5-Typen-Mehrheitstraditionslinie (Auktorial, Figural, Neutral, Erzählendes Ich, Erlebendes Ich) der erzählformgebundenen Erzählperspektiventheorie, die tendenziell bei Whitcomb (1905) und Horne (1908) beginnt und die gegenwärtig als kanonische Typologie in populärwissenschaftlichen und didaktischen Internetseiten auftritt, und
2) die Mehr-Typen-Minderheitstraditionslinie der erzählformgebundenen Erzählperspektiventheorie, die ansatzweise mit Esenwein ([1909] 1918) beginnt, sich mit Friedemann (1910) ankündigt und z. B. durch Jahns Klassifizierung von 3 typischen, 4 peripheren und einigen untypischen Erzählsituationen (2026) fortgeführt wird;

wobei in Bezug auf die klassifikatorische Anordnung der Typen der Erzählperspektive

1) eine Mehrheitstraditionslinie der erzählformgebundenen Erzählperspektiventheorie die Typen der Erzählperspektive getrennt nach den Erzählformen klassifiziert und in der Regel die Typen der Er-Erzählperspektive auf einer Limitierungslinie zwischen zwei polaren Oppositionstypen anordnet und
2) eine Minderheitstraditionslinie der erzählformgebundenen Erzählperspektiventheorie *alle* Typen der Erzählperspektive auf einer Dramatisierungslinie (z. B. Lubbock 1921 und Ames 1928) oder einer (unterschiedlich aufgefassten) Objektivierungslinie (z. B. Friedman [1955] 1978 und 1975 oder Romberg 1962) zwischen zwei polaren Oppositionstypen anordnet.

Auch innerhalb der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie gibt es 2 unterschiedliche Traditionslinien, und zwar in Bezug auf die neutrale Perspektive:

1) die Mehrheitstraditionslinie der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie konstituiert eine neutrale Perspektive (entweder nur in der Er-Erzählform oder sogar in der Er- und in der Ich-Erzählform); diese Mehrheitstraditionslinie beginnt mit Pitkin (1912) und wird z. B. von Fludernik (2006) fortgeführt;
2) die Minderheitstraditionslinie der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie konstituiert die neutrale nicht; diese Minderheitstraditionslinie geht vielleicht auf Frederick (1932) und auf Drew (1926) zurück und wird z. B. von Schmid (2003) fortgeführt.

Und innerhalb der Fokalisierungstheorie, die die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie reformuliert, gibt es in Bezug auf die Auffassung des Fokalisierungskonzeptes 2 unterschiedliche Traditionslinien:

1) die Mehrheitstraditionslinie der Fokalisierungstheorie versteht unter Fokalisierung den Standpunkt (auf 2, 3, 4 oder 5 Ebenen) von Fokalisierungsinstanzen, deren erste Ansätze schon bei Whitcomb (1905) zu entdecken sind, von Bal (1980) begründet wird und z. B. von Jahn (1999 und 2026) fortgeführt wird, wobei eine Traditionslinie die Kompetenz des Standpunktes dem Erzähler, der Figur und einem unsichtbaren Beobachter (Kamera) zuspricht (Lintvelt 2000), eine andere Traditionslinie die Kompetenz des Standpunktes nur dem Erzähler und der Figur zuspricht (Bal 1980) und eine dritte Traditionslinie die Kompetenz des Standpunktes nur der Figur zuspricht (Prince [1995] 2001);
2) die Minderheitstraditionslinie der Fokalisierungstheorie versteht unter Fokalisierung die Informationsregulierung im Erzähltext durch den Erzähler (bzw. Autor); diese Traditionslinie wird von Todorov ([1966] 1978) erfunden und von Genette (1972) kanonisiert; das Modell der informationsregulierenden Fokalisierung des Erzähltextes wird z. B. von Martínez und Scheffel (1999) vorbildgetreu rezipiert.

Eine Mittelstellung zwischen der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie und der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie nimmt eine Traditionslinie ein, die die auktorial-multifigurale und die neutrale Perspektive an die Er-Erzählform bindet, aber die monofigurale Perspektive weder an die Er- noch an die Ich-Erzählform bindet, die mit Grabo (1913) beginnt,

1) wobei eine Mehrheitstraditionslinie der gemischten Erzählperspektiventheorie die Identität der (zentralen *und* peripheren) monofiguralen Erzählperspektive mit der zentralen *und* peripheren Ich-Erzählperspektive konstatiert (z. B. Williams 1917), während eine Minderheitstraditionslinie der gemischten Erzählperspektiventheorie nur die Identität der (zentralen) monofiguralen Erzählperspektive mit der zentralen Ich-Erzählperspektive anerkennt (z. B. Orvis 1928 und 1948 und Hills [1977] 1987) und
2) wobei 2 ausgewogene Traditionslinien der gemischten Erzählperspektiventheorie entweder eine vollständige perspektivische Identität der monofiguralen Erzählperspektive mit der Ich-Erzählperspektive konstatiert (z. B. Frey 1994 und Bulman 2014) oder nur eine perzeptive Identität der monofiguralen Erzählperspektive mit der Ich-Erzählperspektive anerkennt (z. B. Hall 1989 und Watts & May 2012).

Literaturverzeichnis

Verwendete Literatur zum Problem der Erzählperspektive

Abbott, H. P. ([2002] rev. 2008). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press. https://archive.org/details/cambridgeintrodu0000abbo_c2j4/mode/2up

Albright, E. M. (1907). *The Short-Story: Its Principles and Structure*. The Macmillan Company. https://archive.org/details/shortstoryitspri00albr/mode/2up

Ames, V. M. (1928). *Aesthetics of the Novel*. The University of Chicago Press. https://archive.org/details/aestheticsofnove0000ames/mode/2up

Bal, M. ([1985] 1994). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. https://archive.org/details/narratologyintro0000balm/mode/2up

Beach, J. W. ([1917] 1918). *The Method of Henry James*. Yale University Press. https://archive.org/details/methodhenryjame00unkngoog/mode/2up

Beach, J. W. ([1932] 1960). *The Twentieth Century Novel – Studies in Technique*. Appleton-Century-Crofts. https://archive.org/details/dli.ernet. 231350/mode/2up

Beach, S. (1929). *Short-Story Technique*. Houghton Mifflin Company. https://archive.org/details/shortstorytechni00beac_0/mode/2up

Bement, D. (1931). *Weaving the Short Story*. Farrar & Reinhart. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015003933200&seq=1

Bentley, P. E. (1946). *Some Observations on the Art of Narrative*. Home & Van Thal. https://archive.org/details/someobservations0000bent/mode/2up?q=point+view

Booth, W. ([1961] 1967). Distance and Point of View: An Essay in Classification. In Stevick, Philip (Hrsg.), *The Theory of the Novel* (S. 87-107). The Free Press (Collier-Macmillan). https://archive.org/details/theoryofnovel0000unse_z2n3/mode/2up

Brooks, C., Purser, J. T. & Warren, R. P. ([1936] rev. 1952). *An Approach to Literature*. Appleton-Century-Crofts (F. S. Crofts & Co.). https://archive.org/details/approachtolitera00broo/mode/2up

Brooks, C. & Warren, R. P. (1943). *Understanding Fiction*. New York, NY: Appleton-Century-Crofts. https://archive.org/details/understandingfic0000unse_o3a7/mode/2up?q=view

Brooks, C. & Warren, R. P. ([1943] rev. 1959). *Understanding Fiction*. Appleton-Century-Crofts. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.186436/mode/2up

Brooks, C. & Warren, R. P. ([1943, rev. 1959] rev. 1979). *Understanding Fiction*. Prentice-Hall. https://archive.org/details/understandingfic0000broo_r5a9/mode/2up

Brooks, C. & Warren, R. P. ([1949] 1950). *Fundamentals of Good Writing: A Handbook of Modern Rhetoric*. Harcourt, Brace and Company. https://dn790007.ca.archive.org/0/items/fundamentalsofgo030292mbp/fundamentalsofgo030292mbp.pdf

Brooks, C. & Warren, R. P. ([1949] rev. 1958). *Modern Rhetoric*. Harcourt, Brace and Company. https://archive.org/details/modernrhetoric0000clea_g5i8/mode/2up

Bulman, C. (2014). *Fiction – The Art and the Craft: How Fiction is Written and How to Write It*. Compass Books. https://archive.org/details/fictionartcrafth0000bulm/mode/1up

Burroway, J. ([1987] 1991). Call Me Ishmael: Point of View. In J. M. Fredette (Hrsg.), *The Writer's Digest Handbook of Short Story Writing, Volume II* (S. 58-69): Writer's Digest Books. https://archive.org/details/handbookofshorts0000unse/mode/2up?q=burroway

Card, O. S. (1988). *Characters and Viewpoint*. Writer's Digest Books. https://archive.org/details/charactersviewpo00card/mode/2up

Chatman, S. ([1978] 1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press. https://ia902900.us.archive.org/4/items/StoryAndDiscourseNarrativeStructureInFictionAndFilm/chatman.seymour_story.and.discourse_narrative.structure.in.fiction.and.film1.pdf

Chatman, S. with Material Contributed by Brian Attebery (1993). *Reading Narrative Fiction*. Macmillan Publishing Company. https://archive.org/details/readingnarrative00seym/mode/2up

Clark, G. (1922). *A Manual of the Short Story Art*. The Macmillan Company. https://archive.org/details/amanualshortsto02clargoog/mode/2up

Cohen, R. (1995). *Writer's Mind: Crafting Fiction*. NTC Publishing Group. https://archive.org/details/writersmindcraft0000cohe

Comfort, A. (1948). *The Novel and our Time*. Phoenix House. https://archive.org/details/novelinourtime0000alex/mode/1up

Connolly, F. ([1953] rev. 1959). *A Rhetoric Case Book*. Harcourt, Brace and Company. https://archive.org/details/rhetoriccasebook00conn/mode/2up

Cross, E. A. (1914). *The Short Story: A Technical and Literary Study*. A. C. McClurg & Co. https://archive.org/details/shortstorytechni00cros/ mode/2up?q=view

Disher, G. ([1983] 1986). *Writing fiction: An Introduction to the Craft*. Penguin Books. https://archive.org/details/writingfictionin0000dish_l8i6/mode/2up?q=person

Doležel, L. ([1967] 1978). Die Typologie des Erzählers: 'Erzählsituationen' ('point of view' in der Dichtung). In B. Hillebrand (Hrsg.), *Zur Struktur des Romans* (S. 370-387). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Drew, E. A. (1926). *The Modern Novel: Some Aspects of Contemporary Fiction*. Harcourt, Brace and Company. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015030940863&seq=1

Eastman, R. M. (1965). *A Guide to the Novel*. Chandler Publishing Company. https://archive.org/details/guidetonovel0000east/mode/2up

Esenwein, J. B. ([1908] 1918). *Writing the Short-Story: A Practical Handbook on the Rise, Structure, Writing, and Sale of the Modern Short-Story.* Hinds, Noble & Eldredge. https://archive.org/details/writingshortstor00esen/mode/2up

Forster, E. M. (1927). *Aspects of the Novel*. Harcourt, Brace & Company. https://archive.org/details/aspectofnovel0000unse/mode/2up

Foster-Harris, W. (1944). *The Basic Formulas of Fiction*. University of Oklahoma Press. https://archive.org/details/basicformulasoff0000will/mode/1up

Fowler, R. ([1986] 1996). *Linguistic Criticism*. Oxford University Press. https://archive.org/details/linguisticcritic0000fowl/mode/2up

Frey, J. N. (1987). *How to Write a Damn Good Novel*. St. Martin's Press. http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/file/English_cinema/How_to_Write_Damn_Good_Novel_1.pdf

Frey, J. N. (1994). *How to Write a Damn Good Novel, II: Advanced Technique for Dramatic Storytelling*. St. Martin's Press. http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/file/English_cinema/How_to_Write_Damn_Good_Novel_2.pdf

Friedman, N. ([1955] 1978). Erzählperspektive im Roman: Die Entwicklung eines kritischen Konzeptes. In B. Hillebrand (Hrsg.), *Zur Struktur des Romans* (S. 141-176). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Friedman, N. (1975). *Form and Meaning in Fiction*. University of Georgia Press. https://archive.org/details/formmeaninginfic0000frie/

Gallishaw, J. (1929). *Twenty problems of the fiction writer.* G. P. Putnam's Sons. https://archive.org/details/twentyproblemsof0000gall/mode/2up?q=view

Gardner, J. & Dunlap, L. (1962). *The Forms of Fiction*. Random House. https://archive.org/details/formsoffiction00gard/mode/2up

Genette, G. ([1998] 2010). *Die Erzählung*. Brill Fink.

Gordon, C. & Tate, A. ([1950] 1954). *The House of Fiction: An Anthology of the Short Story with Commentary*. Charles Scribner's Sons. https://archive.org/details/houseoffictionna0000caro/mode/2up

Grabo, C. H. (1913). *The Art of the Short Story*. Charles Scribner's Sons. https://archive.org/details/bwb_P8-BYB-310/mode/ 2up

Grabo, C. H. ([1928] 1964). *The Technique of the Novel*. Gordian Press. https://archive.org/details/techniqueofnovel0000unse/mode/2up?q= dramatic

Grenville, K. (1990). *The Writing Book: A Workbook for Fiction Writers*. Allen & Unwin. https://archive.org/details/writingbookworkb0000gren/mode/ 2up

Hall, O. (1989). *The Art and Craft of Novel Writing*. Writer's Digest Books. https://archive.org/details/artcraftofnovelw00hall/mode/2up

Hamilton, C. M. (1908). *Materials and Methods of Fiction*. *With an Introduction by Brander Matthews*. The Baker and Taylor Company. https://archive.org/details/cu31924027193139/mode/2up

Hills, L. R. ([1977] 1987). *Writing in General and the Short Story in Particular: An Informal Textbook*. Houghton Mifflin Company. https://archive.org/details/writingingeneral00hill/mode/1up

Holman, H. C. (1972). *A Handbook to Literatur*. The Bobbs-Merrill Company. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.88999/mode/2up?q=409

Horne, C. F. (1908). *The Technique of the Novel: The Elements of the Art, their Evolution and Present Use*. Harper & Brothers Publishers. https://archive.org/details/techniqueofnovel0000char/mode/2up

Hrabal, J. (2018): Point of View: On the Narratological and Ideological Aspects of the Concept. In *Philological Studies. Literary Research*, PFLIT, issue 8 (11), part 1 (S. 11–26) file:///C:/Users/Benutzer1/Downloads/dmakuch,+Hrabal.pdf

Jahn, M. (1999). More Aspects of Focalisation: Refinements and Applications. In J. Pier (Hrsg.) *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours* 21 (S. 85-110). https://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn99b.pdf

Jahn, M. (2026). *Narratology 3.01: A Guide to the Theory of Narrative*. https://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf

Keen, S. (2003). *Narrative Form*. Palgrave Macmillan. https://archive.org/details/narrativeform0000keen/mode/2up

Knott, W. C. (1983). *The Craft of Fiction*. Reston Publishing Company. https://archive.org/details/craftoffiction00knot/mode/1up

Lintvelt, J. (2000). *Aspects de la Narration: Thématique, Idéologie et Identité: Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin*. Les Éditions Nota bene et L'Harmattan. https://archive.org/details/aspectsdelanarra0000lint/mode/2up

Lockemann, W. ([1965] 1978). Zur Lage der Erzählforschung. In B. Hillebrand (Hrsg.), *Zur Struktur des Romans* (S. 268-298). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Lubbock, P. ([1921] 1963). *The Craft of Fiction*. John Dickens & Co. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.207865/mode/2up

Macauley, R. & Lanning, G. (1964). *Technique in Fiction*. Harper & Row. https://archive.org/details/techniqueinficti0000unse/mode/1up

Madden, D. (1988). *Revising Fiction: A Handbook for Writers. 185 Practical Techniques for Improving Your Story or Novel*. Plume (Penguin Books USA). https://archive.org/details/revisingfictionh0000madd/mode/1up

McHugh, V. (1950). *A Primer of the Novel*. Random House. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.32106001691812&seq=1

Millett, F. B. (1950). *Reading Fiction: A Method of Analysis with Selections for Study*. Harper & Brothers. https://archive.org/details/readingfictionme0000fred/mode/2up

Mirrielees, E. R. (1929). *Writing the Short Story*. Doubleday, Doran & Company. https://archive.org/details/writingshortstor0000mirr/mode/2up

Mirrielees, E. R. ([1939] rev. 1947). *Story Writing*. The Writer. https://archive.org/details/storywriting0000unse/mode/2up

Orvis, M. B. (1928). *Short Story Writing*. The Ronald Press Company. https://archive.org/details/bwb_P8-BYB-293/mode/2up

Orvis, M. B. (1948). *The Art of Writing Fiction*. Prentice-Hall. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.85584/mode/1up

Overton, G. (1928). *The Philosophy of Fiction*. D. Appleton and Company. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.3901501468379 4&seq=1

Owen, J. Z. (1974). *Professional Fiction Writing: A Practical Guide to Modern Techniques*. The Writer Publishers. https://archive.org/details/professionalfict0000owen

Phelan, J. ([1995] 2001). Why Narrators Can Be Focalizers – and Why It Matters. In W. van Peer & S. Chatman (Hrsg.), *New Perspectives on Narrative Perspective* (S. 51-64). State University of New York Press. https://archive.org/details/newperspectiveso0000unse_e5s7/mode/2up

Pitkin, W. B. ([1912] 1922). *The Art and the Business of Story Writing*. The MacMillan Company. https://archive.org/details/artbusinessofsto00pitkrich/mode/2up

Prince, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Mouton Publishers. https://www.are.na/block/14075800

Prince, G. ([1995] 2001). A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization. In W. van Peer & S. Chatman (Hrsg.), *New Perspectives on Narrative Perspective* (S. 43-50). State University of New York Press. https://archive.org/details/newperspectiveso0000unse_e5s7/mode/2up

Rasley, A. (2008). *The Power of Point of View: Make Your Story Come to Life*. https://static1.squarespace.com/static/58826402e6f2e1305c945023/t/5f6e6585c834dd7882093791/1601070474199/The+Power+of+Point+of+View+by+Alicia +Rasley.pdf

Rimmon-Kenan, S. ([1983] 1989). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge. file:///C:/Users/Benutzer1/Downloads/Rimmon-Kenan.pdf

Rockwell, F. A. (1962). *Modern Fiction Techniques*. The Writer. https://archive.org/details/modernfictiontec00rock/mode/1up

Romberg, B. ([1962] 1978). *Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel*. R. West. https://archive.org/details/studiesinnarrati0000romb/mode/2up

Schorer, M. ([1950] 1967*).* *The Story: A Critical Anthology*. Prentice-Hall. https://archive.org/details/isbn_9780138502638/mode/1up

Schmid, W. ([2005] rev. 2014). *Elemente der Narratologie*. Walter de Gruyter.

Shipley, J. T. (Hrsg. [1953] rev. 1964). *Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique*. Littlefield, Adams & Co. https://archive.org/details/dictionaryofworl0000jose_v5g7/mode/2up

Stanzel, F. K. ([1976] 1978). Zur Konstituierung der typischen Erzählsituationen (Originalbeitrag). In B. Hillebrand (Hrsg.), *Zur Struktur des Romans* (S. 558-576). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Summers, R. (1948). *Craft of the Short Story*. Holt, Rinehart and Winston. https://archive.org/details/craftofshortstor0000summ/mode/2up?q=multiple

Surmelian, L. (1968). *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness*. Doubleday & Company. https://archive.org/details/techniquesoffict1968surm/mode/1up

Taylor, R. (1981). *Understanding the Elements of Literature: Its Forms, Techniques, and Cultural Conventions*. St. Martin's Press. https://archive.org/details/understandingele00tayl/mode/2up

Todorov, T. ([1966] 1978). Die Kategorien der literarischen Erzählung. In B. Hillebrand (Hrsg.), *Zur Struktur des Romans* (S. 347-369). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Uspenskij, B. A. (1975): *Poetik der Komposition: Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Suhrkamp Verlag.

Uzzell, T. H. in Collaboration with Camelia Waite Uzzell ([1923] rev. 1934). *Narrative Technique: A Practical Course in Literary Psychology*. Harcourt, Brace and Company. https://archive.org/details/narrativetechniq0000thom/mode/2up

Uzzell, T. H. ([1949] rev. 1959). *The Technique of the Novel: A Handbook on the Craft of the Long Narrative*. The Citadel Press. https://archive.org/details/techniqueofnove00uzze/mode/2up

Watts, N. & May, S. (2012). *Write a Novel and Get it Published*. Hodder and Stoughton/Hachette UK. https://archive.org/details/writenovelgetitp0000watt_a0e0/mode/2up

Weimann, R. ([1966] 1978). Erzählsituation und Romantypus. Zu Theorie und Genesis realistischer Erzählformen. In B. Hillebrand (Hrsg.), *Zur Struktur des Romans* (S. 316-346). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Wellek, R. & Warren, A. ([1942] 1949). *Theory of Literature*. Harcourt, Brace and Company. https://archive.org/details/theoryofliteratu00inwell/mode/2up?q=point++view

Williams, B. C. ([1917] 1919). *A Handbook on Story Writing*. Dodd, Mead and Company. https://archive.org/details/ahandbookonstor00willgoog/mode/2up

Whitcomb, S. L. (1905). *The Study of a Novel*. D. C. Heath & Co. https://archive.org/details/studyofnovel00whit/mode/2up

Weitere Literatur zum Problem der Erzählperspektive

Al-Alami, S. (2019). Point of View in Narrative. In *Theory and Practice in Language Studies*, August 2019, Vol. 9, No. 8 (S. 911-916). https://www. academypublication.com/issues2/tpls/vol09/08/03.pdf

Al-Alami erläutert in seinem Artikel die linguistischen, deiktischen, lexikalischen, darstellungsformalen, perspektivischen und epistemischen Merkmale der Ich-, Du- und Er-Erzählperspektive.

> The current paper depicts the three types [of narrator: first-person, second-person, and third-person], highlighting each in terms of aim, use, and potential for narrative effectiveness. Linking the paper to narrative stylistics, aspects and markers of point of view such as locative expression, thought and speech presentation, mind style, dis-narration, and modality are discussed. (TPLS 911)

Darüber hinaus wirft Al-Alami einen kurzen Blick auf sozio-pragmatische und kognitive Ansätze zur Erforschung der Erzählperspektive (Short and Candlin 1989; McIntyre 2004; Egidi and Gerric 2006; Rapp and Gerrig 2006; Zyngier et al. 2008; Simpson 2010).

Al-Muntasser, A. A. & Nasr Ali, Y. M. (2021). The Art of Fiction: A Critical Review. In *A Peer-Reviewed Scientific Academic Journal Semi-Annual*, No. 11 (S. 18-29). https://www.tehama-journal.com/images/pdf/V11/V11-11.pdf

Dieser ca. 10-seitige Artikel gibt eine kurze hilfreiche Übersicht über den Inhalt der Einleitung und die einzelnen Kapitel des Buches von Lubbock. Der Artikel schließt mit einigen kritischen und einigen lobenden Bemerkungen zum Buch von Lubbock.

Amorós, J. A. Á. (1994). Henry James, Percy Lubbock, and Beyond: A Critique of the Anglo-American Conception of Narrative Point of View. In *Studia Neophilologica* 66 (S. 47-57). https://personal.ua.es/jalvarez/texts/article_lubbock.pdf

Die Kritik in diesem ca. 10-seitigen Essay richtet sich gegen die kategoriale Heterogeneität in der Typologie und Klassifikation der Erzählperspektiven in der anglo-amerikanischen Literaturtheorie seit J. W. Beach (1918) und Lubbock (1921) bis in die 1970-er Jahre im Zuge eines Missverstehens der ursprünglichen erzähltheoretischen Konzepte von H. James (1907-1909). Wichtig in diesem Essay ist die Darstellung der Erzähltheorie von H. James (in seinen Vorwörtern) auf den Seiten 47 bis 51.

> The true hallmark of the Anglo-American concept of point of view is its composite nature. Ever since Lubbock [...] has combined the idea of point of view proper with that of fictional speaker or narrative agent in such a way that the resulting amalgam has [...] led [...] to many inconsistent classifications of either point of view or narrative voice based on a heterogeneous set of criteria. [...] Clarification came in 1972 when Gérard Genette put forward a duality between mood and voice [...] In this essay we expound the view that [...] responsability for blending who sees and who speaks in a single figure rests with Lubbock and not with James. [...] it can be argued that if [James's] discussion of centres in the Prefaces had not been distorted by the introduction of extraneous elements, the basic idea of the Genettian dichotomy might have been reached much earlier. [...] this essay offers an account of how misguided interpretation of James's comments has persisted for many years and has impinged dicisively upon Anglo-American narrative conceptions. (SN66 47)

Es stimmt, dass J. W. Beach und Lubbock der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie zuzurechnen sind. Aber ich vermute, dass auch H. James sich dieser Mehrheitsposition angeschlossen hätte. Was den Einfluss von Lubbock auf die anglo-amerikanische Erzähltheorie betrifft, so scheint mir, dass Amorós ihn überschätzt. Zwar übt Lubbock einen starken (expliziten) Einfluss auf Ames (1928) und einen (impliziten) Einfluss auf Overton (1928) und J. W. Beach (1932) und einen schwachen (impliziten) Einfluss auf einzelne andere Erzähltheoretiker aus, aber Lubbock erfährt auch maßgeblichen Widerspruch vonseiten von Forster (1927),

Bentley (1946), Booth ([1961] 1967) und Scholes und Kellogg (1966). Interessanterweise bezieht sich der Einfluss von Lubbock auf die Erzähltheorie nach ihm vor allem auf die Valorisierung der figuralen Perspektive und der Widerspruch gegen Lubbock bezieht sich auf die Valorisierung der nicht-figuralen Perspektive. Außerdem gibt es in der anglo-amerikanischen Erzähltheorie neben der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie auch die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie (Pitkin 1912: Williams 1917: Uzzell und Uzzell 1934: Orvis 1928: Uzzell 1949, Schorer 1950: und ansatzweise Gallishaw 1929: Mirrielees 1929: Bement 1931). Man könnte also – im Gegensatz zu Amorós – sogar die These aufstellen, dass Lubbock (1921) durch seine Valorisierung der figuralen und neutralen Perspektive und J. W. Beach (1917 und 1932) durch seine Valorisierung der figuralen Perspektive einen Beitrag zur Unterscheidung zwischen Nicht-Fokalisierung und Fokalisierung bei Genette (1972) geleistet haben.

Delbaere-Garant, J. (2013). James on Art and the Novel. In *Henry James* (S. 43-53). Presses universitaires de Liège, Les Belles Lettres. https://books.openedition.org/pulg/910

Atwell, M. S. (2021). "You Will Be Surprised that Fiction Has Become an Art": The Language of Craft and the Legacy of Henry James. In A. Masschelein & D. de Geest (Hrsg.), *Writing Manuals for the Masses - The Rise of the Literary Advice Industry from Quill to Keyboard* (S. 79-105). Palgrave, MacMillan. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-53614-5_3

Dieser ca. 25-seitige Essay behandelt die Positionen von Walter Besant, Henry James, Percy Lubbock und Joseph Warren Beach zur Frage der Erzählschriftstellerei als Kunst. Walter Besant ist der Überzeugung, dass das Kunsthandwerk der Erzählschriftstellerei anhand von normativen Regeln und täglicher Übung erlernbar ist. Henry James betrachtet die Erzählkunst als geheimnisvoll und hält alle apriorischen ästhetischen und poetologischen Regeln der Epik für banal; nach Meinung von Henry James kann sich die Erzählkunst nur durch den Mut zum Experiment entfalten. Percy Lubbock und Joseph Warren Beach betrachten die Erzählkunst als Gegenstand der Analyse, Interpretation und Bewertung von erzähltextanalytisch und erzähltheoretisch gebildeten Lesern bzw. Literaturwissenschaftlern. Walter Besant und Henry James haben die Idee der professionellen Schriftsteller gefördert, Percy Lubbock und Joseph Warren Beach haben die Idee der professionellen Leser gefördert.

Besant, Walter (1884). *The Art of Fiction*. Cupples and Hurd. https://archive.org/details/cu31924027192941/mode/2up

Bookey (2025). *The Craft of Fiction: Exploring Literary Technique Through Classic Novels and Critical Insight*. [Bookey Book Summary App]. https://cdn.bookey.app/files/pdf/book/en/the-craft-of-fiction.pdf

Diese Zusammenfassung von ca. 200 Seiten erfolgt in Form von Fragen und Antworten (und einem Quiz am Ende) zur Einleitung und zu den einzelnen Kapiteln des Buches von Lubbock.

Bowen, E. (1945). Notes on Writing a Novel. In R. Lehmann et al. (Hrsg.), *Orion: A Miscellany*, Band II (S. 39-47). Nicholson & Watson. https://static1.squarespace.com/static/5216eb48e4b0af0a31385b7a/t/616d7b8ccbbb6376da510ee4/1634565004732/Elizabeth+Bowen+Notes+on+Writing+a+Novel.pdf

Bowen behandelt in ihrem Essay die Perspektive im Paragraphen „Angle". Ihr Ansatz ist tendenziell normativ und präskriptiv. Bowen unterscheiden die perzeptive Perspektive (Visual Angle) und die ideologische Perspektive (Moral Angle).

Brooks, C., Purser, J. T. & Warren, R. P. ([1936] 1975): *An Approach to Literature*. Prentice-Hall. https://archive.org/details/approachtolitera0000broo/mode/2up

Bei diesem Buch handelt es sich um 5. Ausgabe einer Anthologie von literarischen Texten (Kurzgeschichten, Gedichte, Essays, Theaterstücke). Auf den Seiten 11 bis 13 findet sich eine kurze Übersicht über die Typen der Erzählperspektive (Point of View, Angle of Narration). Der Text über die Erzählperspektive weicht etwas von dem ursprünglichen Text über die Erzählperspektive in der 3. Ausgabe von 1952 ab; beide Texte sind für die „Geschichte" der Erzählperspektiventheorie interessant; ich stelle kurz den Inhalt des Textes in der 5. Ausgabe von 1975 vor. Brooks et al. unterscheiden 3 Typen der Ich-Erzählperspektive (zentrales Ich; peripheres Ich; Beobachter-Ich) und 3 Typen der Er-Erzählperspektive (allwissend-panoramisch bzw. auktorial; szenisch bzw. neutral; „zentrale Intelligenz" bzw. auktorial-figural gemischt). Brooks et al. führen eine interessante perspektivische Annäherung zwischen der Erzählperspektive des Beobachter-Ich und der „zentralen Intelligenz" in der auktorial-figural gemischten Er-Erzählperspektive durch (vgl. die „zweifache" Perspektive bei Lubbock).

> [...] the omniscient author, presenting only a minimum of objective action, may work exclusively through the consciousness of one character, giving the effect of a shadowy first-person narrator. [...] the author may enter into the consciousness of a minor character to use that character as a device of observation (and sometimes of respones and interpretation) for the story; doing so, he may reserve the privilege of omniscience [...] comment on the observer's response, or even [...] evaluate events at a level beyond the observer's capacities. This particular method is sometimes known as that of the „central intelligence". (5.AL 12/3)

Chen, L. (2020). The Retreat of the Author and the Advance of the Reader: Revisiting The Craft of Fiction by Percy Lubbock. In *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 507 9 (S. 280-284). file:///C:/Users/Benutzer1/Downloads/125949592.pdf

Chen unternimmt in seinem Essay den Versuch einer wirkungsästhetischen Aufwertung der Erzähltheorie von Lubbock (1921)

> In Lubbock's view, the author needs to hide behind the characters in the novel and keep a proper distance from the work to ensure the integrity of the work. At the same time, the work need to be read creatively by readers. (RAAR 280)

in Verbindung mit einer Darstellung des engen leserpsychologischen Zusammenhanges zwischen dem Rückzug des Autors und dem Vormarsch des Lesers.

> [...] when the author retreated, the reader is bound to enter. The author no longer intervenes in the work to express his views and evaluations, and the reader needs to fill it according to his own experience and imagination (RAAR 283)

DeVoto, B. ([1950] 1956). *The World of Fiction*. The Writer. https://archive.org/details/worldoffiction0000devo_m5f9/mode/2up

The World of Fiction ist eine Sammlung von literaturtheoretischen Essays. Im 9. Essay *The Invisible Novelist* (vgl. WF 205-228) erörtert DeVoto die erzähltechnischen Beschränkungen und Implikationen, die erforderlich sind, damit sich die illusionsbildende Wirkung der Erzählperspektiven entfalten kann. In seinen Thesen zur illusionsbildenden Verwendung der Erzählperspektiven orientiert sich DeVoto implizit an der Dramatisierungslinie von Lubbock. DeVoto erörtert 3 mögliche Stufen der Dramatisierung bzw. Objektivierung der auktorialen Erzählperspektive. Die erste Stufe der Dramatisierung der auktorialen Erzählperspektive ist nach DeVoto die strukturelle Limitierung des auktorialen Erzählerkommentars, die in der Fokussierung der Erzählhandlung besteht (vgl. WF 210). Die zweite Stufe der Dramatisierung der auktorialen Erzählperspektive ist nach DeVoto die erzählperspektivische Limitierung der auktorialen Allwissenheit, die in der Verwendung der Ich-Erzählperspektive besteht (Vgl. WF 211-216). Die dritte Stufe der Dramatisierung der auktorialen Erzählperspektive ist nach DeVoto die erzählperspektivische Limitierung der auktorialen Innensicht, die in der Verwendung der monofiguralen Erzählperspektive besteht (vgl. WF 221-225).

> "Point of view" is a textbook phrase. We are forced to use such terms to designate processes but they have no virtue of their own. Actually, I suppose, "means of perception" would be more accurate here, for the principle is that the reader perceives the story, its events and meanings, from within the story. (WF 211)

Fludernik, M. ([2006] rev. 2013). *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

In diesem Standardwerk stellt Fludernik im IV. Kapitel „Erzählstrukturen" die Darbietungsweisen (Telling und Showing), die Fokalisierung, die Perspektive und den Point of View (vgl. EeE 47-50) und im IX. Kapitel „Erzähltypologien" die Erzähltheorien von Stanzel (einschließlich des Modells der Erzählsituationen nach Cohn) und Genette (einschließlich der Kritik von Bal an Genette und einem Hinweis auf die Ebenen der Perspektive bei Uspenskij) etwas ausführlich und z. T. zustimmend, z. T. kritisch vor (vgl. EeE 103-117) und die Erzähltheorien von Bal, Chatman, Lanser, Ryan, Herman, Nünning und Fludernik etwas weniger ausführlich vor (vgl. EeE 118-123). Am Ende des Buches findet man eine nützliche „Kleine Fibel erzähltechnischer Termini" (vgl. EeE 168-179).

Hier der Link zum *Glossary of narratological terms* von Fludernik: https://elearning.unito.it/scienzeumanistiche/pluginfile.php/453794/mod_resource/content/1/Fludernik-Glossary%282009%29.pdf

Gerould, G. H. (1937). *How to Read Fiction*. Princeton University Press, Oxford University Press. https://archive.org/details/helpingyourselfw00capr/mode/2up

In seinem leserpsychologisch orientierten Essay erörtert Gerould viele Aspekte der Romanform als wirkungsästhetisches Konzept; er streift dabei auch das Problem der Erzählperspektive und das Problem des Modus, z. B. HRF 54, 66/7, 71/2.

Glasgow, E. ([1938] 1943). *A Certain Measure: An Interpretation of Prose Fiction*. Harcourt, Brace and Company. https://archive.org/details/certainmeasure0000unse/mode/2up

In ihrer Essay-Sammlung über ihre Romane emphatisiert Glasgow die monofigurale, bifigurale und variabel figurale Erzählperspektive, die sie in ihren Romanen eingesetzt hat (z. B. CM 18/9, 149/0, 180/1, 192, 200, 205). Damit trugen ihre Essays stark dazu bei, dass nach ihr der „Point of View" von einigen Erzähltheoretikern mit der figuralen Erzählperspektive bzw. mit der internen Fokalisierung identifiziert wurde.

Grabo, C. H. ([1928] 1964). *The Technique of the Novel*. Gordian Press. https://archive.org/details/techniqueofnovel0000unse/mode/2up

Grabo untersucht im 2. Kapitel „The Point of View" (vgl. ToN 33-94) die Wechsel, Inkohärenzen, Kompositionsformen und Besonderheiten von Erzählperspektiven in verschiedenen englischen Romanen von Defoe bis H. James.

Guanghui, S. (2021). An Issue of "Who Sees" the Fictional World: Teaching the Conceptual Evolution of Focalization. In *International Journal of Literature and Arts 2021*; 9(1) (S. 34-39). https://www.sciencepublishinggroup.com/article/10.11648/10054577

Guanghui stellt in seinem kurzen historischen Abriss einige grundlegende Konzepte der klassischen und postklassischen Fokalisierungsmodelle vor: Die Differenz von Stimme/Person und Modus/Fokalisierung bei Genette (1972), die 2 Instanzen der Fokalisierung bei Bal (1997), die interne und externe Fokalisierung bei Rimmon-Kenan (2002), die Filterfigur und die Erzählerfigur bei Chatman (1993), die 4 Grade der Fokalisierung bei Jahn (1999), die hypothetische Fokalisierung bei Herman (1994), die Tier-Fokalisierung bei Nelles (2001) und Darrieussecq (1996).

> [...] this paper analyzes the evolution and current state of focalization theory with the aim of helping them to acquire a systematic conceptual framework of focalization theory. (IJLA 34)

Herman, D. (2013). *Storytelling and the Sciences of Mind*. The MIT Press. https://archive.org/details/storytellingscie0000herm/mode/2up

Herman animiert im II. Teil „Wordling the Story: Narrative as a Target of Interpretation" im 4. Kapitel "Perspective Taking in Narrative Worlds" auf den Seiten 161 bis 174 Erzähltextanalytiker dazu, das Fokalisierungsmodell von Genette (vgl. SSM 163-165), das Modell der Erzählsituationen von Stanzel (vgl. SSM 166/7), das Modell der Fokalisierungskomponenten und der Fokalisierungsgrade von Jahn (vgl. SSM 167-169) und anderer Erzähltheoretiker (vgl. SSM 171) durch kognitivistisch-grammatische Parameter nach Langacker (Auswahl, Perspektive, Abstraktion, vgl. SSM 170/1) und durch das raum- und prozesssemantische Perspektivenmodell von Talmy (Bewegung, Subjekt der Bewegung, Referenzhintergrund der Bewegung, Richtung der Bewegung, Art und Weise der Bewegung, Ursache/Verursacher der Bewegung, vgl. SSM 171) zu integrieren.

> By resituating theories of focalization within a broader account of construal processes, analysts can explore how narratives may represent relatively statically (synoptically) or dynamically (sequentially) scanned scenes (or event-structures). These will have a relatively wide or narrow scope (cf. Genette's 1972/1980 taxonomy of focalization possibilities, as well as Jahn's 1999b scale stretching from zero to strict focalization), focal participants and background elements, varying degrees of granularity, an orientation within a horizontal-vertical dimensional grid, and a more or less objective profile, encompassing the situation or ground of an utterance to a greater or lesser extent (cf. Stanzel's 1979/1984 taxonomy of narrative situations). Scenes are also "sighted" from particular temporal and spatial directions, and viewpoints on scenes can be distal, medial, or proximal. Each such distance increment, further, may carry a default expectation about the level of granularity of the construal. (SSM 171/2)

Darüber hinaus regt Herman im Paragraphen „From Variable to Distributed Focalization" auf den Seiten 185 bis 191 die Entwicklung von Parametern einer distributiven (syntaktischen und sozialen) Analyse der internen variablen Fokalisierung an.

> [...] although Genette's idea of variable focalization provides a first characterization of the perspective shifts involved in [a] story, that idea needs to be buttressed with concepts of transindividual intelligence to capture the way the variations in question help constitute a system for distributing viewpoints over time. Rather than being merely the sum of the perspectives that manifest themselves in different segments of the text, this system supports the adoption of particular vantage points on the storyworld at particular moments in the unfolding of the narrative, that is, a specific way of spreading or distributing perspectives through time and (social) space. (SSM 187)

Hessami, H. (2008). A Review on Focalization. In *Anglogermanica online*. 2008. Nr. 6 https://roderic.uv.es/items/608ac52c-bb2c-4fb8-a9b7-f52909647506

Hessami führt in die Fokalisierungstheorien von Genette, Bal, Rimmon-Kenan und Jahn ein.

> [...] there are two basic domains for the discussions of focalization: 1. Genette's theory, 2. Post-Genettean approaches. Accordingly, this article aims at introducing focalization and the related notions to it, plus reviewing Genette's and post-Genettean approaches, in addition to making a background on focalization in the modernist view. (RF 12)

Hinterwimmer, S. & Saure, C. (2024). Erzähler- vs. Figurenperspektive: Eine empirische Untersuchung der relevanten strukturellen Faktoren für die Festlegung der Perspektive in der Erlebten Rede. In *Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*. Bd. 13, Nr. 2: Erzählen und Grammatik (S. 22-49). https://ejournals.bib.uni-wuppertal.de/diegesis/de/ article/view/278/410

Hinterwimmer und Saure stellen in diesem Artikel zwei leserpsychologische Experimente und die Ergebnisse der Experimente vor. Im ersten Experiment sollten Leser die erlebte Rede in Ich-Texten und Er-Texten dem Ich-Sprecher oder der Reflektorfigur zuordnen. Im zweiten Experiment sollten Leser die erlebte Rede in Ich-Texten, in auktorialen Texten (in denen sich der Sprecher in der Ich-Form expliziert) und neutralen Er-Texten (in denen sich der Sprecher nicht in der Ich-Form

expliziert) dem Ich-Sprecher oder der Reflektorfigur zuordnen. Das Ergebnis des zweiten Experiments war, dass Leser die erlebte Rede in Ich-Texten und in auktorialen Texten (in denen sich der Sprecher in der Ich-Form expliziert) tendenziell dem Ich-Sprecher zuordnen und in neutralen Er-Texten (in denen sich der Sprecher nicht in der Ich-Form expliziert) tendenziell der Reflektorfigur zuordnen.

> [Erste experimentelle Studie] [...] In Bedingung A wurden die Geschichten durch einen neutralen, hetero-diegetischen Erzähler der 3. Person, in Bedingung B durch einen homo-diegetischen Ich-Erzähler und in Bedingung C durch einen prominenten, heterodiegetischen Erzähler der [1.] Person wiedergegeben. Die Aufgabe der Teilnehmer*innen bestand darin, den im Zielsatz mittels erlebter Rede ausgedrückten Gedanken entweder dem Erzähler oder einem lokal prominenten Protagonisten zuzuordnen. [...]
>
> Die Ergebnisse für unsere zweite experimentelle Studie zeigten [...] eine deutliche Präferenz für den Erzähler als perspektivisches Zentrum. [...] Dennoch gab es einen signifikanten Unterschied zwischen Bedingung A und den Bedingungen B und C, in denen eine noch stärkere Tendenz festzustellen war, den Erzähler auszuwählen. Da es jedoch keinen signifikanten Unterschied zwischen Items mit homodiegetischem und mit heterodiegetischem Erzähler der 1. Person gab, lässt sich schlussfolgern, dass es [...] die Nutzung von Pronomen der 1. Person ist, die dem Sprecher/Erzähler einen hohen Prominenzgrad verleiht und ihn somit als das präferierte perspektivische Zentrum markiert. (EF 45/6)

Howells, W. D. (1891). *Criticism and Fiction*. Harper and Brothers. https://archive.org/details/criticismandfict00howerich/page/n9/mode/2up?q=naturalism

Jahn, M. (1996). Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. In *Style*, Summer 1996, Vol. 30, No. 2 (S. 241-267). https://www.uni-koeln.de/%7Eame02/ jahn_1996.pdf

In seiner Abhandlung stellt Jahn 1) sein multikomponentales Modell der Fokalisierung (Model of Vision) vor.

> I proposed a mental model of visual field that capitalizes on the metaphor's underlying semantic network and provides much of the generalizability needed for a more powerful phenomenology of focalization. (S 262)

2) Jahn deckt einige terminologische, kategoriale und konzeptuelle Fallen in der Dichotomie Stimme (Erzählung) vs. Modus (Fokalisierung) von Genette (1972 und 1983) auf (z. B. 1) Problem der Perzeption, 2 und 12) der Nicht-Fokalisierung, 3) der auktorialen Fokalisierung, 4) der Präfokalisierung, 5 und 6) des inneren Monologs, 7) der Figurenanalepse, 8) der externen Fokalisierung und der Allwissenheit, 9) der theoretischen Äquivalenz von interner und externer Fokalisierung, 10) der Opposition von Nullfokalisierung und variabler Fokalisierung, 11) der Opposition von fester, variabler und multipler Fokalislierung,

> I find that many of the contrast enhancements employed by Genette are nonetheless unintuitive in their conception and counterproductive in their consequences. Above all, it is not necessary to construe speaking and seeing as a binary opposition, nor is it necessary to let the term speak stand for speaking, writing, narrating, and thinking, or to make a categorical distinction between literal and imaginary perception. (WF 262)

3) Jahn wertet die Fenster-Metapher von H. James (1907-1909) in seinem Vorwort zum Roman *Porträt einer Dame* auf und verwendet die Fenster-Metapher zur Illustrierung seines Modells der Wahrnehmung (Model of Vision).

> The deconstruction of Genette' s theory of focalization opened the door to a reconsideration of the watching narrators in James's "house of fiction." Although Jamesian poetics and structuralist narratology share a vestige of common ground, they are antithetical in their treatment of narration and focalization. James's narrators see before they speak and they speak in order to make us, the readers, see. The Genettian narrator speaks and, in doing so, produces the narrative discourse, which "can only *inform* – that is, transmit meanings" (Revisited 42-43). (WF 262)

4) Jahn unterzieht auch die Differenz Figurenperspektive (Filter) vs. Erzählertendenz (Slant) von Chatman (1990) und die Fokalisierungsklammer (Embedded Focalization) von Bal (1980) einer kritischen Revision.

> [...] the strict depersonification of narrative instances may be as naïve and counterproductive as was the habit of investing them with a life of their own. (WF 260)

5) Jahn stellt auf der Grundlage seines multikomponentalen Modells der Fokalisierung und der Fenster-Metapher der Fokalisierung eine kohärente und detaillierte Klassifizierung der Fokalisierungstypen in Aussicht.

> [...] the concept of focalization windows could be employed to investigate patterns of coherence, scope, and arrangement and to analyze textual and auktorial strategies of deploying isolated or global windows as well as the many alternating, stacking, or grouping patterns that are felt to exist intuitively but have yet to be mapped out systematically. (WF 263)

Jahn, M. (2005). Focalization. In D. Herman, M. Jahn & M-L. Ryan (Hrsg.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 173-177). Routledge. file:///C:/Users/Benutzer1/ Downloads/10.4324_9780203932896_previewpdf.pdf

Jahn stellt im ersten Teil seines Artikels in gedrängt-detaillierter Weise das klassische Fokalisierungsmodell von Genette (1972; 1983), das post-genettische Fokalisierungsmodell von Bal (1980), das neue kognitivistische Fenster-Konzept der Sicht und das 4-gradige Skalierungsmodell der Fokalisierung von Jahn (1996; 1999), das Modell der hypothetischen Fokalisierung von Herman (2002) und das Komplementaritäts-Modell von Fokalisierung und Perspektive von Niederhoff (2001) vor.

Im zweiten Teil seines Artikels reflektiert Jahn einige erzähltextanalytische Vor- und Nachteile der unterschiedlichen Fokalisierungsmodelle von Genette und Bal und verweist auf einige intensivierte Beiträge von Rimmon-Kenan (1983), Chatman (1990), Prince ([1995] 2001) und Phelan ([1995] 2001) zu den Fokalisierungsmodellen. Vgl. unten den Artikel Focalization von Niederhoff in *the living handbook of narratology* (2009-).

> One of the questions that every narratologist has to decide for himself or herself is whether to adopt Genette's or Bal's terms, or possibly use a mixed model such as Nieragden's (2002). (RENT 176)

Jahn, M. (2005). Narrative Situations. In D. Herman, M. Jahn & M-L. Ryan (Hrsg.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 364-366). Routledge. file:///C:/Users/Benutzer1/Downloads/10.4324_9780203932896_previewpdf.pdf .

Jahn stellt in diesem Artikel kurz das idealtypische Modell der 3 Erzählsituationen von Stanzel (1979/1984: Ich-Erzählsituation, auktoriale und personale Erzählsituation) und das strukturalistische Modell der 5 Erzählsituationen von Lintvelt (1981: heterodiegetisch-auktoriale, heterodiegetisch-aktoriale, heterodiegetisch-neutrale, homodiegetisch-auktoriale und homodiegetisch-aktoriale Erzählsituation) vor; darüber hinaus verweist Jahn noch kurz auf die Existenz von Typologien und Klassifikationen der Erzählsituationen von Lanser (1981), Cohn (1981), Genette (1983), Fowler (1986), Simpson (1993), Jahn (1997).

> Indeed, it is the continuing inductive potential of the narrative situations that turns them into powerful tolls of analysis in disciplines such as *natural narratology, *cognitive narratology, and *cultural studies approaches to narrative. (RENT 365)

Es muss darauf hingewiesen werden, dass die Vertreter der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie unter Point of View die narrative Perspektive, die Erzählsituation, den Erzähltexttyp verstanden haben und verstehen.

> [...] all theories of narrative situations are closely related to earlier 'point of view' models such as the ones proposed by Percy Lubbock, Norman Friedman, and Boris Uspenskii [...] (RENT 364)

Jahn, M. (2007). Focalization. In D. Herman (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Narrative* (S. 93-108). Cambridge University Press. https://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn_2007.pdf

In diesem Artikel stellt Jahn kurz die Entstehung der (internen und externen) Fokalisierung im antinaturalistischen, modernistischen Roman und die Fokalisierungsmodelle von Genette (1972 und 1983), Bal (1980) und Rimmon-Kenan (1983) vor. Die Grundaussage des Artikels besteht darin, dass Erzähltheoretiker sich einerseits zwischen der Nicht- bzw. Nullfokalisierung (Genette) und der auktorialen bzw. externen Fokalisierung (Bal) und andererseits zwischen der engen Auffassung der Fokalisierung (Perzeption) und der weiten Auffassung der Fokalisierung (Perzeption, Apperzeption, Kognition, Emotion, Ideologie) entscheiden müssen.

> One of the questions that every narratologist has to decide for himself or herself is whether to stick to Genette's or Bal's model, and whether to use a broad or a narrow conception of facets of focalization. (CCN 102)

Jahn, M. (2026). *Narratology 3.01: A Guide to the Theory of Narrative*. https://www. uni-koeln.de/%7Eame02/pppn.pdf

In seinem erzähltheoretischen Standardwerk *Narratology 3.01: A Guide to the Theory of Narrative* stellt Jahn im Kapitel 3.5. „Constructivist focalization (Jahn)" im Absatz 3.5.3. "Types and subtypes of focalization" sein kognitivistisches, konstruktivistisches Modell der Fokalisierung auf den Seiten 42 bis 48 vor. Jahn unterscheidet externe (auktoriale) Fokalisierung und interne (reflektorale) Fokalisierung. Die externe (auktoriale) Fokalisierung unterscheidet Jahn in die Online-Mentalisierung (Online Mentation) bzw. den auktorialen Diskurs (Discourse Here-and-Now) und in die Offline-Mentalisierung (Offline Mentation) bzw. die auktoriale Erzählhandlung (Story Here-and-Now). Die Erzählhandlung unterscheidet Jahn in die figurenabsente (No Characters in Scene) und in die figurenpräsente (Characters in Scene) Außensicht (Outside View: Panorama, Vogelperspektive, Nahblick/Szene, Detail) und in die Innensicht (Inside View). Die Innensicht unterscheidet Jahn in die hypothetische Fokalisierung (Hypothetical Focalization), den auktorialen, analytischen Gedankenbericht (Psycho-Narration) und in die interne Fokalisierung (Internal Focalization). Die interne Fokalisierung unterscheidet Jahn hinsichtlich der Reflektor-Texte in die Online Mentalisierung (Reflector's Online Mentation) bzw. den reflektoralen Diskurs und in die Offline Mentalisierung (Reflector's Offline Mentation) bzw. die reflektorale Erzählhandlung, hinsichtlich der Fokalisierungsagenten in die singulative (Singular Focalizers) und in die kollektive Fokalisierung (Collective Focalizers) und hinsichtlich der Fokalisierungsqualität in die kongruent-konsonante (Congruent, Consonance) und in die diskrepant-dissonante Perzeption (Discrepant, Dissonance).

Die graphische Illustrierung der Fokalisierungstypen nach Jahn findet sich auf Seite 42.

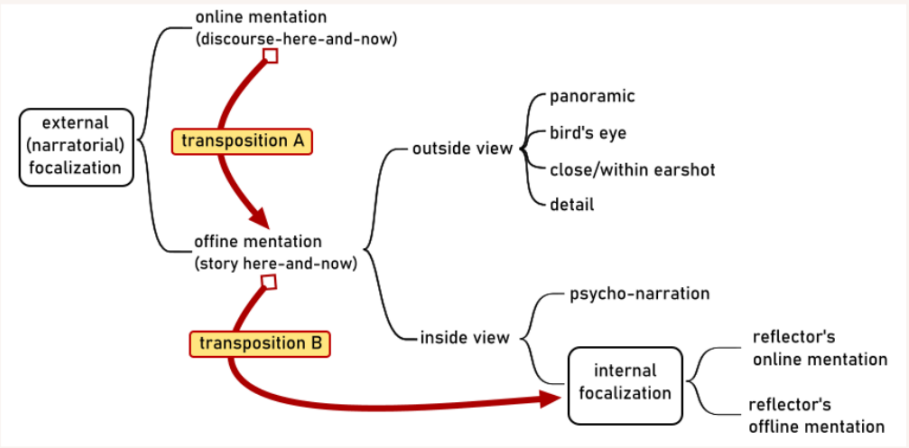


Fig. 11. The framework of focalization.

> A narrator's *online mentation* is grounded in the point-of-view co-ordinates of his or her discourse here-and-now (basic stance: Here I am, telling this story). [...] A narrator's *offline mentation* allows him or her – and us – to relocate to the imaginary co-ordinates of the story world, as indicated by the "transposition A" jump from discourse here-and-now to story here-and-now. Many point-of-view options fan out at this point, for instance, Here I (the narrator) am, looking at the scene of action from a **panoramic point of view**; or, Here I am, positioning myself **within earshot**, so that I can overhear (and thus report) a conversation between characters; or, Here I go, executing "transposition B" to co-experience my reflector's online or offline mentation. [...] Of course, characters, too, imaginatively transpose to other times and places, but in their case it is from a base position of story here-and-now to offline here-and-now, and, normally, back again. (NGTN 42)

James, H. (1884). *The Art of Fiction*. Cupples and Hurd. https://archive.org/details/cu31924027192941/mode/2up

James, H. (1934). *The Art of the Novel: Critical Prefaces, with an Introduction by Richard P. Blackmur*. Charles Scribner's Sons. https://archive.org/details/dli.ministry.00361/mode/2up?q=point+view

The Art of the Novel: Critical Prefaces ist eine Ausgabe in Buchform der 18 Vorwörter von Henry James, die er zu 18 seiner Erzähltexte für die New York-Ausgabe seiner Romane, Novellen und Erzählungen in den Jahren 1907 bis 1909 verfasst hat. Diese 18 Vorwörter bilden die wichtigsten erzähltheoretischen Überlegungen von H. James zu seinen eigenen Werken. Diese Ausgabe enthält auch ein hilfreiches Vorwort von Richard P. Blackmur, in dem Blackmur eine Liste der wichtigsten erzähltheoretischen Themen erstellt, die James in seinen Vorwörtern behandelt, und die Vorwörter von H. James angibt, in denen die jeweiligen Themen behandelt werden. Die römischen Ziffern beziehen sich auf die Bezifferung der jeweiligen Bände der New York-Ausgabe, in denen sich die betreffenden Vorwörter befinden, und nicht auf die Bezifferung der Vorwörter in der Buchausgabe von 1934.

> The Dramatic Scene (II, VI, IX, XI, XIX, XXI, and passim). We have already spoken under the same heading of James' general theory of the dramatic scene. It is too much of the whole substance of the technical discussion in many of the Prefaces to make more than a mere outline of its terms here possible. In III, 46 and XIX, 306, there is developed the figure of windows opening on a scene. The eye is the artist, the scene the subject, and the window the limiting form. From each selected window the scene is differently observed. In VII is discussed the theory of

> alternating scenes in terms of a centre (p. 90). In IX, which is the most purely scenic of all the books, the use of the alternating scene is developed still further. At the end of XI there is a bitter postcript declaring the scenic character of the form. In XXI there is intermittent discussion of how to use the single consciousness to promote scenes, and a comparison with the general scenic method in XIX. It is principally to IX that the reader must resort for a sustained specific discussion of the Scene in fiction and its relation to the Scene in drama, and to XIX, of which pp. 296-306 deal with the scenic structure of that book, where the distinction is made between Scenes and Pictures and it is shown how one partakes of the other, and where it is insisted on that the maximum value is obtained when both weights are felt. Subordinate to this there is, in the same reference, a description of the various reflectors (characters) used to illuminate the subject in terms of the scene. (ANCP Introduction xxv/vi)

Diese Vorwörter beinhalten zwar einige wichtige erzähltheoretische Überlegungen von James zu seinen eigenen Werken, James hat aber keine Typologie oder Klassifikation der Erzählperspektiven erstellt. Eine gute Darstellung der Erzähltheorie von H. James in seinen Vorwörtern findet sich bei José Antonio Álvarez Amorós (1994): Henry James, Percy Lubbock, and Beyond: A Critique of the Anglo-American Conception of Narrative Point of View. In: *Studia Neophilologica* 66 (S. 47-57). https://personal.ua.es/jalvarez/texts/article_lubbock.pdf auf den Seiten 47 bis 51.

James, H. (1914). The New Novel. In *Notes on Novelists with Some Other Notes* (S. 314-361). Charles Scribner's Sons. https://www.gutenberg.org/ebooks/60040

Klauk, T. & Köppe, T. ([2013] rev. 2014). Telling vs. Showing. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (Hrsg.), *the living handbook of narratology* (2009-). University of Hamburg: Interdisciplinary Center for Narratology. [Universität Hamburg]. https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/84.html

Klauk und Köppe definieren die Konzepte Telling und Showing leserpsychologisch mit Erlebnis-Wirkung versus der Zuhörer-Wirkung und metaphorisch mit dem Konzept der räumlichen Distanzierung des Erzählers von der Erzählhandlung (erzähle Welt, Diegese).

> In a first approximation, the [telling vs. showing] distinction can be taken quite literally: in the showing mode, the narrative evokes in readers the impression that they are shown the events of the story or that they somehow witness them, while in the telling mode, the narrative evokes in readers the impression that they are told about the events. Using a spatial metaphor, the showing mode is also called a narrative with "small distance," presumably because readers get the impression that they are somehow near the events of the story, while the telling mode correspondingly evokes the impression of a "large distance" between readers and the events. (1, 1)

Klauk und Köppe führen einige synonyme Konzepte zu dem Telling-Showing-Konzept an; vgl. dazu auch das Analyse-Konzept (Analytic Method vs. Dramatic Method) bei Horne (1908: 243, 255), das Blickfeld-Konzept (Long View vs. Short View) bei Gordon & Tate (1950: 628) und das Immersions-Konzept (Light vs. Deep Penetration) bei Card (1988: 167, 170).

> [...] there are a number of different labels attached to the distinctions in question. Amongst them are 'mimetic mode,' 'objectivity,' 'impersonal mode,' 'scenic mode,' 'dramatic mode,' 'rendering' or 'small distance' as (more or less) synonymous for 'showing,' and 'diegetic mode,' 'partiality' or 'large distance' as (more or less) synonymous for 'telling' (cf. e.g. Booth [1961] 1983: 8; Rabinowitz 2005: 530; Wiesenfarth 1963; Genette [1972] 1980: 162–89; Stanzel [1979] 2008: 190–92). (2, 6)

Klauk und Köppe weisen kurz auf den Disput zwischen den Verfechtern des dramatischen Modus (Showing), z. B. Spielhagen ([1883] 1967), (James [1884] 1957: 94), Lubbock ([1922] 1954: 62), (Ford [1930] 1983: 122), und den Verteidigern des narrativen Modus (Telling), z. B. Friedemann (1910), Booth ([1961] 1983: 16, 154–55), hin; vgl. dazu die Hinweise zu diesem Disput bei Friedman ([1955] 1978: 141/2).

Klauk und Köppe listen 7 erzähltheoretische Priorisierungen der Merkmale des Telling vs. Showing an. Ich stelle die 7 Priorisierungen der Übersicht halber in Form einer Tabelle dar. Ich habe der Lesbarkeit halber auf die eckigen Auslassungsklammern in den Zitaten verzichtet. Vgl. unten den Artikel Showing vs. Telling von Rabinowitz (2005) in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 530/1).

	Telling	Showing	Erzähltheoretiker	Quelle
1.	presence of a narrator	absence of a narrator	(cf. Chatman 1978: 32, 146; Nünning & Sommer 2008: 341)	3, 14
2.	remote spatial, temporal or general epistemic position relations of a narrator to the events told	close spatial, temporal or general epistemic position relations of a narrator to the events told	(Toolan [1988] 2001: 134, cf. also Linhares-Dias 2006: 7)	3, 15
3.	presence of dialogue	absence of dialogue	(cf. Fludernik [2006] 2009: 36 and 161; cf. already Chatman 1978: 32; Genette [1983] 1988: 45)	3, 16
4.	explicitness of e.g. a character's traits or dispositions as well as the themes, meanings or morals of the story	implicitness of e.g. a character's traits or dispositions as well as the themes, meanings or morals of the story	(cf. Friedman 1955: 1169–70, passim; Lubbock [1922] 1954: 67-68; Rimmon-Kenan [1983] 2002: 108)	3, 17
5.	'partiality' of the narration, a 'partial' rendering of the story that includes commentary and evaluation of a narrator.	'objectivity' of the narration	(cf. Rabinowitz 2005: 530)	3, 18
6.	fast 'speed' of the narration, which can convey less detailed information	slow 'speed' of the narration, which can convey more detailed information	(cf. Genette [1972] 1980: 166)	3, 19
7.	impression on the reader's side that he or she is being told about the events of the story	impression on the reader's side that he or she somehow witnesses the events of the story	(cf., amongst others, Martínez & Scheffel [1999] 2012: 50; Stanzel 1964: 13; Stanzel [1979] 2008: 192; Linhares-Dias 2006; Wiesenfarth 1963: 2)	3, 20

Lahn, S. & Meister, J. C. (2013). *Einführung in die Erzähltextanalyse*. J. B. Metzler.

In diesem Standardwerk bieten Lahn und Meister im II. Kapitel unter 2.3 einige Streiflichter auf die Geschichte der Erzählperspektiventheorie (H. James, Lubbock, Pouillon, Friedman, Uspenskij, Stanzel) (vgl. EiE 25-28). Im IV. Kapitel „Die drei Dimensionen des Erzähltextes" stellen Lahn/Meister unter Punkt 1.2.2 „Stanzels >Typenkreis der Erzählsituationen<" (vgl. EiE 76-78), unter Punkt 2.1 die „Anlage der Erzählperspektive" (vgl. EiE 103-105), unter Punkt 2.1.1 die „Fokalisierung nach Genette" (vgl. EiE 105-110) und unter Punkt 2.1.2 die „Perspektivierung nach Schmid" (vgl. EiE 111-116) vor. Lahn/Meister halten das Modell von W. Schmid für das überzeugendste Modell der Erzählperspektive. Im Anhang ein hilfreiches „Glossar erzähltheoretischer Grundbegriffe" (vgl. EiE 277-292).

Lamarque, P. (1996). *Fictional Points of View*. Cornell University Press. https://archive.org/details/fictionalpointso00lama/mode/2up?q=lubbock

Lamarque weist in der Einleitung zu seinem Buch *Fictional Points of View* auf die unterschiedlichen Bedeutungsfelder des Konzeptes Point of View hin, die er alle in seiner Abhandlung

berücksichtig und in Verbindung bringt: der Standpunkt des Philosophen, des Ästhetikers, des Literaturkritikers, des Logikers, des Ontologen, des Erzähltheoretikers, des Erzähltheoretikers, der erzählten Figur, des Lesers, des Linguisten, des Konstruktivisten, des Autors bzw. Erzählers, des Literaturhistorikers, des Historikers, des Moralphilosophen.

> Furthermore, writers, as Henry James and Percy Lubbock have reminded us, present their fictional material under different narrative points of view, sometimes as omniscient observers, sometimes from within the souls of particular characters, sometimes through the eyes of unreliable storytellers. (FPV 2)

Lathrop, H. B. ([1919] rev. 1927). *The Art of the Novelist*. Dodd, Mead and Company. https://archive.org/details/bwb_Y0-EEB-054/mode/2up

Lathrop erörtert im 7. Kapitel „Point of View“ und im 8. Kapitel „Some High Points in the Development of the Novel“ (vgl. AoN 252-328) den ideologischen Standpunkt (Ebene der Ideologie) von verschiedenen europäischen, vor allem englischen Romanciers und in ihren Romanen (und in einigen Kurzgeschichten) von Cervantes und Bunyan bis zur Jahrhundertwende mit Schwerpunkt auf dem 19. Jahrhundert.

> In brief, there is in every novel something, call it an idea or a point of view, or a tone or temper, - something in the way of reflection, a judgment and preference, explicit or implicit, and distinguishable from the narrative in itself. (AoN 255)

Lobsien, E. (1975). *Theorie literarischer Illusionsbildung*. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.

Lodge, D. (1992). *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. Martin Secker & Warburg. https://archive.org/details/artoffictionillu0000lodg_f0d4/mode/2up

The Art of Fiction (diesen Titel wählt Lodge in Anlehnung an H. James) ist eine Sammlung von 50 Kolumnen zu erzähltheoretischen Kategorien und literaturgeschichtlichen Aspekten mit dazu passenden Exzerpten aus englischsprachigen Erzähltexten, die Lodge für eine Zeitschrift geschrieben hat. Die Kolumnen sind an ein breites Lesepublikum adressiert.

Auf den Seiten 26 bis 29 stellt Lodge einige Überlegungen zur Erzählperspektive (im weiten Sinn) an. Lodge unterscheidet zwischen Erzählperspektive im engen Sinn (Narrative Method) und Figurenperspektive (Point of View, Perspective). Lodge beschäftigt sich nicht mit der Perspektive als erzähltechnisches Mittel, sondern interessiert sich in Anlehnung an Booth ([1961] 1967) für die rezeptive (emotionale und moralische) Wirkung der Perspektive einer bestimmten Figur im Unterschied zu einer anderen Figur auf den Leser.

> The choice of the point(s) of view from which the story is told is arguably the most important single decision that the novelist has to make, for it fundamentally affects the way readers will respond, emotionally and morally, to the fictional characters and their actions. (AoF 26)

Die auktoriale Erzählperspektive (Omniscient Narrative Method) vermittelt nach Lodge in der Regel einige wenige dominante Figurenperspektiven (one or two Points of View, different Perspectives). Eine streng neutrale Erzählperspektive (Objective, Impartial Narration) hält Lodge nur dann für „literarisch“, wenn sie figurenzentriert ist (vgl. AoF 26). Im restlichen Teil der Kolumne analysiert Lodge den gehobenen Sprachstil im Roman *Was Maisie wusste* von H. James und erläutert kurz die Kombination aus kognitiv begrenzter Perspektive von Maisie und indirekter Informationsvergabe durch den Erzähler im selben Roman.

> Stylistically [...] *What Maisie Knew* is antithetical to *The Catcher in the Rye*. A naive viewpoint is articulated in a mature style: elegant, complex, subtle. (AoF 27)

Ludwig, O. (1891). *Formen der Erzählung*. In A. Stern (Hrsg.), *Otto Ludwigs gesammelte Schriften*, *Band 6/2* (S. 202-206). Friedrich Wilhelm Grunow https://books.google.com.cu/books?id=9XcOAQAAMAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

Ludwig verfasst zwischen 1850 und 1860 eine lange Reihe von Rezensionen zu Romanen und auch einige kurze erzähltheoretische Studien. Diese Rezensionen und Studien erscheinen posthum in verschiedenen Zusammenstellungen. In gesammelter Form erscheinen sie 1891 unter dem Titel *Romanstudien* im 6. Band, der den Titel *Studien* trägt, der 6-bändigen Ausgabe von *Otto Ludwigs gesammelte Schriften*. In der kurzen Studie mit dem Titel *Formen der Erzählung* (VI., S. 202-208) behandelt Ludwig die Erzählform und den Erzählmodus. Ich zitiere nach der Ausgabe von 1891.

Formen der Erzählung

Ludwig definiert nicht das Konzept Form der Erzählung. Es scheint sich aber um eine kategoriale Synthese von Erzählform und Erzählmodus zu handeln. Ludwig unterscheidet 3 Formen der Erzählung: 1) die eigentliche Erzählung, 2) die szenische Erzählung und 3) die (aus 1 und 2) zusammengesetzte Erzählung. Ludwig fokussiert neben den Merkmalen der 3 Formen der Erzählung auch die Vorteile und Nachteile der 3 Formen (wie das in den vielen z. T. erzähltheoretischen und z. T. didaktischen Ratgebern zur Produktion von Kurzgeschichten im 20. Jahrhundert geschieht). Ich versuche, die Merkmale der Formen der Erzählung darzustellen und die praktischen Aspekte der literarischen Produktion zu übergehen.

Die eigentliche Erzählung

Unter der eigentlichen Erzählung scheint Ludwig vor allem die Ich-Erzählung zu verstehen, aber auch eine Er-Erzählung, die sich auf eine einzelne Figur beschränkt.

> Man muss voraussetzen, dass der Erzähler seinen Gegenstand entweder ganz oder teilweise selbst erlebt, oder dass er ihn aus fremder Hand hat [...] (OLGS 202)

Handelt es sich bei der eigentlichen Erzählung um eine Ich-Erzählung, so unterscheidet Ludwig die zentrale und die periphere Ich-Erzählung.

> Hat [der Erzähler] die Geschichte selbst erlebt, so wird er entweder selbst der Held derselben sein oder doch dem Helden direkt oder indirekt zeitweilig oder stets nahe [...] gewesen sein [...] (OLGS 202)

Das gemeinsame Merkmal der eigentlichen Ich-Erzählung und der eigentlichen Er-Erzählung scheint nach Ludwig die Einschränkung des Wissenshorizontes nicht auf den Ich-Erzähler, sondern auf das erzählte Ich bzw. auf die Leitfigur zu sein.

> [der Erzähler] referiert und muss sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt noch von einem andern erfahren haben kann [...] (OLGS 202)

Neben der Einschränkung des Wissenshorizontes zeichnet sich nach Ludwig die eigentliche Erzählung durch die Fokussierung einer einzigen Haupthandlung aus. In enger Verbindung mit der Beschränkung auf eine Haupthandlung steht nach Ludwig die Filterung der Erzählfunktionen, die nicht zur Haupthandlung gehören, durch das Figurenbewusstsein („Gesetz der Erinnerung“).

> [Der Erzähler] wird in der Regel *in medias res* anfangen, doch kann er das früher Geschehene als Erläuterung [...] beibringen. Dabei hat er das Gesetz der Erinnerung zu seiner Regel. Also kann er [...] Abstecher machen; doch müssen diese Abstecher nicht seinem Plane fremd sein [...] (OLGS 202)

Die eigentliche Erzählung fokussiert nach Ludwig die inneren Figureneigenschaften (Charaktereigenschaften, Gefühle und Emotionen, Motivationen und Ziele, Ideologien und Einstellungen) und die innere Handlung (innere Konflikte, inneres Dilemma, innere Krise, innere Entwicklung).

> [...] Darstellung innerer Entwicklungen allmählichen Werdens [...] worin der Verstand besonders mitthätig [sic] ist [...] (OLGS 202/3)

Deshalb nennt Ludwig die eigentliche Erzählung auch „abstrakt“ (OLGS 203).

Die szenische Erzählung

Unter der szenischen Erzählung scheint Ludwig die Er-Erzählung zu verstehen.

> [Der Erzähler] braucht nicht zu motivieren, wie er dazu kommt, zu wissen, was er erzählt. (S 203)

Einerseits rückt Ludwig– wie viele Erzähltheoretiker nach ihm – die szenische Erzählung in die gattungspoetologische Nähe des Theatertextes, z. B. bezüglich der 3 aristotelischen bzw. dramatischen Einheiten (Handlung, Zeit, Ort).

> [Der Erzähler] hat viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein, er muss seinen Vorgang in Ort und Zeit sammeln, ja er arbeitet auf eigentliche theatralische Effekte hin. (OLGS 203)

Im Unterschied zur abstrakten eigentlichen Erzählung ist die szenische Erzählung „äußerlich" (S 203), insofern die szenische Erzählung die äußeren Figureneigenschaften (Aussehen), die äußeren Figurenhandlungen (Verhalten, Mimik, Gestik) und die äußere Figurenrede fokussiert.

> Der Erzähler bedient sich aller der mimischen Mittel, durch welche der Dramatiker seinen Vorgang vor das äußere Auge und Ohr des Zuschauers stellt, um den Leser zu einer Art Zuschauer und Zuhörer zu machen, der seine Gestalten sieht und ihre Reden hört – aber mittelst des innern Sinnes. (OLGS 203)

Andererseits weitet Ludwig die Ähnlichkeit der szenischen Erzählung mit dem Kopftheater zur breiten Erzählung mit mehrsträngigem Handlungsaufbau aus.

> [Die szenische Erzählung] kann einem weit verwickeltern Plane, einer weit reichern und mannigfaltigern Komposition gerecht werden […] [der Er-Erzähler] ist unumschränkter Herr über Ort und Zeit. […] seiner Darstellung kommt keine reale Beschränkung in den Weg […] (OLGS 204)

Differenz zwischen der eigentlichen und der szenischen Erzählung

Auf Seite 205 stellt Ludwig die eigentliche Ich-Erzählung und die szenische Er-Erzählung in 3 Aspekten gegenüber: 1) Ordnung, 2) Vermittlung und 3) Beglaubigung. Ich stelle die Unterschiede einfachheitshalber in einer Tabelle dar.

	Eigentliche Ich-Erzählung	Szenische Er-Erzählung
Ordnung	[…] erzählt in der Regel die Dinge in derselben Reihenfolge, in der sie geschehen sind […]	[…] erzählt nicht nach der Reihenfolge, sondern […] Spannung […] Effekt […] ideale Bedeutung bestimmen die Ordnung.
Vermittlung	Der Erzähler stellt sich und sein Erzählen zugleich mit dar […] Hier ein episches Medium, mache es sich nun mehr oder weniger bemerklich.	[Hier] dagegen fällt dieses Medium als dargestelltes völlig weg […] hier erzählt die Geschichte sozusagen sich selbst […]
Beglaubigung	[…] die historische Glaublichkeit, der Kredit des Erzählers [ist] ein Hauptpunkt; seine Geschichte muss überall bewiesen werden […]	[…] [es] dominiert nur die ästhetische Zweckmäßigkeit.

Hier eine vereinfachte, parametrale Gegenüberstellung der eigentlichen Ich-Erzählung und der szenischen Er-Erzählung.

	Eigentliche Ich-Erzählung	Szenische Er-Erzählung
Ordnung	Chronologisch	Nicht-chronologisch
Vermittlung	Vermittelt bzw. „direkt"	Nicht-vermittelt bzw. „indirekt"
Beglaubigung	Markiert	Nicht-markiert

Die zusammengesetzte Erzählung

Die dritte Form der Erzählung ist die aus der eigentlichen Ich-Erzählung und der szenischen Er-Erzählung zusammengesetzte Ich- oder Er-Erzählung. Ich stelle die Verbindung der eigentlichen und der szenischen Erzählung einfachheitshalber wieder in einer Tabelle dar (vgl. OLGS 205/6).

Zusammengesetzte Erzählung	
Eigentliche Erzählung	Szenische Erzählung
Stete Darstellung innerer und äußerer Vorgänge und Gedrängtheit	Springen der freien Fantasie
Psychologische Entwicklung, Kausalität des Verstandes, lyrische Innigkeit des Gemüts	Detaillierte Mimik und charakteristische Ausmalung der äußeren Erscheinung
Genaues Durchschauen von Personen und Zusammenhängen	Reiz des Problematischen
Handlung	Begebenheit
Leben des Geistes	Leben der Natur
Subjektives	Objektives
Erzählen	Miterleben

Margolin, U. ([2012] rev. 2014): Narrator. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (Hrsg.), *the living handbook of narratology* (2009-). University of Hamburg: Interdisciplinary Center for Narratology. [Universität Hamburg]. https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/ lhn/node/44.html

Margolin bespricht die 4 Konstituenten des Erzählers; die unnatürliche Erzähl(er)stimme in der postmodernen Literatur; die extradiegetische, primäre Stufe des Erzählers; den narrativen und dramatischen Erzählmodus des Erzählers (Ludwig, Spielhagen, Friedemann, Lubbock, Booth, Chatman); die 6 sprecher-textlichen (sprecher-linguistischen) Merkmale des Erzählers (Doležel); die 6 Sprachfunktionen des Erzählers (Jakobson) und die metanarrative bis metafiktionale Funktion des Erzählers (Prince, Nünning); die Allwissenheit und die Wissenslimitierungen des Erzählers; die epistemischen, axiologischen und indikatorischen Aspekte der Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit des Erzählers; den Status, den Kontakt und die Haltung des Erzählers (Lanser); die stilistischen Ausdrucksweisen des Erzählers; die evaluative, emotionale und interpretatorische Erzählhaltung des Erzählers; die extradiegetischen Rollen des Erzählers (Ryan, Booth, Petersen); die Aspekte der Erzähler in der plurivokalen Erzählung und in der Mehr-Ebenen-Erzählung; die Aspekte der 4 Erzählformen (Ich, Du, Er, Wir); die Einsprüche der Möglichkeit der Erzählerlosigkeit (non-narrator/optional-narrator theory; Patron, Walsh, Köppe/Stühring, Hamburger, Banfield) gegen die Notwendigkeit der Erzählerhaftigkeit des Erzähltextes (pan-narrator theory). Mit diesem Kontrast zwischen dem universalistisch-erzählerhaften und dem partikularistisch-erzählerlosen Konzept der Erzählliteratur müsste theoretisch der Kontrast zwischen der Unmöglichkeit der perzeptiv „neutralen“ Erzählperspektive im universalistisch-erzählerhaften Verständnis und der Notwendigkeit der perzeptiv „neutralen“ Erzählperspektive (in der Er-Erzählform) im partikularistisch-erzählerlosen Verständnis der Erzählliteratur korrespondieren, wobei sich das Problem der Definition der perzeptiv „neutralen“ Erzählperspektive ergibt.

> The most crucial case is that of heterodiegetic (third person), impersonal narration, where the highest textual speaker position is occupied by an anonymous, unindividuated voice (“geistig und abstrakt” in Thomas Mann’s words) or, in other words, where the speaker position is unmarked. It is precisely in such cases, several scholars have argued, that it is totally unwarranted to fill the teller slot with a fictional individual figure of an “effaced” narrator. In such cases, so the argument goes, it makes much more sense to make the actual author in his role as pretender the originator of the discourse. Such narratives are hence “narratorless” in that they do not satisfy (c), while still possessing (b). (N 3.6, 31)

Siehe auch „Discussions*: Discussion: ‚Narrator‘*“ von Sylvie Patron ([2011] 2013) und vgl. die Arten des Mediums der eigentlichen und halbeigentlichen Erzählungsformen bei Friedemann (1910: 34-51), die Erzählweisen bei Booth ([1961] 1974: 154-171), die Merkmale und Typen des fiktiven Erzählers bei Schmid ([2005] 2014: 71-95), den Artikel Narrator von Phelan und Booth (2005) in der *Routledge Encyclopedia of Narrative Theorie* (S. 388-392).

Martínez, M. & Scheffel, M. ([1999] rev. 2019). *Einführung in die Erzähltheorie*. C. H. Beck.

In diesem Standardwerk stellen Martínez und Scheffel im II. Kapitel „Das ‚Wie‘: Darstellung“ im 2. Paragraphen „Modus“ die Distanz und die Fokalisierung (vgl. EE 50-70) und im 4. Paragraphen „Franz K. Stanzels Typologie von Erzählsituationen“ (vgl. EE 94-99) vor. Auf S. 188 stellen Martínez und Scheffel eine kurze Literaturliste zu den „Rekonstruktionen der gängigen Point-of-View-Theorien“ (Erzählperspektive versus Perspektive, Narration versus Fokalisierung, Fokalisierungssubjekt und Fokalisierungsobjekt) zusammen. Martínez und Scheffel fügen ein „Lexikon und Register erzähltheoretischer Begriffe“ auf den Seiten 219-225 an.

Miller, J. H. (1968). *The Form of Victorian Fiction: Thackeray, Dickens, Trollope, George Eliot, Meredith, and Hardy*. University of Notre Dame Press. https://archive.org/details/formofvictorianf0000mill/mode/2up?q=point+view

Miller verwendet in seinem Buch die Kategorie Perspektive (Point of View, Viewpoint) z. T. nicht erzähltechnisch und z. T. erzähltechnisch, und wenn Miller die Kategorie Perspektive in der erzähltechnischen Bedeutung verwendet, so unterscheidet Miller nur 2 Perspektiven: 1) die Perspektive des Erzählers (z. B. FVF 10, 21-23, 77) und 2) die Perspektive der Figur(en) (z. B. FVF 2, 108, 126)

> […] from the point of view of the narrator telling his story, or from the point of view of the characters […] (FVF 46)

Moffett, J. & McElheny, K. R. (1966). *Points of View: An Anthology of Short Stories*. New American Library. https://archive.org/details/pointsofviewment0000jame/mode/2up

Moffett und McElheny verstehen unter Erzählperspektive (Point of View) die Einheit von perzeptiver Perspektive und ideologischer Perspektive des Erzählers.

> A point of view […] is both a physical vantage point and a personal way of perceiving events. (PV 313)

Die grundlegenden Kompositionsformen der perzeptiven und ideologischen Perspektiven von Erzähler ergeben nach Moffett und McElheny die 3 Haupttypen der Erzählperspektive: 1) perzeptive und ideologische Perspektive des Erzählers (auktoriale Erzählperspektive), 2) perzeptive und ideologische Perspektive der Figur (figurale Erzählperspektive), 3) perzeptiv-ideologische Perspektive der Figur und ideologische Perspektive des Erzählers (auktorial-figurale Erzählperspektive).

> Some authors comment openly on the characters and the action, perhaps even correcting the perspective of the characters; others make their point only through selection, arrangement, and phrasing. […]
> The reader sees the world as [a] chosen person sees it, but he also understands it as the author does, for the hidden narrator is paraphrasing what the character thinks as well as commenting directly. Thus the story is told from the point of view of both the speaker and the character, the first person and the third person. Sometimes it is very difficult to separate the two persons and their points of view. (PV 313)

Die “physikalische” Stimme, in der die Erzählperspektiven vermittelt werden, ist nach Moffett und McElheny immer jene des (offenen oder verborgenen) Erzählers, auch wenn der Erzähler die direkte (äußere oder innere) Figurenrede zitiert (vgl. dazu die These der Nicht-Erzählung bei Chatman 1976: 166-194).

> […] there is no narrative without a narrator. True, he does not identify himself, but the materials, the way they are put together, and the choice of words are all his. (PV 313)

Moffett und McElheny erweitern die 3 Haupttypen der Erzählperspektive um erzählformale und textformale Aspekte der Erzählperspektive, nach denen sie die Kurzgeschichten in ihrer Anthologie gruppieren und klassifizieren: Kurzgeschichten im inneren Monolog, Kurzgeschichten im äußeren Monolog, Kurzgeschichten in Briefform, Kurzgeschichten in Tagebuch-Form, subjektive Kurzgeschichten, retrospektiv-autobiographische Kurzgeschichten, Kurzgeschichten mit beobachtendem Erzähler, Kurzgeschichten mit einer Reflektorfigur, mit zwei Reflektorfiguren, mit mehreren Reflektorfiguren und ohne Reflektorfigur, wobei die Klassifizierung von textformalen Aspekten der Erzählperspektive auf Esenwein ([1909] 1918: 120/1) und Whitcomb (1905: 67/8) zurückreicht und die Auffassung der Typen der Erzählperspektive als erzählformales Kontinuum z. B. auch bei Esenwein ([1909] 1918: 121), Orvis (1928: 112), Brooks und Warren (1949, 262), Gordon und Tate (1950: 621), Gardner und Dunlap (1962: 35 und 37), Romberg (1962: 23), Hills (1977, 123), Burroway (1987: 58) und Grenville (1990: 59) zu finden ist.

> Although the groupings arrived at this way resemble roughly some conventional classifications of point of view, our theory insists on more discriminations among the various first- and third-person techniques and asserts that these techniques form a continuum. (PV xi)

Naylor, P. R. (1989). *The Craft of Writing*. Writer. https://archive.org/details/craftofwritingno0000nayl/mode/1up

Die Schriftstellerin Naylor streift in diesem leicht zugänglichen Ratgeber für angehende Autoren neben anderen Grundelementen der Erzähltheorie im 7. Kapitel „Point of View“ auch die Erzählperspektive auf den Seiten 68 bis 78. Naylor betrachtet die Erzählperspektive (Point of View, Viewpoint) als Summe aus Erzähler (Ich-Erzähler und Er-Erzähler, vgl. CW 68) und verschiedenen Ebenen des Standpunktes des Erzählers (Psychologie, Phraseologie, Ideologie, vgl. CW 69). Naylor unterscheidet (vielleicht) in indirekter Anlehnung an Stanzel 3 grundlegende Erzählperspektiven („basic viewpoints“, CW 78): die Ich-Erzählperspektive (First-Person Narrative), die figurale Erzählperspektive (Third-Person Narrative) und die auktoriale Erzählperspektive (The Omniscient Voice). Naylor illustriert die 3 Erzählperspektiven an ihren Erzähltexten. Den Titel ihres Ratgebers (*Craft of Writing*) entlehnt Naylor von Lubbock (*Craft of Fiction*).

> Will you use first-person singular for your novel, with the story narrated by the main character? Will you keep the [fixed or alternating] point of view of the protagonist[s], but write in third person? [...] Or will you, as the author, be omniscient, knowing the minds of all the characters at once and sharing with your reader how each is fealing and what he is thinking? (CW 68)

Niederhoff, B. ([2011] rev. 2013a). Focalization. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (Hrsg.), *the living handbook of narratology* (2009-). University of Hamburg: Interdisciplinary Center for Narratology. [Universität Hamburg]. https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/18.html

Niederhoff setzt in seinem Artikel ausführlich in kritischer Würdigung die stärker informationsorientierte Fokalisierungstheorie von Genette (1972; 1983) und die perspektivengebundene Fokalisierungstheorie von Bal (1978) auseinander.

> To talk about characters as focalizers is to confuse focalization and perception. Characters can see and hear, but they can hardly focalize a narrative of whose existence they are not aware. This leaves us with the narrator (or the author?) as the only focalizer, an inference whose interest is primarily scholastic. If all types of focalization can be attributed to one agent, this attribution does not provide us with any conceptual tools that we can use in distinguishing and analyzing texts. (F 3, 16)

Niederhoff sieht die Theorie der hypothetischen Fokalisierung von Herman (1994) kritisch.

> The problem with Herman's article is that it analyzes hypothetical perception rather than hypothetical focalization. [...] Hypothetical focalization in the strict sense is a focalization option that is conceivable but not realized in a text [...] (E 3, 15)

> [...] can a text suggest or imply a focalization that is not present in this text? (E 4, 19)

Niederhoff verweist auf die Debatte um die Fokalisierungskompetenz des Erzählers.

> Bal, Phelan (2001) and many others assume that both characters and narrators can be focalizers; Chatman (1990) and Prince (2001) argue that characters can focalize while narrators cannot. Genette, on the other hand, rejects character focalizers but concedes, with some reluctance, the possibility of regarding the narrator as a focalizer ([1983] 1988: 72–3). However, he does not see any great need for the term, an attitude shared by Nelles, who considers it redundant (1990: 374). (F 3, 16)

Niederhoff plädiert für eine komplementäre Koexistenz des Konzepts Fokalisierung in seiner informationsregulierenden Funktion und des Konzepts Point of View in seiner perspektivischen Funktion; vgl. dazu oben die Differenz von Standpunkt (Point of View), Fokalisierung, (Focalization) und Perspektive (Perspektive) bei Hrabal (2018).

> *Point of view* seems to be the more powerful metaphor when it comes to narratives that attempt to render the subjective experience of a character; stating that a story is told from the point of view of the character makes more sense than to claim that there is an internal focalization on the character. *Focalization* is a more fitting term when one analyses selections of narrative information that are not designed to render the subjective experience of a character but to create other effects such as suspense, mystery, puzzlement, etc. If focalization theory is to make any progress, an awareness of the differences between the two terms and of their respective strengths and weaknesses is indispensable. (F 3, 18)

Siehe auch "Discussions: *Puzzles and Problems for the Theory of Focalization*" von T. Köppe und T. Klauk ([2011] 2013) und vgl. oben den Artikel Focalization von Jahn (2005) in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 173-177).

Niederhoff, B. ([2011] rev. 2013b). Perspective – Point of View. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid (Hrsg.), *the living handbook of narratology* (2009-). University of Hamburg: Interdisciplinary Center for Narratology. [Universität Hamburg]. https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/26.html

Niederhoff verweist zu Beginn seines Artikels auf die Komplexität, Widersprüchlichkeit und Schwierigkeit des Konzeptes Perspektive (z. B. James, Genette, Niederhoff, Chatman, Jahn, Fludernik, Lanser).

Niederhoff stellt einzelne prästrukturalistische Modelle der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie vor mit literaturkritischer Präferenz des dramatischen, oder besser gesagt dramatisierenden Modus (James 1908; Lubbock 1921; Friedman [1955] 1967: 116-131), einzelne prästrukturalistische Modelle der erzählformgebundenen Mehrheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie mit der Rehabilitierung des auktorial-narrativen Modus vor (Booth [1961] 1983: Weimann 1962 und Lanser 1981) und einzelne prästrukturalistische Modelle der perspektivengebundenen Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie vor (Cohn 1981: 176-180; Leibfried 1970: 246).

Niederhoff führt die Theorie der 3 Fokalisierungstypen und das Modell der 6 „Erzählsituationen" nach Genette (1972; 1983), das Modell der 5 „Erzählsituationen" (unter Ausschluss der extern fokalisierten Ich-Erzählsituation) nach Fludernik (2001b: 621) und Cordesse (1988) und das Modell der 6 „Erzählsituationen" (unter Ersetzung der extern fokalisierten Ich-Erzählsituation durch die „externe" Fokalisierung auf das erzählte Ich) nach Edmiston (1991: 168) an. Neben diesen 3-Fokalisierungstypen-Theorien und 6- bzw. 5-Typen-Modellen der „Erzählsituationen" verweist Niederhoff auf die 2-Fokalisierungstypen-Theorien und 4-Typen-Modelle der „Erzählsituationen" nach Bal ([1985] 1997: 148), Vitoux (1982), Rabatel (1997), Schmid ([2005] 2008: 137–38) und Broich (1983: mit Einschluss des „neutralen" Modus der narratorialen Perspektive).

> Interestingly, even some of those who are skeptical about the camera mode make subordinate concessions or distinctions which would appear to indicate that this mode is not a figment of the narratological imagination. While Bal compensates for the elimination of Genette's external focalization by introducing the concept of the focalized object, Vitoux grants the narrator

> a "play of focalization" (359), which includes external focalization as one of its options. Finally, Rabatel allows for an external vision both within narratorial and figural focalization (101–02). (P-PV 3.2, 25)

Niederhoff wirft einzelne Schlaglichter auf die 5-Facetten- und 5-Parameter-Modelle der Perspektive nach Uspenskij, Lintvelt, Rimmon-Kenan ([2005] 2008: 123–37) und Schmid ([2005] 2008: 151–52), auf die Theorie der Perspektivenstruktur nach Nünning (2001) und Surkamp (2003)

> [...] perspective structure provides us with a chart of the potential perspectival reference points of a text, whereas the more traditional narratological accounts of perspective analyze where the narrator situates the representation of the story in relation to these points or how he or she makes it move between them. (P-PV 3.3, 28)

und auf die Skalierung

> [...] even on the premise of a more inclusive definition, perspective may be more or less conspicuous. (P-PV 3.3, 29)

sowie auf den Fokussierungseffekt der Figurenperspektive.

> Arguably, every shift of perspective from a narrator to a character has a foregrounding effect, [...] Perspective is foregrounded precisely when it is perceived as a perspective, i.e. as a limited or partial view among other views of the matter that are equally possible. When a narrator adopts a character's perspective, the latter's view will be contextualized and qualified by the mere fact of the narrator's presence: it will appear not as *the* view, but as one view. Of all literary genres or modes, narrative seems to be the one most suited to create this effect, which is not the least of its attractions. (P-PV 3.3, 29)

Vgl. den Artikel Perspective von Surkamp (2005) in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 423-425) und unten den Artikel Point of View von Prince (2005) in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 442/3).

Niehaus, M. (2021). *Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung*. Junius.

In dieser lesenswerten Einführung in erörtert Niehaus in fiktiver dialogischer Form zwischen einem Erzähltheoretiker und einem Erzähltextanalytiker vom 3. Kapitel „‘Naturwüchsiges‘ Erzählen“ bis zum 12. Kapitel „Erlebte Rede“ (EEE 33-223) einige erzähltheoretische Begriffe, Erzählstrategien und Erzähltechniken des literarischen Erzählens, die in engerem oder weiterem Zusammenhang mit der Erzählperspektive stehen. Niehaus orientiert sich hauptsächlich, aber nicht ausschließlich an der Erzähltheorie von Gérard Genette (vgl. EEE 11). Niehaus schlägt die Einführung der 2 polar-oppositionellen Kategorien Erzähler-Erzählen und artifizielles Erzählen in die Erzähltheorie vor (vgl. EEE 5. Kapitel, 65-81) und vertritt insgesamt eine Erzähltheorie der (kategorialen und parametralen) Übergänglichkeit (EEE 53, 87, 93, 170, 179, 200, 209/0, 220/1, 238/9). Im 6. Kapitel „Fokalisierung“ (EEE 82-106) setzt sich Niehaus kritisch mit den Idiosynkrasien in der erzähltextanalytischen Verwertbarkeit vor allem des internen und z. T. des externen Fokalisierungstyps (Genette) auseinander; im 7. Kapitel „Perspektive und Textinferenz“ (EEE 107-130) zeigt Niehaus die Schwierigkeit in der erzähltextanalytischen Bestimmung der thematischen Merkmale des perzeptiven Parameters der figuralen Perspektive (Schmid) auf; am Ende des 9. Kapitel „Impliziter Autor, unzuverlässiges Erzählen“ (EEE 161-166) bespricht Niehaus mögliche Fehler und Widersprüche (Inkonsistenzen) in der Erzählperspektive; am Beginn des 10. Kapitels „Alterationen“ (EEE 169) rückt Niehaus den Unterschied zwischen der puristischen narratologischen Theorie der Fokalisierungstypen und der relativistischen erzähllterarischen Praxis der Fokalisierungsübergänge ins Bewusstsein; im 11. Kapitel „Narrative Darstellung von Bewusstseinsprozessen“ unterscheidet Niehaus zwischen dem inneren Monolog als Erzählverfahren und Erzähltechnik (EEE 199-206); im 12. Kapitel „Erlebte Rede“ (EEE 207-223) analysiert Niehaus das *Fluktuieren* und die Komplexität der erlebten Rede.

> Der Ansatz dieses Buches [...] ist, dass die Begriffe und Kategorien der Erzähltheorie immer wieder durch die Texte infrage gestellt werden müssen und dass die Texte immer wieder in theoretische Fragen involvieren. Es gibt nicht ein theoriebasiertes Lehrgebäude auf der einen

> Seite und Erzähltexte auf der anderen Seite, sondern es gibt eine gegenseitige Irritation bzw. Bereicherung. (EEE 9)

Perry, B. ([1902] rev. 1920). *A Study of Prose Fiction*. Houghton Mifflin Company. https://archive.org/details/astudyprosefict01perrgoog/page/n11/mode/2up

Platon. *Der Staat*. Deutsch von Karl Prantl (1857). Krais und Hoffmann. https://projekt-gutenberg.org/authors/platon/books/platon-der-staat-politeia/chapter/9/

Platon unterscheidet im 6. und 7. Absatz des dritten Buchs seiner Schrift „Der Staat" zwischen dem Erzählertext und der Figurenrede. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1828) übersetzt „Diegesis" mit „einfache Erzählung" und „Mimesis" mit „Darstellung". Karl Prantl (1857) übersetzt „Diegesis" mit „einfache Kundgebung" und „Mimesis" mit „Nachahmung". Die Zitate aus der Übersetzung von Prantl stammen aus dem Projekt Gutenberg; der belehrende Ich-Sprecher im Text ist Sokrates, sein lernender Gesprächspartner ist Adeimantos.

> [6.] Ist etwa nicht Alles, was von Fabel-Erzählern oder Dichtern gesagt wird, irgend eine Kundgebung entweder von Vergangenem oder von Gegenwärtigem oder von künftigem? – Was denn Anderes? sagte er. – Und vollbringen sie nun dieß etwa nicht entweder eben durch einfache Kundgebung oder vermittelst einer Nachahmung, oder vermittelst dieser beiden zugleich?

Als Beispiel für die einfache Kundgebung des Erzählers weist Platon auf die ersten 16 Verse des ersten Gesanges der Ilias hin.

> Du weißt also, daß bis zu den Worten
>
> »und er flehte zu allen Achäern,
> zumeist aber zu den beiden Atriden, den zwei Lenkern der Völker«
>
> der Dichter sowohl selbst spricht, als auch es gar nicht versucht, unsere Gedanken anderswohin zu lenken, als spreche irgend jemand Anderer außer ihm selbst.

Als Beispiel für die Nachahmung der Figur durch den Erzähler weist Platon auf die Rede des Chryses zu den beiden Feldherren (Agamemnon und Menelaos) der griechischen Völker hin (Ilias, Erster Gesang, V. 17-21).

> Hernach aber spricht er, wie wenn er der Chryses selbst wäre, und er ist so sehr als möglich bestrebt zu bewirken, daß uns nicht Homeros, sondern der Priester, der alte Mann, der Sprechende zu sein scheine; und auf diese Weise denn nun hat er auch so ziemlich die gesammte übrige Kundgebung über die Vorkommnisse bei Ilium und in Ithaka und in der ganzen Odyssee gemacht. – Ja wohl, allerdings, sagte er.

Darauf unterscheidet Platon (durch die Figur Sokrates) zwischen „Kundgebung" im Sinn von Erzählertext plus Figurenrede (bei Schleiermacher „Erzählung") und „einfache Kundgebung" oder „Kundgebung ohne Nachahmung" im Sinn von (nur) Erzählertext (bei Schleiermacher „einfache Erzählung" oder „Erzählung ohne Darstellung") und „Kundgebung vermittelst einer Nachahmung" im Sinn von (nur) Figurenrede (bei Schleiermacher „Erzählung durch Darstellung").

> Nicht wahr also, eine Kundgebung wohl ist es, sowohl wenn er jedesmal die Reden angibt, als auch wenn das zwischen den Reden Stehende? – Wie sollte es auch anders sein? – Hingegen wenn er irgend eine Rede angibt, als wäre er ein Anderer, werden wir dann nicht sagen, daß er seine eigene Redeweise so sehr als möglich demjenigen ähnlich mache, welchen er vorher als den sogleich reden Wollenden bezeichnet hatte? – Ja, wir werden es sagen; warum auch nicht? – Nicht wahr also, sich selbst einem Anderen ähnlich zu machen, sei es in der Stimme oder in der Figur, heißt eben jenen nachahmen, welchem man sich ähnlich macht? – Was weiter? – In Derartigem demnach, machen, wie es scheint, dieser und die übrigen Dichter die Kundgebung vermittelst einer Nachahmung. – Ja wohl, allerdings. – Wann aber nirgends der Dichter sich selbst verbirgt, dann wohl ja ist ihm die ganze Dichtung und Kundgebung ohne Nachahmung entstanden.

Darauf führt Platon noch kurz aus, dass er die indirekte Rede als Bestandteil des Erzählertextes betrachtet. Im 7. Kapitel nutzt Platon die Unterscheidung zwischen einfacher Kundgebung und Kundgebung vermittelst einer Nachahmung, um die 3 literarischen Gattungen zu unterscheiden; Platons „erzählanalytisches“ oder „erzähltheoretisches“ Interesse liegt also nicht auf der Unterscheidung zwischen Erzählen und Zeigen innerhalb eines Erzähltextes.

> 7. So verstehe demnach auch, erwiederte ich, daß hinwiederum die entgegengesetzte es ist, wenn Jemand das zwischen den Reden Stehende herausnimmt und bloß das Wechselgespräch übrig läßt. – Und auch dieß, sagte er, verstehe ich, daß nemlich, was in den Tragödien der Fall ist, ein Derartiges sei. – Ganz richtig, sagte ich, ist deine Annahme, und ich glaube, dir nun hiemit klar gemacht zu haben, was ich vorhin nicht im Stande war, nemlich daß innerhalb der Poesie und der Fabel (Erzählung) die eine gänzlich vermittelst der Nachahmung besteht, wie du selbst sagst, die Tragödie und Komödie, eine andere aber vermittelst des Berichtes des Dichters selbst (du möchtest aber diese wohl zumeist in den Dithyramben finden), wieder eine andere aber vermittelst dieser beiden zugleich, nemlich sowohl in der epischen Poesie, als auch sonst noch vielfach anderwärts, woferne du mich recht verstehst.

Hier eine tabellarische Übersicht der 3 literarischen Gattungen nach Platon mithilfe der Unterscheidung zwischen Erzähltext und Figurenrede:

	Schleiermacher	**Prantl**	**Wikipedia**
Tragödie, Komödie	Darstellung	Nachahmung	Figurentext
Dithyramben	Bericht des Dichters	Bericht des Dichters	Erzählertext
Epische Poesie (u. a.)	Bericht des Dichters plus Darstellung	Bericht des Dichters plus Nachahmung	Erzählertext plus Figurentext

Prince, G. ([1987] 1989). *A Dictionary of Narratoloy*. University of Nebraska Press. https://archive.org/details/dictionaryofnarr0000 prin/page/n6/mode/1up?q=equivalent

Dieses Wörterbuch von Gerald Prince zur Erzähltheorie ist sehr hilfreich für Erzähltheoretiker.

Prince, G. (2005). Point of View (Literary). In D. Herman, M. Jahn & M.-L. Ryan (Hrsg.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 442/3). Routledge. file:///C:/Users/Benutzer1/Downloads/10.4324_9780203932896_previewpdf.pdf

Im ersten Teil des Artikels POINT OF VIEW (LITERARY) verweist Prince kurz auf die Konzeptualisierungen verschiedener Konstituenten und Parameter des Point of View in der engen Bedeutung von Perspektive, wie z. B. die Unterscheidung zwischen dem (physikalischen) Standort des Erzählers und dem (psychologischen und ideologischen) Standpunkt des Erzählers und der Figur; die Unterscheidung zwischen der Perspektive des Erzählers und der Figur: die Unterscheidung zwischen der externen und internen Fokalisierung bzw. zwischen dem Erzähler- und dem Figuren-Fokalisierer; Chatmans Unterscheidung zwischen Figurenfilter (Reflektor, zentrale Intelligenz, zentrales Bewusstsein, nichtanthropomorphe Kamera) und Erzählertendenz; Hermans Unterscheidung zwischen der aktuellen und der hypothetischen Fokalisierung; Genettes Unterscheidung zwischen Stimme und Modus bzw. zwischen Erzählung und Fokalisierung; die Unterscheidung zwischen Fokalisierungsobjekt und Informationsregulierung; die Unterscheidung zwischen dem Erzähler, der Erzählung und dem fiktiven Adressaten; die Unterscheidung zwischen dem zuverlässigen und unzuverlässigen Erzähler; Lansers Unterscheidung verschiedener Parameter der Erzähler-Adressaten-Relation.

> Few narrative features have been discussed as extensively as point of view [...] and few have been associated with as rich a terminology [...] (RENT 442)

Im zweiten Teil des Artikels stellt Prince kurz die Klassifikationen des Point of View in der weiten Bedeutung von narrativer Perspektive oder Erzählperspektive (Erzählsituation, Erzähltexttyp): die

3 Sichtweisen nach Pouillon (Übersicht, Mitsicht, Außensicht), die 8 Erzähltexttypen nach Friedman (auktoriale und neutrale Allwissenheit, Ich-Erzähler als Zeuge und als Zentralfigur, plurifigurale und monofigurale Allwissenheit, dramatischer Modus und Kamera), die 3 Erzählsituationen nach Stanzel (auktoriale Erzählsituation, personale Erzählsituation und Ich-Erzählsituation), das 4-Ebenen-Modell und das 2-Typen-Modell des Standpunktes nach Uspenskij (Ebene der Ideologie, der Phraseologie, der Raum-Zeit-Charakteristik, der Psychologie; Außen- und Innenstandpunkt) und die 3 Fokalisierungstypen nach Genette (Nullfokalisierung, externe Fokalisierung, interne (feste, variable, multiple) Fokalisierung). Am Ende des Artikels erwähnt Prince weitere analytische Parameter der Fokalisierung: kombinierte Fokalisierung; unmarkierte Fokalisierung; Neutralisierung der Perspektive.

> The study of the ways in which cognition and *emotion, interpretation and response are affected by the exploitation of distinct points of view constitutes one of the most important tasks of narratology. (RENT 443)

Rabinowitz, P. J. (2005). Showing vs. Telling. In D. Herman, M. Jahn & M.-L. Ryan (Hrsg.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 530/1). file:///C:/Users/Benutzer1/Downloads/10.4324_9780203932896_previewpdf.pdf

Rabinowitz bietet in seinem kurzen Artikel einen zugänglichen Überblick über die Grundkonzepte des dramatischen (Showing) und narrativen (Telling) Modus. Ich stelle die Grundkonzepte der beiden Modi der Übersicht halber in einer Tabelle dar und verzichte der Lesbarkeit halber auf die eckigen Klammern bei den Zitaten. Vgl. oben den Artikel Telling vs. Showing von Klauk und Köppe ([2013] 2014) in *the living handbook of narratology* (2009-).

Showing	Telling	Erzähltheoretiker
relatively unmediated enactment or dramatisation of events	mediated report of events	
mimesis (imitation)	diegesis (narration)	Platon
scene	panorama	Lubbock (1921)
scene	summary	
perspectivism	aperspectivism	Stanzel (1979)
dramatisation	description	
objectivity	partiality	
reflector-character is not aware of the narrative act	teller is aware of the narrative act	Stanzel (1979)
showing points the reader towards the story	telling points the reader toward the storyteller	Lubbock (1921)
inference (of reader): more complicated judgements on the reader's part	statement (of narrator): less complicated judgements on the reader's part	Friedman ([1955] 1978)

Im zweiten Absatz seines Artikels geht Rabinowitz noch kurz auf die Debatte zwischen den Befürwortern des dramatischen Modus und den Verteidigern des narrativen Modus ein.

Schmid, W. (2010). *Vorlesung: Einführung in die Narratologie*. https://l2gdownload.rrz.uni-hamburg.de/abo/55-905-_Schmid_2009-12-08_10-16.pdf

In dieser Vorlesung über seine Erzähltheorie präsentiert Schmid im Kapitel IV „Die Erzählperspektive"

- sehr unterschiedliche Modellierungen der Erzählperspektive bzw. der Fokalisierung (VEN 24) und seine eigene Modellierung der Perspektive:
- die 5 Ebenen der Perspektive, (VEN 24)

- die narratoriale vs. figurale Perspektive, (VEN 25)
- die narratoriale und figurale Perspektive auf den 5 Ebenen (VEN 25-27).

Schorer, M. (1948). Technique as Discovery, in R. Scholes (Hrsg.), *Approaches to the Novel: Materials for a Poetics* ([1961] rev. 1966, S. 141-160). Chandler Publishing Company. https://archive.org/details/approachestonove00scho/mode/1up

Schorer stellt in seinem Essay die These auf, dass die erzähltechnisch unbedachte Anwendung einer bestimmten Erzählperspektive dazu führen kann, dass die durch die Erzählperspektive vermittelte Botschaft eines Erzähltextes der beabsichtigten Botschaft des Autors widerspricht. Schorer belegt seine These anhand einer – seiner Meinung nach – die Textbotschaft sabotierenden Wahl der Erzählperspektive in den Romanen *Moll Flanders* von D. Defoe, *Stürmische Höhen* von E. Brontë, *Tono-Bungay* von H. G. Wells, *Söhne und Liebhaber* von D. H. Lawrence und einer – seiner Meinung nach – die Textbotschaft potenzierenden Wahl der Erzählperspektive in den Romanen *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann* und *Ulysses* von J. Joyce. Deshalb kommt Schorer zum Schluss, dass ein Autor die Erzählperspektive bedacht einsetzen muss, um durch die gewählte Erzählperspektive seine beabsichtigte Erzählbotschaft zum Ausdruck zu bringen:

> [...] use of point of view, [...] as a means toward the positive definition of theme. (AN 142)

Schorer bemängelt außerdem die einseitige, objektiv-dokumentarische Erzählperspektive im naturalistischen und neusachlichen Roman (Gustave Flaubert, Thomas Wolfe, James Farrell, Sherwood Anderson, William Carlos Williams, Erskine Caldwell, Nathanael West, *Tucker's People* von Ira Wolfert, Dos Passos, John Steinbeck, William Saroyan) und begrüßt die vielseitige, objektivierend-analytische Erzählperspektive im symbolistischen Roman (André Gide, Joseph Conrad, Virginia Woolf, William Faulkner, die frühen Romane von Ernest Hemingway, *Pilgrim Hawk* von Wescott, die Kurzgeschichten von K. A. Porter).

> More and more writers in this century have felt that naturalism as a method imposes on them strictures which prevent them from exploring through all the resources of technique the full amplifications of their subjects, and that thus it seriously limits the possible breadth of aesthetic meaning and response. (AN 155)

Shen, D. ([2011] 2013). Unreliability. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (Hrsg.), *the living handbook of narratology* (2009-). University of Hamburg: Interdisciplinary Center for Narratology. [Universität Hamburg]. https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/66.html

Shen trägt unterschiedliche Parametermodelle der Unzuverlässigkeit des Erzählers einiger Erzähltheoretiker zusammen, wobei er die Modelle bzw. Erzähltheoretiker in 1) die rhetorische Gruppe und 2) in die kognitivistische/konstruktivistische Gruppe einteilt (U 3, 5) und z. T. mit kritischen Anmerkungen versieht, vor allem den konstruktivistischen Ansatz von Yacobi (1981; 2001; 2005) (U 3.2.1, 15-21). Ich stelle die unterschiedlichen Parametermodelle der Übersicht halber in einer Tabelle dar; ich verzichte der Lesbarkeit halber auf die eckigen Auslassungsklammern bei den Zitaten.

Parametermodell	Erzähltheoretiker	Quelle
narrator's misreporting and ethical misevaluation	Booth ([1961] 1983)	2, 3
unreliability on three axes: the axis of facts; the axis of values or ethics; and the axis of knowledge and perception,	Phelan und Martin (1999); Phelan (2005)	2, 3
(1) misreporting, misinterpreting (misreading) and misevaluating (misregarding); (2) underreporting, underinterpreting (underreading), and underevaluating (underregarding).	Phelan (2005)	2, 4
distinction between "unreliable narration" and "discordant narration", the former only concerning the axis of facts and the latter, by	Cohn (2000: 307)	3.1.1, 8

contrast, having to do with the axis of values, a kind that involves a discordance between narrator and author.		
taxonomy of four types of unreliability. The first is *intranarrational*, occurring within a single narrator's discourse. The second is *internarrational*, where one narrator's unreliability is "unveiled by its contrasts" with other narrators' versions. The third is *intertextual* unreliability, "based on manifest character types" such as naïfs and madmen. The last type is *extratextual* unreliability, which depends on "the knowledge *the reader* brings to the text" for its very existence.	Hansen (2007: 241–44)	3.1.1, 10
various textual features that may indicate the narrator's unreliability: (a) contradiction between the narrator's views and the real facts; (b) a gap between the true outcome of the action and the narrator's erroneous earlier report; (c) consistent clash between other characters' views and the narrator's; (d) internal contradictions, double-edged images and the like in the narrator's own language.	Rimmon-Kenan ([1983] 2002: 7–8)	3.1.2, 11
the first-person narrator's peculiar verbal tics or "mind-style" which "form discursive indicators of preoccupations" that "might be one of the most readily available signals that the narrator is unreliable"	Wall (1994: 20); see also Fowler (1977) and Shen (2005a)	3.1.2, 11
unreliability may stem from various factors such as cupidity (Jason Compson), cretinism (Benjy), gullibility (Dowling, the narrator of *The Good Soldier*), perplexity and lack of information (Marlow in *Lord Jim*), and innocence (Huck Finn).	Chatman (1978: 233)	3.1.2, 12
unreliable narrators as picaros, madmen, naïfs or clowns, pointing to the relation between a deviant or deranged mind and unreliability in recounting one's own experiences.	Riggan (1981)	3.1.2, 12
three main sources of unreliability: the narrator's limited knowledge; his personal involvement; and his problematic value-scheme.	Rimmon-Kenan ([1983] 2002: 101–02)	3.1.2, 12
different causes underlying the same type of unreliability; e.g. the factual type may arise either from "deliberate lying" or from "the narrator's insufficient access to the complete data," or it may form "symptoms of a pathological scenario."	Fludernik (1999: 76–7)	3.1.2, 12
differentiation between "fallible" and "untrustworthy" narration, the former attributable to external circumstances and the latter caused by the narrator's disposition.	Olson (2003)	3.1.2, 13
distinction between "estranging unreliability" and "bonding unreliability" [...] The estranging type increases the distance between the narrator and the authorial audience, while the bonding type, conversely, reduces that distance. [...] six subtypes [of bonding unreliability]: (1) "literally unreliable but metaphorically reliable"; (2) "playful comparison between implied author and narrator"; (3) "naïve defamiliarization"; (4) "sincere but misguided self-deprecation"; (5) "partial progress towards the norm"; (6) "bonding through optimistic comparison".	Phelan (2007)	3.1.3, 14
the "perspectival" principle ascribes textual incongruities to the narrator's unreliable observation and evaluation as symptoms of narrator/author discord [...] with the distinction between two kinds of unreliable narrators: the unself-conscious versus the self-conscious,	Yacobi (1981: 124; 2001; 2005)	3.2.1, 15 und 20

Siehe dazu die Artikel Reliability von A. Nünning (2005) und Distance von Phelan (2005) in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 495-497 bzw. S. 119).

Stevenson, R. L. (1887). *Essays by Robert Louis Stevenson, with an Introduction by William Lyon Phelps*. Charles Scribner's Sons. https://archive.org/details/essaysbyrobertlo00stev/page/n5/mode/2up?q=+point

Surkamp, C. (2005). Perspective. In D. Herman, M Jahn & M.-L. Ryan (Hrsg.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (S. 423-425). Routledge. file:///C:/Users/Benutzer1/Downloads/10.4324_9780203932896_previewpdf.pdf

Surkamp unterscheidet in ihrem Artikel die narrative Perspektive von der (kognitiv-ideologischen) Perspektive und stellt in ihrem Artikel kurz die Studien zu letzterem Konzept der Perspektive in der 1) strukturalistischen Narratologie, 2) in der kognitivistischen Narratologie und 3) im Modell der (geschlossen-hierarchischen und offen-nichthierarchischen) Perspektivenstruktur vor.

> […] in recent reconceptualisations, ‚perspective' tends to be restricted to the subjective worldviews of *characters and *narrators. Rather than merely signifying the way a story is told (as in 'narrative perspective') terms such as 'perspective' and 'perspective structure' are now increasingly used to refer to a high-level semantic component of narratives, namely to the world- and belief-models embraced by the fictional individuals of the *storyworld […] (RENT 423)

Szeman, S. (2001). *Mastering Point of View*. Writer's Digest Books. https://archive.org/details/masteringpointof0000szem/ mode/ 2up

Selbst Schriftstellerin, widmet Szeman ein ganzes Buch der Erzählperspektive. Szeman bezeichnet die Erzählperspektive als Point of View und die „Sichtweisen" der Figuren und der Erzähler als Perspektive. Szeman unterscheidet in Anlehnung an die erzählformgebundene Mehrheitsheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie: Unlimited, First Person, Inner Limited, Second Person, Outer Limited und die Variationen Combo (Limited Omniscient or Flexible/Revolving) und Multiple Point of View. Szemans Klassifikation weicht in einigen Aspekten von der traditionellen Erzählperspektiventheorie ab: Sie ordnet z. B. den auktorialen Erzählerdiskurs aufgrund der Ich-Form in die Ich-Erzählperspektive ein (vgl. MPV 38-43)

> To state it simply, the author is the human being who creates the novel. The persona is a mask the author adopts in order to make commentary on the work or on the world; a persona is not an actual character in the novel that the other characters can interact with, but a persona may be an implied character. (MPV 43)

Den Bewusstseinsstrom (übergeordnete Kategorie) und den inneren Monolog (untergeordnete Kategorie) behandelt Szeman einmal in Zusammenhang mit der auktorialen Erzählperspektive (vgl. MPV 29/0) und ein anderes Mal in Zusammenhang mit der Ich-Erzählperspektive (vgl. MPV 48-50). Im Gegensatz zur geringen Analyse der figuralen Erzählperspektive (vgl. MPV 60-65) fällt Szemans Analyse der Du-Erzählperspektive relativ ausführlich aus (vgl. MPV 66-78).

> The „you" of second-person point of view can be any of these:
> - the novel's reading audience
> - the narrator's audience
> - implied characters
> - other actual characters in the novel
> - humanity in general
> - real persons outside the novel who are not the readers, for example, celebrities, politicans, etc. (MPV 77)

Die Combo-Erzählperspektive habe ich nur bei Szeman gefunden (vgl. MPV 90-95).

> In the last several years, there has been a growing trend in commercial fiction crime novels to present the criminal or victim in inner limited point of view […] and to present the protagonist crime-fighters in unlimited point of view. This combo point of view has been called "limited omniscience" by the critics; this combination of points of view has become accepted and

> conventional in some types of commercial fiction, so it has sometimes been categorized as a distinct type of point of view [...] (MPV 27)

Neben dem unzuverlässigen Erzähler und der falliblen Reflektorfigur (vgl. MPV 97-104) erörtert Szeman auch die duale Fokalisierung (Layered Perspectives). Die duale Fokalisierung besteht in der Ideologischen Wertung des erzählten (früheren) Ich durch das erzählende (spätere) Ich. Als Beispiele für die duale Fokalisierung im retrospektiven Ich-Erzähltext führt Szeman die Kurzgeschichte *Arabia* (James Joyce) und die Romane *Große Erwartungen, Die Spitzbuben* (William Faulkner), *Der Liebhaber, Katz und Maus, Die Blechtrommel, Midwives* (Chris Bohjalian) an.

> One of the ways to [present layered perspectives] is to present a character looking back on himself at an earlier point in his life, such as an adult character telling of himself and his behavior as a child. The challenge with this perspective is to make sure that you include that character's adult view of himself and his child's view at the same time. (MPV 105)

Die Kombination von multiplen Erzählperspektiven mit multiplen Figurenperspektiven illustriert Szeman u. a. am Roman *Schall und Wahn*: Dieser Roman weist zwei Erzählperspektiven (die Ich-Erzählperspektive im 1. bis 3. Teil und die auktoriale Erzählperspektive im 4. Teil) und 3 Figurenperspektiven (Perspektive von Benjy, von Quentin, von Jason).

> Multiple points of view should not be confused with multiple perspectives. In Faulkner's novel *The Sound and the Fury*, the author presents us with both multiple perspectives and multiple points of view. The first three sections of the book, all written in first-person point of view, give us three different perspectives – multiple perspectives – but do not give us multiple points of view. It is only because the last part of the novel is written in unlimited point of view that this book has multiple points of view. (MPV 113)

Szeman weist noch darauf hin, dass die multiple Erzählperspektive (Multiple Points of View) nicht mit der auktorialen Erzählperspektive (Unlimited Point of View) verwechselt werden darf: Die multiple Erzählperspektive ist eine Kombination aus 2 oder mehr Erzählperspektiven; die auktoriale Erzählperspektive ist eine einzige Erzählperspektive.

> Writing a novel with multiple points of view is not the same as writing a novel in unlimited point of view. [...] Unlimited point of view is only one of the points of view available to an author. The novel with multiple points of view combines at least two different points of view [...] (MPV 113/4)

Vogt, J. ([1972] rev. 2014). *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in die Erzähltechnik und Romantheorie*. Wilhelm Fink.

In diesem Standardwerk stellt Vogt im 2. Kapitel die „typischen Erzählsituationen" von Franz K. Stanzel (vgl. AEP 42-81) und die Rezeption und Revision der „Romantypologie" von Stanzel (vgl. AEP 82-95) vor.

Wharton, E. ([1924] 1925). *The Writing of Fiction*. Charles Scribner's Sons, The Yale Publishing Association. https://archive.org/details/writingoffiction0000whar/mode/2up?q=point

In ihrem produktionsorientierten Essay erörtert Wharton viele erzähltechnische Merkmale der Kurzgeschichte und des Romans; sie streift dabei auch das Problem der Erzählperspektive und des Modus, z. B. auf den Seiten 47, 69, 86/7, 90/1, 146. Wharton wertet im Unterschied zu Lubbock die „üppigen" viktorianischen Romane und die „breiten" Romane des russischen Realismus auf, z. B. auf den Seiten 135/6.

Wiebe, J. (1994). Tracking Point of View in Narrative. In *Computational Linguistics (Journal)*, Volume 20, Number 2 (S. 233-287). https://aclanthology.org/J94-2004.pdf

Wiebe präsentiert eine Studie zur Erstellung eines Algorhythmus, der psychologische Erzählinformationen einer Reflektor-Figur von faktischen Erzählinformationen eines Erzählers in Er-

Erzählungen zu unterscheiden vermag, und fügt ihrer Studie einige empirische Ergebnisse der Anwendung ihres Algorhythmus an.

> Third-person fictional narrative text is composed not only of passages that objectively narrate events, but also of passages that present characters' thoughts, perceptions, and inner states. Such passages take a character's **psychological point of view**. [...] Tracking the psychological point of view is the problem addressed in this work. The approach is to seek, by extensive examinations of naturally occurring narrative, regularities in the ways that authors manipulate point of view, and to develop an algorithm that tracks point of view on the basis of the regularities found. This paper presents this algorithm, gives demonstrations of an implemented system, and describes the results of some preliminary empirical studies, which lend support to the algorithm. (TPVN Abstract)

Wolf, W. (1993). *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Niemeyer (Buchreihe der Anglia, 32).

Woolf, V. (1947). On Re-reading Novels. In *The Moment and Other Essays* (S. 126-134). The Hogarth Press, Oxford University Press. https://www.gutenberg.net.au/ebooks15/1500221h.html

In ihrem leserorientierten Essay setzt sich Woolf mit dem Buch *The Craft of Fiction* von Lubbock auseinander und nimmt gegenüber Lubbock eine ambivalente Position ein: einerseits erklärt sie sich mit den meisten Romananalysen von Lubbock in Craft of Fiction einverstanden, andererseits setzt Woolf den Schwerpunkt bei der Lektüre von Romanen auf die Revision der ersten emotionsgeladenen Lektüre durch die zweite emotionsbalancierende Lektüre – im Unterschied zu Lubbocks Schwerpunktsetzung auf die Verschmelzung von Erzähltechnik und Ästhetik bei der Lektüre von Romanen.

Point of view

In Bezug auf die Erzählperspektiven stimmt Virginia Woolf im Großen und Ganzen Lubbock zu, wobei sie der dramatisierten Ich-Perspektive und der neutralen Perspektive wenig Beachtung schenkt.

> [The novelist] can put himself at any point of view; he can to some extent combine several different views. He can appear in person, like Thackeray; or disappear (never perhaps completely), like Flaubert. He can state the facts, like Defoe, or give the thought without the fact, like Henry James. He can sweep the widest horizons, like Tolstoy, or seize upon one old apple-woman and her basket, like Tolstoy again. (ORN)

Modus

Auch in Bezug auf den narrativen und dramatischen Modus und deren handlungsstrukturellen Einsatz stimmt Virginia Woolf im Großen und Ganzen Lubbock zu.

> There is Thackeray always taking measures to avoid a scene, and Dickens (save in David Copperfield) invariably seeking one. There is Tolstoy dashing into the midst of his story without staying to lay foundations, and Balzac laying foundations so deep that the story itself seems never to begin. (ORN)

Form

Lubbock versteht unter Form eines Erzähltextes vor allem die Verbindung zwischen Erzählperspektive und Modus, wobei der Erzähltext entweder eine Alternierung des narrativen und dramatischen Modus oder eine Dominanz eines der beiden Modi aufweist. Nach Lubbock enthüllt sich die Form eines Erzähltextes vor allem im ästhetischen Genuss des kritischen, analytischen Lesers.

> It must be a pleasure to the writer, it is certainly a great pleasure to the critic, when the stroke is cleanly brought off. It is the same pleasure indeed; the novelist makes the stroke, but the

> critic makes it again by perceiving it, and is legitimately satisfied by the sense of having perceived it with good artistry. (CF 235)

Für Virginia Woolf ist die Form eines Erzähltextes bei der ersten Lektüre hinderlich für das Erfassen des Textes, weil die erste Lektüre in der Regel eine emotionale Angelegenheit und kein analytischer Vorgang ist.

> Therefore the book itself is not form which you see, but emotion which you feel, and the more intense the writer's feeling the more exact without slip or chink its expression in words. And whenever Mr. Lubbock talks of form it is as if something were interposed between us and the book as we know it. We feel the presence of an alien substance which requires to be visualised imposing itself upon emotions which we feel naturally, and name simply, and range in final order by feeling their right relations to each other. […] the reading over there is nothing to be seen; there is everything to be felt. And only when the emotion is feeble and the workmanship excellent can we separate what is felt from the expression and remark […] [an] excellence of form […] (ORN)

Bei der zweiten Lektüre eines Erzähltextes kann nach Virginia Woolf der Leser/die Leserin seine/ihre Gefühle analysieren und in einen ästhetischen Zusammenhang mit der perspektivischen und modalen Form des Textes bringen.

> Is there not something beyond emotion, something which though it is inspired by emotion, tranquillises it, orders it, composes it? - that which Mr. Lubbock calls form, which, for simplicity's sake, we will call art? […] First, that when we speak of form we mean that certain emotions have been placed in the right relations to each other; then that the novelist is able to dispose these emotions and make them tell by methods which he inherits, bends to his purpose, models anew, or even invents for himself. Further, that the reader can detect these devices, and by so doing will deepen his understanding of the book, while, for the rest, it may be expected that novels will lose their chaos and become more and more shapely as the novelist explores and perfects his technique. (ORN)

Zeman, S. (2017). Perspektive / Fokalisierung. In M. Huber & W. Schmid (Hrsg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (S. 174-202). De Gruyter. https://d-nb.info/1297725336/34

In ihrem ca. 30-seitigen Artikel bietet Zeman einen schematischen Überblick über zentrale Gegenstände der Erzählforschung in Zusammenhang mit dem Problem der Perspektivierung dar (vgl. P/F 177). In expliziter Anlehnung an Schmid (2003 und 2008) erachtet Zeman die Perspektivierung als (anthropologisch-kognitives und kognitiv-linguistisches) Grundprinzip des Erzählens (vgl. P/F 174/5). In impliziter Anlehnung an die perspektivengebundene Minderheitstraditionslinie der Erzählperspektiventheorie fasst Zeman das Konzept Perspektive als primär und die Kategorie Erzählperspektive (Erzähltexttyp) als sekundär auf.

> Die Erzählperspektive bezieht sich auf das Verhältnis der Erzählinstanz zur erzählten Welt und erfasst damit zwei unterschiedliche Ebenen der hierarchischen Architektonik der Erzählung. Wie dieses Verhältnis und die darauf basierenden unterschiedlichen Konstellationen narrativer Vermittlung theoretisch zu modellieren sind, steht in Abhängigkeit von erzähltheoretischen Prämissen und ist traditioneller – und kontroverser – Untersuchungsgegenstand der Erzählforschung (vgl. im Detail Abschnitt 3). (P/F 176)

Zeman postuliert die Notwendigkeit, das dualistische Konzept der Perspektive (Subjekt-Objekt-Relation) durch ein trianguläres Konzept der (Meta-)Perspektive (Leser/Rezipient-Subjekte-Objekte-Relation) zu erweitern, um „komplexe Perspektivierungsstrukturen wie Subjektsplits, Ironie und Multiperspektivierung“ analysieren und verstehen zu können (vgl. P/F 178/9). Zum Teil im Abschnitt 2 und vor allem im Abschnitt 3 verweist Zeman auf die Uneinheitlichkeit der Modelle zur Perspektivierung beispielhaft anhand der unterschiedlichen Parameter im Stratifikationsmodell von Schmid (2010) und im Parametermodell von Nünning und Nünning (2000b, 48) (vgl. P/F 177) und ausführlich anhand der typologischen Unterschiede zwischen der teils informationsorientierten und teils rezeptionsorientierten Fokalisierungstheorie von Genette (1972 und 1983) und der

rezeptionsgebundenen Fokalisierungstheorie von Bal ([1977; 1985] 2009; 1981a; 1981b) (vgl. P/F 180-186). Zeman plädiert für eine Analyse und Interpretation 1) der Instanzen der Perspektive, 2) der narrativen Ebenen der Perspektive, 3) der Inhalte der Perspektive und 4) der Konstellationen der Perspektiven.

> Um ‚Perspektive' bzw. ‚Perspektivierung' für die narratologische Analyse greifbar zu machen, ist insofern zu bestimmen, zwischen welchen Entitäten die Perspektivenrelation betrachtet werden soll, welche narrativen Ebenen (story vs. discours) diese Relation umfasst, welche semantischen Dimensionen bei der Analyse der Relation berücksichtigt werden – und in welcher Konstellation die Einzelperspektiven zueinander stehen. (P/F 189)

In Hinblick auf die Perspektivenkonstellation unterscheidet Zeman 1) die nicht relevante (numerische, additive) Multiperspektivität und 2) die relevante (kontrastive, dissonante, disparate) Multiperspektivität (vgl. P/F 189-191). In Hinblick auf die narrativen Ebenen der Perspektive unterscheidet Zeman die (kontrastive, dissonante, disparate) horizontale Multiperspektivität

> Horizontale Multiperspektivität liegt vor, wenn der Perspektivenkontrast an Perspektiventräger gebunden ist, die auf der gleichen narrativen Ebene liegen. Das ist der Fall bei ‚Multifokalisierung', die auf der Ebene der erzählten Welt disparate Sichtweisen der Fokalisierungsinstanzen kontrastiert. (P/F 191)

und 2) die (kontrastive, dissonante, disparate) vertikale Multiperspektivität.

> Vertikale Multiperspektivität ist dann gegeben, wenn der Perspektivenkontrast zwei unterschiedliche narrative Ebenen betrifft. Das gilt prototypischerweise für den Kontrast zwischen Erzähler- und Figuren-Perspektive. (P/F 192)

In Hinblick auf die Instanzen der Perspektive unterscheidet Zeman zwischen 3 textinternen Instanzen der Perspektive, von denen 2 anthropomorphe Instanzen sind, und zwar 1) die Erzählerperspektive und 2) die Figurenperspektive, und die dritte Instanz der Perspektive eine nicht anthropomorphe Instanz ist, und 2 außertextuellen Perspektiven, und zwar 1) die Autorperspektive und 2) die Leser- bzw. Rezipientenperspektive (vgl. auch P/F 175/6).

> Multiperspektivität muss jedoch nicht notwendigerweise an anthropomorphe Erzähler- bzw. Figureninstanzen geknüpft sein. […] [Multiperspektivität kann auch] an entmaterialisierte ‚Stimmen' bzw. „unperceived perspectives" (Van Alphen 2008, 414) gebunden [sein]. (P/F 192)

In Hinblick auf die Anzahl und die Dimension der Perspektiven, den Grad der Dissonanz der Perspektiven, den Grad der Integrität der Perspektiven und die Glaubwürdigkeit der Perspektiventräger unterscheidet Zeman in Anlehnung an Nünning und Nünning (2000a, 2000b), Nünning (2001) und Surkamp (2003) unter Einbezug der Rezipientenperspektive und kognitiver Mechanismen (vgl. Hartner 2012, 10 und 69) die homogene, zentripedale, geschlossene und 2) die kaleidoskopartige, zentrifugale, offene Perspektivenstruktur (vgl. P/F 193/4).

> […] das Kernproblem der Erfassung von Multiperspektivität […] [ist] kein spezifischer Sonderfall, sondern charakteristisch für narrative Texte an sich […] (P/F 193/4)

Im Abschnitt 5 verweist Zeman auf literarhistorische Veränderungen der Perspektivenkonstellation von der erzählerischen Außen- zur figuralen Innenperspektive und dokumentarischen Außenperspektive sowie von der Monoperspektivität zur Multiperspektivität und auf das illusionsbrechende und illusionsverstärkende Potential metanarrativer Strategien (vgl. P/F 194-197).

> Form und Semantik der Perspektivenstrukturen in narrativen Texten erweisen sich damit historisch variabel, so dass das Funktionspotential einer spezifischen Perspektivenkonstellation nicht losgelost vom historischen Kontext betrachtet werden kann. (P/F 196)