

WOLF SCHMID

## ERZÄHLPERSPEKTIVE

### 1. Theorien des *point of view*, der Fokalisierung und der Perspektive

Eine zentrale Kategorie der Narratologie ist die *Perspektive* oder – in der englischsprachigen Theorie – der *point of view* (franz. *point de vue*; russ. *točka zrenija*). Der englische Begriff, der von Henry James im Essay *The Art of Fiction* (1884) eingeführt und von Percy Lubbock in den Vorwörtern zu James' Romanen präzisiert und systematisiert wurde, bezeichnet „die Beziehung des Erzählers zur erzählten Geschichte“ (Lubbock 1921). In der deutschsprachigen Theorie wurden zwar auch die entsprechenden Termini *Standpunkt* oder *Blickpunkt* verwendet, aber es hat sich eindeutig der Begriff der *Perspektive* oder *Erzählperspektive* durchgesetzt. Seit den achtziger Jahren findet in der internationalen Narratologie der von Gérard Genette (1972) geprägte Begriff der *Fokalisierung* immer weitere Verbreitung.

Die Vielfalt der in der Literaturwissenschaft existierenden Konzepte von Perspektive<sup>1</sup> beruht nicht so sehr auf einer Differenz in der Terminologie oder auf unterschiedlichen Prinzipien der Typologie, sondern vor allem auf der Divergenz der Inhalte, die mit dem Begriff verbunden werden. Ein Hauptunterschied besteht in der Dimensionierung des Phänomens, in der Frage, welche Relationen des Werks betroffen sind und wie tief die Modellierung reichen soll. Während in weiten Teilen der Literaturwissenschaft der Eindruck vermittelt wird, die Phänomene der Perspektive seien hinreichend erforscht und bei den bestehenden Differenzen zwischen den Modellierungen gehe es weitgehend nur um einen Streit um Namen, ist das Konzept in Wirklichkeit nicht hinreichend geklärt.<sup>2</sup> Bevor eine Definition der Perspektive und eine Analyse ihrer Struktur versucht wird, sollen die einflußreichsten Modellierungen betrachtet werden.

---

<sup>1</sup> Vgl. die Übersichten: Lintvelt 1981, 111-176; Markus 1985, 17-39; Bonheim 1990; Nünning 1990; Jahn 1995, 38-48; Tolmačev 1996; Tamarčenko 1999a.

<sup>2</sup> Noch heute gilt Susan Lansers (1981, 13) Urteil, daß die Implikationen des *point of view* entgegen dem allgemeinen Eindruck „underestimated“ und „underexplored“ seien.

## a. F. K. Stanzel

Eine der wichtigsten Modellierungen der Perspektive enthält die Typologie der „Erzählsituationen“, die der Grazer Anglist Franz K. Stanzel seit annähernd fünfzig Jahren vertritt. Stanzels Trias der „auktorialen“, „personalen“ und „Ich-Erzählsituation“ genießt bis heute große Popularität, und das nicht nur in deutschsprachigen Ländern<sup>3</sup>. Die Typologie wurde zur Grundlage zahlloser Werkanalysen, und wer immer eine neue Typologie der Perspektive entwarf, setzte sich in der Regel mit Stanzels Typenkreis auseinander<sup>4</sup>. Die Systematik von Stanzels Typologie geriet freilich (wie bereits in Kapitel II. 4 erwähnt), schon früh in die Kritik<sup>5</sup>. Der problematischste Teil dieser Theorie ist durch alle ihre Formulierungen hindurch der zentrale Begriff der „Erzählsituation“<sup>6</sup>. In dieser Kategorie sind unterschiedliche Dichotomien zusammengebracht. In der Variante von 1979, der jüngsten Version, modelliert Stanzel die Kategorie der Erzählsituation auf der Grundlage von drei Oppositionen:

1. Opposition der *Person*: „Identität – Nichtidentität der Seinsbereiche der Charaktere und des Erzählers“,
2. Opposition der *Perspektive*: „Innenperspektive – Außenperspektive“,
3. Opposition des *Modus*: „Erzähler – Reflektor“.

Die drei „Erzählsituationen“ definiert Stanzel (in der Version von 1979) mit der Dominanz jeweils eines Gliedes der drei Oppositionen: In der *Ich-Erzählsituation* dominiert die „Identität der Seinsbereiche“, die *auktoriale* Erzählsituation zeichnet sich durch die „Außenperspektive“ aus, und in der *personalen* Erzählsituation dominiert der Modus des Reflektors. Die drei Oppositionen haben also an der Trias der Er-

<sup>3</sup> Vgl. die in Rußland 1999 erschienene *Einleitung in die Literaturwissenschaft*, deren Artikel *Erzählen* (Tamarčenko 1999b) Stanzels Ansatz besonders hervorhebt.

<sup>4</sup> Vgl. etwa auch Genette 1983, 77-89.

<sup>5</sup> Vgl. als einen der schärfsten Kritiker Petersen 1981.

<sup>6</sup> Von der Einbettung in den Kontext aktueller Diskurse und von der Totalisierung des triadischen Aufbaus, wie sie Stanzel in der Variante von 1979 vorgenommen hat, konnte seine Theorie letztlich nicht profitieren. Die vermeintliche Modernisierung und Systematisierung hat den zugrundeliegenden Ansatz nur schwerer faßbar gemacht. Die weite Verbreitung der Stanzelschen Begriffe verdankt sich eher den frühen Varianten der Theorie (1955; 1964).

zählsituationen nur je einmal und nur mit je einem ihrer beiden Glieder teil. Die Kombinationen von drei binären Oppositionen müßte indes sechs Typen ergeben. Hier ist anzumerken, daß Stanzel (1979, 189) die Kategorien „Perspektive“ und „Modus“ nicht hinreichend voneinander abgrenzt. So konstatiert er, daß zwischen der „Außenperspektive“ und dem „durch eine Erzählerfigur dominierten Darstellungsmodus“ eine „enge Korrespondenz“ bestehe. Gleichwohl hält er beharrlich, offensichtlich im Bann der Idee vom triadischen Aufbau der narrativen und narratologischen Welt, an der Dreizahl der Oppositionen und Erzählsituationen fest, die er seinem labyrinthischen „Typenkreis“, einer *mirifique rosace* (Genette 1983, 79), zugrundelegt. Es war offensichtlich die schwache Begründung der Trias, die D. Cohn (1981, 176) und G. Genette (1983, 78 f.) dazu veranlaßte, Stanzels Differenzierung von „Perspektive“ und „Modus“ als überflüssig zu verwerfen, wobei Cohn auf die erstere, die Perspektive, und Genette auf den letzteren, den Modus verzichten wollte (welcher Begriff bei Stanzel eine andere Kategorie als im System Genettes bezeichnet). Fallen „Perspektive“ und „Modus“ zusammen, so reduziert sich das ganze System auf jene zwei Oppositionen, die schon Stanzels Arbeiten von 1955 und 1964 zugrundelagen: „Identität – Nichtidentität der Seinsbereiche“ und „Auktorialität – Personalität“. Wenn man eine Typologie aber auf zwei binären Oppositionen aufbaut, erhält man nicht drei vergleichbare „Erzählsituationen“, sondern vier deutlich definierte Typen<sup>7</sup>. Dann zerfällt das „Ich-Erzählen“ genau wie das Erzählen in der dritten Person in zwei Varianten, die „auktoriale“ und die „personale“, wobei die Opposition von „auktorial“ und „personal“ nicht irgendwelche komplexen „Erzählsituationen“ beschreibt, sondern die beiden Möglichkeiten der Perspektive. In diesem Sinne werden die Stanzelschen Begriffe „auktorial“ und „personal“ seit langem in der Erzähltextanalyse gebraucht.

#### b. G. Genette und M. Bal

Nach Genette (1972, 203-211) liegt der Typologie Stanzels wie fast allen Arbeiten zur Erzählperspektive der Fehler zugrunde, daß nicht zwischen *mode* (der „régulation de l'information narrative“; 1972, 184) und *voix* unterschieden wird, d. h. es werden die Fragen ver-

---

<sup>7</sup> Vgl. Schmid 1973, 27 f.; Cohn 1981, 179; Genette 1983, 81.

mengt: „Wer sieht?“ (genauer: „Quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?“) und „Wer spricht?“ („Qui est le narrateur?“). Unter *mode* unterscheidet Genette als die beiden wesentlichen Faktoren der Regulierung der Information 1) *distance* (worunter die platonische Opposition von Diegesis und Mimesis und ihr modernes Äquivalent *telling* vs. *showing* abgehandelt wird) und 2) *perspective*. Die Perspektive ist für Genette jene Regulierung der Information, die aus der Wahl (oder Nicht-Wahl) eines einschränkenden *point de vue* hervorgeht (1972, 203). Mit diesem reduktionistischen Verständnis von Perspektive geht Genette zurück auf die Typologie der *visions*, die Jean Pouillon (1946) aufgestellt hat und die dann von Tzvetan Todorov (1966, 141 f.) unter dem Terminus *aspects du récit* erneuert wurde. Um die visuellen Konnotationen zu vermeiden, die den Termini *vision*, *champ* und *point de vue* anhaften, zieht Genette für das von Pouillon und Todorov beschriebene Phänomen die Bezeichnung *focalisation* vor<sup>8</sup>. Für diesen Begriff, der nicht geringere visuelle Assoziationen weckt als die verworfenen Termini, beruft er sich auf die von Brooks und Warren (1943) eingeführte Kategorie *focus of narration*. *Focalisation* wird von ihm (1983, 49) mit einem von Georges Blin (1954) übernommenen Begriff als „Einschränkung des Gesichtsfelds“ (*restriction de champ*) definiert, wobei als Vergleichsmaßstab die „Allwissenheit“ des Autors, d. h. die *information complète* dienen soll. Den triadischen Typologien seiner Vorgänger folgend, unterscheidet Genette (1972, 206-211) drei Stufen der Fokalisierung<sup>9</sup>:

Pouillon	Todorov	Genette
<i>Vision par derrière</i>	<i>Narrateur &gt; Personnage</i>	<i>focalisation zéro</i> : „der Erzähler weiß mehr als die Person, oder, genauer, er sagt mehr, als irgendeine der Personen weiß“; „was die angelsächsische Kritik die Erzählung eines allwissenden Erzählers nennt“

<sup>8</sup> Zur Fokalisierung vgl. die Übersichten: Rimmon 1976; Bal 1977b; Angelet und Herman 1987, 183-193; Kablitz 1988; Il'in 1996e.

<sup>9</sup> Der Rekurs auf traditionelle Typologien, die lediglich umformuliert werden, bedingt, daß Genettes Theorie im Bereich der Perspektivik wenig Innovatives zu bieten hat. Gleichwohl hat sie, vielleicht im Sog der produktiveren Teile des *Discours du récit*, weite Verbreitung gefunden.

<i>vision avec</i>	<i>Narrateur = Personnage</i>	<i>focalisation interne:</i> „der Erzähler sagt nur das, was die betreffende Person weiß“; „nach Lubbock das Erzählen von einem bestimmten <i>point of view</i> “
<i>vision du dehors</i>	<i>Narrateur &lt; Personnage</i>	<i>focalisation externe:</i> „der Erzähler sagt weniger, als die Person weiß“; „objektive oder behavioristische Erzählung“

Bei allem Streben Genettes nach Klarheit der Definitionen vermischen sich in seiner Trias drei Merkmale des Erzählers: 1) sein „Wissen“, 2) seine Fähigkeit zur Introspektion, 3) seine Perspektive. Hinsichtlich des dritten Merkmals, das uns hier interessiert, entsprechen den drei Stufen der Fokalisierung folgende Formen der Perspektive:

1. „Nullfokalisierung“: es herrscht die Perspektive eines allwissenden Erzählers vor.
2. „Interne Fokalisierung“: das Erzählen orientiert sich an der Perspektive einer Person.
3. „Externe Fokalisierung“: im Erzählen dominiert die Perspektive eines Erzählers, der keine Introspektion besitzt (oder diese nicht vermittelt).

Genettes Triade der Fokalisierungen ist bereits mehrfach kritisiert worden. Neben der Vermengung unterschiedlicher Qualifikationen des Erzählers erweisen sich folgende Aspekte als problematisch:

1. Genette reduziert das komplexe, sich auf unterschiedlichen Werk-ebenen und in unterschiedlichen Operationen manifestierende Phänomen der Perspektive auf ein einziges Merkmal, die bloße Einschränkung des Wissens. Der vermeintliche Gewinn an Eindeutigkeit des Begriffs wird mit einer wenig hilfreichen Verengung seiner Extension erkaufte.
2. Es bleibt unklar, was unter „Wissen“ verstanden wird, das allgemeine Weltwissen, das Wissen um die Handlung, ihre Umstände und Vorgeschichte oder das Wissen um das, was in einem gegebenen Moment der Geschichte im Helden vorgeht.
3. Die Perspektivierung ist mit Hilfe des wie auch immer definierten „Wissens“ allein nicht zu beschreiben, denn von diesem führt kein

direkter Weg zur Wahrnehmung, die ja die Voraussetzung von Perspektive bildet (Kablitx 1988, 243; vgl. schon Jost 1983, 196). Oder ist mit „Wissen“ nichts anderes als das „Sehen“ gemeint? Bedeutet mehr oder weniger „Wissen“ lediglich geringere oder stärkere „Einschränkung des Gesichtsfelds“? Wenn das zuträfe, wäre der Begriff „Wissen“ zumindest mißverständlich. Aber mit Hilfe des „Sehens“ läßt sich Perspektive auch noch nicht hinreichend beschreiben.

4. Genettes Begriff der „Nullfokalisierung“ läßt die Möglichkeit eines Erzählens ohne Perspektive zu<sup>10</sup>. Ein solches Konstrukt erscheint wenig sinnvoll, ist Perspektive doch in jeglichem Erzählen impliziert. Auch ein allwissender Erzähler, dessen „Gesichtsfeld“ im Sinne Genettes nicht im geringsten eingeschränkt ist, erzählt mit einer bestimmten Perspektive.

5. M. Bal (1977a, 28) merkt zu Recht an, daß die Trias nur insofern homogen sei, als in der Folge der drei Typen das Wissen des Erzählers abnehme<sup>11</sup>. Der Begriff der Fokalisierung werde aber in unterschiedlichem Sinn gebraucht, und Genettes mangelnde oder inexplizite Definition dieses Begriffs Sorge für Verwirrung. Die „externe Fokalisierung“ unterscheide sich von den beiden übrigen nicht durch die Perspektive, sondern durch eine Umkehrung der Funktionen. In Typus 2 sei die Person *Subjekt* der Fokalisierung und Objekt sei das, was die Person wahrnehme, in Typ 3 dagegen sei die wahrnehmende Person selbst *Objekt* der Fokalisierung, welcher Begriff hier seine ursprüngliche Bedeutung verliere: „Dans le deuxième type, le personnage ‚focalisé‘ voit, dans le troisième il ne voit pas, il est *vu*“. Ce n’est pas cette fois une différence entre les instances ‚voyantes‘ mais entre les objets de la vision“<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Marjet Berendsen (1984, 141) bemerkt zu Recht, daß der Begriff der „Nullfokalisierung“ innerlich widersprüchlich sei und daß man auf ihn verzichten müsse.

<sup>11</sup> Zur Kritik an der Inkonsistenz von Genettes Trias der Fokalisierungen vgl. auch Nünning 1990, 257 f.

<sup>12</sup> Die hier aufscheinende Differenz von Subjekt- und Objektstatus der Person hat Pierre Vitoux (1982) einer Typologie zugrundegelegt, in der der Unterschied zwischen einer „objektiven“ und einer „subjektiven“ Fokalisierung gemacht wird (vgl. auch Angelet und Herman 1987, 182-193). – Auf Bals berechtigten Vorwurf der Doppeldeutigkeit seines Fokalisierungsbegriffs, der einerseits die Konzentration auf eine Person, andererseits das Erzählen aus ihrer Perspektive bedeute, reagiert Genette im *Nouveau récit du discours* (1983, 48-52) mit einem Gegenangriff: die von Bal verwendeten Ableitungen wie z. B. *personnage focalisé* seien nicht mit seiner Auffassung der Sache zu vereinbaren. Obwohl Genettes Kritik an Bals Begriffen Recht zu

Eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung von Genettes Theorie spielte Mieke Bal selbst, die sie in niederländischer, französischer und englischer Sprache darlegte, kritisierte und modifizierte. Aus der Modifikation wurde im Grunde eine neue Theorie, die die Genettesche Terminologie – nicht selten mit veränderten Inhalten – weiterentwickelte und zu der sich Genette (1983) insgesamt ablehnend verhielt.

Bal (1985, 104) definiert „focalization“ (welchen Begriff sie ganz pragmatisch beibehält, wegen der sprachlichen Ableitungen, die er erlaubt, wie z. B. *focalizer*, *to focalize*) als „the relationship between the ‚vision‘, the agent that sees, and that which is seen“. Zur großen Unzufriedenheit Genettes (1983, 46-52) postuliert Bal (1977a) für die Fokalisierung ein eigenes Subjekt, den *Fokalisator*, den sie zwischen dem Erzähler und der Person plaziert und dem sie eine eigene Aktivität zuschreibt:

Chaque instance [le narrateur, le focalisateur et l'acteur] réalise le passage d'un plan à un autre: l'acteur, utilisant l'action comme matériau, en fait l'histoire; le focalisateur, qui sélectionne les actions et choisit l'angle sous lequel il les présente, en fait le récit, tandis que le narrateur met le récit en parole: il en fait le texte narratif. (Bal 1977a, 32 f.)

Dem Fokalisator stellt Bal sogar einen Adressaten gegenüber, den „spectateur“ *implicite* (1977a, 33; 1977b, 116), ja sie setzt für die beiden Instanzen eine eigene Kommunikationsebene an. Neben dem Subjekt und dem Adressaten der Fokalisierung führt sie auch ein eigenes Objekt ein, *le focalisé* (1977a, 33), als das eine erzählte Person oder die sie umgebende Welt fungieren können. Gegen eine solche „Emanzipation“ des „Fokalisators“ und die Ausstattung der Fokalisierung mit einer kommunikativen Funktion hat sich überzeugend W. J. M. Bronzwaer (1981) gewandt. Nach Genette (1983, 48) aber kann „fokalisiert“ nur eine Erzählung sein, und „fokalisieren“ kann nur der Erzähler. Die Verselbständigung der Fokalisierung zu einem eigenen kommunikativen Akt mit einem Subjekt, einem Objekt und einem Adressaten ist gewiß eine problematische Seite in Mieke Bals früher, in französischer Sprache publizierter Theorie.

Die Idee einer besonderen Aktivität des „Fokalisators“ ist ebenso wie die eines eigenen Adressaten der Fokalisierung in *Narratology* (Bal 1985) zum Glück aufgegeben. Hier begegnet der Begriff des *focalizer*

---

geben ist (s. dazu auch unten), entlastet ihn der Gegenangriff keineswegs von den von Bal angemerkten Inkonsistenzen seiner Theorie.

zwar noch, aber er wird wesentlich vorsichtiger und nicht instanzen- oder kommunikationsbezogen definiert als „the point from which the elements are viewed“ (1985, 104). Dieser Punkt befindet sich entweder in einer der handelnden Personen (*internal focalization*) oder in einem „anonymous agent, situated outside the fabula“ (*external focalization*). Die Fokalisierung bezeichnet damit eine Dichotomie von Perspektivmöglichkeiten, die sich nicht mehr wesentlich von der traditionellen Dichotomie *Innensicht* – *Außersicht* unterscheidet.

### c. B. A. Uspenskij

Einen entscheidenden Beitrag zur Modellierung der Perspektive hat der russische Philologe und Semiotiker Boris Uspenskij in seinem Buch *Poetik der Komposition* (1970) geleistet. Bald ins Französische (1972), Englische (1973) und Deutsche (1975) übersetzt und vielfach besprochen, sowohl in Rußland<sup>13</sup> als auch im Westen<sup>14</sup>, hatte Uspenskij's Buch eine starke Wirkung auf die internationale Narratologie<sup>15</sup>. Beeinflußt vom Russischen Formalismus und gestützt auf die Arbeiten Viktor Vinogradovs, Grigorij Gukovskij's, aber auch Michail Bachtins und Valentin Vološinovs, hat Uspenskij die Erforschung der Perspektive durch ein Modell gefördert, das neben der Literatur auch andere darstellende Künste, z. B. die Malerei und den Film, erschließt. Damit schloß Uspenskij nicht nur eine Lücke in der russischen Erzählforschung, in der Probleme des Stand- oder Blickpunkts auffallend gering beachtet worden waren, sondern gab auch der westlichen Theorie, die seit jeher den Phänomenen der Perspektivierung besondere Aufmerksamkeit geschenkt hatte, einen entscheidenden Impuls. Die Innovation der *Poetik der Komposition* besteht vor allem darin, daß für die Perspektive ein Stratifikationsmodell entworfen wird, d. h. ein Modell, das für die Perspektive mehrere Ebenen der Manifestation vorsieht. Im Gegensatz zur traditionellen Modellierung, die die Perspektive in der Regel nur

<sup>13</sup> Die offizielle Aufnahme dieses ersten Bandes der Reihe *Semiotische Untersuchungen zur Theorie der Kunst* war in der Sowjetunion erwartungsgemäß recht kühl (man muß sich wundern, daß es überhaupt erscheinen konnte). Lesenwert sind allerdings die Besprechungen von: Segal 1970; Gurvič 1971; Chanpira 1971.

<sup>14</sup> Vgl. bes.: Drozda 1971; Schmid 1971; Źońkiewski 1971; 1972; de Valk 1972; Mat-hauserová 1972; Todorov 1972; Foster 1972; Shukman 1972; Steiner 1976; Lintvelt 1981, 167-176.

<sup>15</sup> Vgl. etwa die Arbeiten von Lintvelt 1981; Rimmon 1983.



auf einer Ebene betrachtet, unterscheidet Uspenskij vier Ebenen, auf denen sich Perspektive manifestiert<sup>16</sup>:

1. Die Ebene der „Wertung“ oder der „Ideologie“, auf der der „Wertungsstandpunkt“ oder die „ideologische Perspektive“ figuriert.
2. Die Ebene der „Phraseologie“.
3. Die Ebene der „raum-zeitlichen Charakteristik“.
4. Die Ebene der „Psychologie“.

Auf jeder dieser Ebenen kann, so Uspenskij, der „Autor“ die Geschehnisse von zwei verschiedenen „Standpunkten“ aus darbieten<sup>17</sup>, von seinem eigenen, den Geschehnissen gegenüber „äußeren“ Standpunkt oder von einem „inneren“ Standpunkt, d. h. aus der Position einer oder mehrerer der dargestellten Personen. Die Differenzierung der beiden Standpunkte bildet eine fundamentale Opposition, die Uspenskij auf allen vier Ebenen der Perspektive ansetzt.

In der Anwendung der Opposition *Innen vs Außen* auf die vier Ebenen gelangt Uspenskij allerdings zu einigen bestreitbaren Befunden, da er die Intensionen der beiden Begriffe verschiebt. So betrachtet er auf der Ebene der Phraseologie eine „naturalistische Reproduktion ausländischer oder inkorrektur Rede“ als Einnahme eines „gegenüber der beschriebenen Person bewußt äußeren Standpunkts“, und eine „Annäherung an den inneren Standpunkt“ sieht er dort, wo „sich der Schriftsteller nicht auf die äußerlichen Besonderheiten der Rede konzentriert, sondern auf ihren Inhalt [...], indem er [...] spezifische Phänomene der Rede auf die Ebene einer neutralen Phraseologie überführt“ (1970, 71; dt. 1975, 63<sup>18</sup>). Hier findet eine Verschiebung der Intensionen von Innen und Außen statt oder ein Austausch der Opposition der *Standpunkte* durch die Opposition von *Fremd- oder Außenwahrneh-*

<sup>16</sup> Uspenskij (1970, 12) beruft sich hierbei auf das am Ende der vierziger Jahre geschriebene Buch G. Gukovskijs *Der Realismus Gogol's* (1959, 200), wo sich ein „Hinweis auf die Möglichkeit einer Differenzierung von psychologischer, ideologischer und geographischer Perspektive“ finde.

<sup>17</sup> Unter „Autor“ versteht Uspenskij meistens den Erzähler. Wie allgemein im russischen Kontext üblich, spricht Uspenskij von „Erzähler“ nur im Fall einer als Person deutlich profilierten Erzählinstanz. Wo im weiteren mit „Autor“ der Erzähler gemeint ist, wird stillschweigend korrigiert.

<sup>18</sup> Auch wo auf die deutsche Ausgabe verwiesen wird, ist der Text von mir neu übersetzt worden.

*mung* und *Selbst- oder Innenwahrnehmung*. Auf der Ebene der Phraseologie ist die genaue Reproduktion der Rede der Person sinnvollerweise nicht dem Außenstandpunkt, sondern dem Innenstandpunkt zuzuordnen.

Auf der psychologischen Ebene tritt das auch aus andern Typologien bekannte Problem der Ambivalenz der Außen-Innen-Opposition auf. In Uspenskij's Definitionen und Beispielen hat der Ausdruck „Innenstandpunkt auf der Ebene der Psychologie“ zwei unterschiedliche (aber nicht explizierte) Bedeutungen: 1) die Darstellung der Welt mit den Augen oder durch das Prisma einer oder mehrerer der dargestellten Personen (das Bewußtsein ist hier *Subjekt* der Wahrnehmung), 2) die Darstellung des Bewußtseins einer Person vom Standpunkt des Erzählers, der die Fähigkeit zur Introspektion besitzt (das Bewußtsein ist hier *Objekt* der Wahrnehmung).

Die Stratifikation des Standpunkts wird, wie Uspenskij ausdrücklich anmerkt, dadurch erschwert, daß die Ebenen nicht völlig unabhängig voneinander existieren, sondern sich manchmal in enger Wechselwirkung befinden. So kann die Wertung durch phraseologische Mittel oder durch die zeitliche Position des Erzählers ausgedrückt werden, wie durch die Phraseologie auch der psychologische Standpunkt realisiert werden kann.

Besonders interessant sind Uspenskij's Beobachtungen zu den „Wechselbeziehungen“ zwischen den Standpunkten auf unterschiedlichen Ebenen. Die Standpunkte fallen auf den unterschiedenen Ebenen in der Regel zusammen, d. h. auf den vier Ebenen orientiert sich das Erzählen entweder nur am äußeren oder nur am inneren Standpunkt. Aber eine solcher Zusammenfall ist nicht notwendig. Der Standpunkt kann durchaus auf bestimmten Ebenen ein äußerer und auf den andern ein innerer sein. Es ist gerade diese Inkongruenz, die eine Stratifizierung der Manifestationsebenen des Standpunkts rechtfertigt, ja erforderlich macht.

Die an Werken der russischen Klassiker vorgenommene Demonstration der Inkongruenzen der ideologischen und raum-zeitlichen Ebene einerseits und der psychologischen und phraseologischen andererseits ist das Herzstück in Uspenskij's Buch, und viele Rezensenten sehen in dieser Analyse sein größtes Verdienst. Jedoch läßt die mangelnde intensive Klärung und inkonsequente Behandlung der Außen-Innen-Dichotomie manche Schlußfolgerung fragwürdig werden. So handelt es sich zum Beispiel bei der ironischen Zitierung einer Personenrede durch

den Erzähler nicht einfach um eine Inkongruenz von innerem phraseologischem Standpunkt und äußerem ideologischem Standpunkt, wie Uspenskij (1970, 137; dt. 1975, 118 ff.) annimmt. Insofern sich in der zitierten Rede die Position der Person kundtut, ist die wörtliche Wiedergabe mit einer Orientierung am inneren Standpunkt auf der Ebene der Ideologie verbunden. Insofern aber diese Rede auf einer höheren Kommunikationsebene, d. h. im Text des Erzählers, zusätzliche, für die sprechende Figur fremde Akzente enthält, kann man von einer äußeren ideologischen Position sprechen. Auf diese Weise erhalten wir einen doppelten Wertungsstandpunkt, einen *primären inneren* und einen *sekundären äußeren*, der auf dem primären als seinem Substrat aufbaut. Der Erzähler nimmt, indem er die Rede der Person nicht paraphrasiert, sondern wörtlich, mit allen Eigentümlichkeiten wiedergibt, zu ihr einen inneren Standpunkt ein, und zugleich signalisiert er durch den Kontext, daß er selbst, der Erzähler, die reproduzierte Rede anders bewertet als die sprechende Person, d. h. einen gegensätzlichen ideologischen Standpunkt einnimmt. Somit beruht die Ironie nicht einfach auf einem äußeren Standpunkt auf der Ebene der Wertung, sondern auf der gleichzeitigen Präsenz zweier Wertungspositionen, einer inneren und einer äußeren.

Uspenskij's Analyse der Beispiele für die Inkongruenz von ideologischem und psychologischem oder von raum-zeitlichem und psychologischem Standpunkt leidet unter der oben beschriebenen Ambivalenz des Begriffs „psychologischer Innenstandpunkt“. Wenn der Erzähler Fedor Karamazov „von innen“ beschreibt, nimmt er nicht notwendig einen inneren psychologischen Standpunkt ein. Der Erzähler kann durchaus volle Introspektion in den inneren Zustand eines Helden haben und ihn gleichwohl von einem äußeren Standpunkt aus beschreiben. Auch hier verwechselt Uspenskij Introspektion und Perspektive. Eine Innensicht im Sinne der Perspektive setzte voraus, daß die Welt mit den Augen Fedor Karamazovs wahrgenommen würde. Von einer Innenperspektive bei der Darstellung des inneren Zustands eines Helden kann also nur dann die Rede sein, wenn der Erzähler die Selbstwahrnehmung dieser Person, also die Wahrnehmung der innersten Seelenregungen durch den Helden selbst gestaltete. Gerade dieses Verfahren wird auf Fedor Karamazov nicht angewandt

Eine tatsächliche Inkongruenz der Standpunkte begegnet allerdings dort, wo der Erzähler die Welt vom raum-zeitlichen Standpunkt der Person (innerer Standpunkt) beschreibt, nicht aber in ihrer Wahrneh-

mung (äußerer Standpunkt auf der Ebene der Psychologie). Als Beispiel dafür führt Uspenskij (1970, 142 f.; dt. 1975, 123 f.) die Beschreibung des Zimmers des Hauptmanns Lebjadkin in Dostoevskijs Roman *Die Dämonen* (Besy) an. Das Zimmer wird, wie Uspenskij konstatiert, vom räumlichen Standpunkt Stavrogins beschrieben, dem der Erzähler schon vorher gefolgt ist, aber es wird nicht „mit den Augen“ Stavrogins gesehen, sondern so, wie es ein aufmerksamer Beobachter aus dem raum-zeitlichen Standpunkt Stavrogins wahrgenommen hätte.

Ungeachtet einiger Inkonsistenzen und problematischer Interpretationen, vor allem der Opposition von Außen und Innen<sup>19</sup>, bedeutete Uspenskij's Modell einen entscheidenden Fortschritt, insofern es Perspektive als ein Phänomen mehrerer Ebenen darstellte. Seine Theorie gab den Anstoß zur Ausarbeitung weiterer Mehrschichtenmodelle.

Der niederländische Romanist Jaap Lintvelt (1981, 39) hat ein Modell vorgeschlagen, das ebenfalls vier Ebenen umfaßt, diese aber etwas anders als Uspenskij definiert. Lintvelt unterscheidet: 1) eine „perzeptiv-psychologische“ Ebene (*plan perceptif-psychique*), 2) eine „zeitliche“ Ebene (*plan temporel*), 3) eine „räumliche“ Ebene (*plan spatial*) und 4) eine „verbale“ Ebene (*plan verbal*). Das Phänomen der Erzählperspektive (*perspective narrative*) verortet Lintvelt allerdings nur in der ersten, der „perzeptiv-psychologischen“ Ebene. Die drei anderen Ebenen sind für ihn nicht mehr solche der Perspektive, sondern allgemeiner *catégories narratives*. Insofern wendet er sich vom Stratifikationsmodell Uspenskij's ab. Wie schon Genette, der von *mode* und *voix* nur die erste Kategorie als Phänomen der Perspektive anerkennt, scheidet Lintvelt die Ebene der sprachlichen Realisierung des Diskurses aus den perspektivischen Fakten aus. Und wo bleibt bei ihm Uspenskij's „Wertung“ oder „Ideologie“? Sie scheint Lintvelt, wie er ausführt,

---

<sup>19</sup> Höchst problematisch ist z. B. die Illustration der erlebten Rede (die – etwas reduktionistisch – als „Verschmelzung unterschiedlicher Standpunkte auf der Ebene der Phraseologie“ aufgefaßt wird) durch den bekannten Ausspruch des Dieners Osip in Nikolaj Gogol's Komödie *Der Revisor* (Revizor): „Der Wirt sagte, daß ich gebe euch nichts zu essen, bis ihr das Frühere bezahlt“ (Трактирщик сказал, что не дам вам есть, пока не заплатите за прежнее). Das ist keineswegs ein „klassisches Beispiel“ für erlebte Rede, sondern eine – im Deutschen nicht zulässige – Kontamination von direkter und indirekter Rede, die man als eine Form der freien indirekten Rede auffassen kann (siehe dazu unten, Kap. IV). In erlebter Rede (in der die Einleitungsworte in der Regel fehlen) lautete der Satz: „Der Wirt gab ihnen nichts zu essen, bis sie für das Frühere bezahlten“ (Трактирщик не даст им есть, пока не заплатят за прежнее).

nicht isolierbar zu sein, sondern aus den genannten vier Ebenen zu resultieren.

Shlomit Rimmon-Kenan (1983, 77-85) unterscheidet drei „Facetten der Fokalisierung“: 1) die „perzeptive“ Facette (*perceptual facet*), die durch die Koordinaten Raum und Zeit definiert ist, 2) die „psychologische“ Facette (*psychological facet*), für die die „kognitive und emotionale Einstellung des Fokalisators zum Fokalisierten“ maßgebend ist, 3) die „ideologische“ Facette (*ideological facet*). Uspenskij folgend, betrachtet Rimmon-Kenan die „Wechselbeziehungen zwischen den unterschiedenen Facetten“ und konzidiert die Möglichkeit, daß die Facetten unterschiedlichen Fokalisatoren zugeordnet sind<sup>20</sup>. Wo aber bleibt bei ihr Uspenskij's „Ebene der Phraseologie“? Offensichtlich in der Absicht, nicht mit Genettes Unterscheidung von „Stimme“ („Wer spricht?“) und „Modus“ („Wer sieht?“) in Konflikt zu geraten, klammert Rimmon-Kenan die Sprache aus der Perspektive aus, gesteht ihr nicht den Status einer eigenen Facette zu, sondern nur den eines begleitenden „verbal indicators of focalization“ (1983, 82).

---

<sup>20</sup> Bei der Illustration der Inkongruenz zwischen der psychologischen und ideologischen Facette am Beispiel Fedor Karamazovs, der psychologisch „von innen“ gezeigt werde, aber als unsympathische Figur dargestellt sei (also „von außen“ bewertet werde), unterläuft Rimmon-Kenan dieselbe Verwechslung von subjektivem und objektivem Aspekt der Psychologie wie Uspenskij.

## 2. Modell der Perspektive

Was könnte und sollte „Perspektive“ im narratologischen Sinne bedeuten? Perspektive sei hier definiert als *das an einen Standpunkt gebundene, von inneren und äußeren Faktoren gebildete Gefüge von Bedingungen für das Erfassen und die Wiedergabe eines Geschehens*. Diese Definition wird im folgenden in drei Schritten erläutert.

### a. Geschehen als Objekt der Perspektive

Beginnen wir mit dem letzten Begriff der Definition, dem *Geschehen*. Im Gegensatz zu den meisten Modellen narrativer Operationen, die die Existenz einer Geschichte ohne Perspektive vorsehen, wird hier davon ausgegangen, daß die Perspektive nicht auf eine schon konstituierte Geschichte angewendet wird, sondern auf das ihr zugrundeliegende Geschehen. Ohne Perspektive gibt es keine Geschichte. Eine Geschichte konstituiert sich allererst dadurch, daß das amorphe, kontinuierliche Geschehen einer selektierenden und hierarchisierenden Hinsicht unterworfen wird<sup>21</sup>. Wie schon oben (Kap. I.1) ausgeführt, ist eine der Prämissen der vorliegenden Arbeit, daß jegliche Darstellung von Wirklichkeit in den Akten der Auswahl, Benennung und Bewertung der Geschehensmomente Perspektive impliziert.

Die für eine Geschichte konstitutive Rolle der Perspektive gilt auch für faktuales Erzählen. Man kann nicht von einer realen Begebenheit erzählen, ohne aus der prinzipiell unendlichen Menge von Momenten und Eigenschaften, die der Begebenheit zugesprochen werden können, eine begrenzte Anzahl auszuwählen. Die Auswahl aber ist immer von einer Perspektive geleitet. Der Unterschied zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen besteht nur darin, daß das Geschehen im ersteren real und im zweiten fiktiv ist.

### b. Erfassen und Wiedergeben

In der oben vorgeschlagenen Definition der Perspektive werden zwei Akte unterschieden: das *Erfassen* und das *Wiedergeben* von Geschehen. Diese Unterscheidung ist deshalb erforderlich, weil ein Erzähler ein Geschehen anders wiedergeben kann, als er es erfaßt oder erfaßt

---

<sup>21</sup> Zur Opposition von Geschehen und Geschichte und zum Ort der Perspektive im Modell der narrativen Transformationen siehe unten, Kap. V.

hat. Wo eine solche Inkongruenz von Erfassen und Wiedergeben vorliegt, gibt der Erzähler nicht wieder, was und wie er selbst wahrgenommen hat, sondern reproduziert unter dem Anschein seiner eigenen Wiedergabe in Wirklichkeit die subjektive Wahrnehmung einer oder mehrerer der erzählten Personen. Solche Inkongruenz, die charakteristisch ist für fiktionales Erzählen und im faktualen nur ausnahmsweise begegnet, wird zum Merkmal des personalen Erzählens, das in der europäischen Literatur seit der Empfindsamkeit zu einem der Hauptmodi der Wirklichkeitsdarstellung geworden ist.

Erfassen und Wiedergeben sind unterschiedliche Akte des Erzählens. In den verbreiteten Modellen der Perspektive wird diese Unterscheidung oft nicht gemacht oder nicht gebührend berücksichtigt<sup>22</sup>. Die von Genette eingeführte Unterscheidung von *mode* oder *vision* (Wer sieht?) und *voix* (Wer spricht?) hat Berührungspunkte mit der Dichotomie von Erfassen und Wiedergeben, ist jedoch mit ihr nicht identisch und wird nicht konsequent durchgeführt. Daran hindert Genette schon die Identifizierung des „extradiegetischen“ Erzählers mit dem Autor (s. o.), was für einen solchen Erzähler die Möglichkeit eines eigenen Erfassens (in der fiktiven, dargestellten Welt) von vorneherein ausschließt. *Vision* ist bei Genette das Privileg der Person. Deshalb auch kann er die Existenz von so etwas wie einer „Nullfokalisierung“ postulieren.

### c. Ebenen der Perspektive

Oben wurde unterstellt, daß Erfassen und Wiedergeben durch *äußere* und *innere Faktoren* bedingt sind. Diese Faktoren sind auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt, in denen sich das Phänomen der Perspektive manifestieren kann. Um die Ebenen der Perspektive zu differenzieren, auf denen eigene Faktoren des Erfassens und Wiedergebens auftreten können, führen wir ein Gedankenexperiment durch. Stellen wir uns Zeugen eines Autounfalls vor, die vor Gericht Aussagen über das von ihnen erfaßte Geschehen machen. Jeder der Zeugen wird mög-

---

<sup>22</sup> Allerdings hat schon Kristin Morrison (1961) darauf aufmerksam gemacht, daß bei H. James und P. Lubbock die Perspektive auf zwei unterschiedliche Instanzen bezogen ist, und hat zwischen dem *point of view* des Erzählers („speaker of the narrative words“) und der wahrnehmenden Person, des Reflektors („knower of the narrative story“) unterschieden (vgl. dazu Stanzel 1979, 22; Martinez/Scheffel 1999, 63).

licherweise eine eigene Version des Geschehenen vortragen, d. h. eine eigene Geschichte des Unfalls erzählen. Selbst bei äußerstem Streben der Zeugen nach Objektivität können ihre Aussagen einander widersprechen, und zwar nicht nur deshalb, weil die Zeugen das Geschehene unterschiedlich deutlich erinnerten oder ein und dieselbe Geschichte unterschiedlich wiedergäben. Die Abweichung der Aussagen gründet bereits in der je spezifischen Wahrnehmung des Geschehens, d. h. in einer unterschiedlichen Auswahl der Fakten und in einer eigenen Bewertung der Umstände und Gewichtung der Aspekte.

### 1. *Räumliche Perspektive*

Wenn die Zeugen das Geschehen unterschiedlich wahrgenommen haben, kann das zunächst durch ihren *räumlichen* Standpunkt bedingt gewesen sein. Je nach der räumlichen Position zum Unfallgeschehen und abhängig vom Blickwinkel werden die Zeugen unterschiedliche Momente der Wirklichkeit wahrgenommen und zu Bestandteilen ihrer Geschichte gemacht haben. Ein Zeuge mag gesehen haben, daß ein Beteiligter vor dem Unfall ein Blinksignal gegeben hat, was einem andern aufgrund seines Standorts entgehen mußte. Die räumliche Perspektive wird konstituiert durch den Ort, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird, mit den Restriktionen des Gesichtsfelds, die sich aus diesem Standpunkt ergeben. Der Begriff der räumlichen Perspektive erfüllt als einziger der Termini, die einen Bezug des Erfassens und Wiedergebens auf ein Subjekt ausdrücken, die Intension von *Perspektive* oder *point of view* im eigentlichen, ursprünglichen Sinne des Wortes. Alle andern Verwendungen des Perspektivbegriffs sind mehr oder weniger metaphorisch.

### 2. *Ideologische Perspektive*

Die Wahrnehmungen der Zeugen können auch dann divergieren, wenn sie ein und denselben räumlichen Standpunkt einnehmen und ein und dasselbe Gesichtsfeld haben. Der Unterschied im Erfassen des Geschehens kann nämlich auf unterschiedliche *ideologische* Perspektiven zurückgehen. Die ideologische Perspektive umfaßt verschiedene Faktoren, die das subjektive Verhältnis des Beobachters zu einer Erscheinung bestimmen: das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont. Abhängig von diesen Faktoren werden Beobachter je andere Momente des Geschehen fokussieren und infolgedessen unterschiedliche Geschichten bilden. So ist das Erfassen geprägt vom



*Wissen.* Ein junger Mann, der sich mit Automobilen und Verkehrsregeln bestens auskennt, wird in einem Verkehrsunfall andere Details und Aspekte erfassen als eine ältere Dame, die nie ein Automobil gelenkt hat. Das Erfassen ist natürlich auch von der *Wertungshaltung* beeinflusst. Zwei junge Leute, die gleiches Wissen um Automobile und Verkehrsregeln haben, aber unterschiedlicher verkehrspolitischer Ansichten sind, werden aufgrund ihrer unterschiedlichen Wertungshaltungen unterschiedliche Facetten desselben Unfallgeschehens erfassen und die Beteiligung von Fußgängern, Radfahrern und Autofahrern am Unfallgeschehen unterschiedlich wahrnehmen.

Die unterschiedliche Wahrnehmung eines und desselben Geschehens durch verschiedene Zeugen aufgrund der Differenz ihrer Wertungshaltung und Lebensinteressen wird anschaulich in Karel Čapeks Erzählung *Der Dichter* (Básník) aus dem Zyklus *Erzählungen aus der einen Tasche* (Povídky z jedné kapsy) illustriert. Ein Autofahrer überfährt nächtens eine Straßenpassantin und begeht Fahrerflucht. Bei der Befragung der Zeugen ergibt sich, daß sie am Unfallgeschehen durchaus Unterschiedliches wahrgenommen haben, daß aber keiner von ihnen das Kennzeichen des Fahrzeugs angeben kann. Der Polizist, der der Verletzten zu Hilfe geeilt ist, hat nicht auf das Automobil geachtet. Der Student der Ingenieurwissenschaften hat, ganz auf das Motorgeräusch konzentriert, sogleich bemerkt, daß es sich um einen Viertakter Verbrennungsmotor handelte, hat auf das Kennzeichen aber nicht geachtet und kann nicht einmal Angaben zur Farbe und Form des Wagens machen. Mit Automarken kennt er sich auch nicht aus. Und sein Freund, der Poet, der ebenfalls Zeuge war, kann nur Aussagen über die „Stimmung“ der nächtlichen Straße mit dem auf dem Asphalt liegenden Unfallopfer machen. Aus Bildern des von ihm unmittelbar nach dem Unfall geschriebenen Gedichts, „Schwanenhals, weibliche Brust, Trommel mit Schellen“, gelingt es ihm jedoch, das unbewußt registrierte Autokennzeichen zu rekonstruieren: 235.

Die Ausgliederung einer eigenen ideologischen Perspektive könnte auf Einwände stoßen. Nicht daß die Ideologie perspektivisch irrelevant wäre, nein, Probleme bereitet die Tatsache, daß sie auch an andern Perspektivebenen teilhat. Deshalb hat Lintvelt (1981, 168) gegen Uspenskij zu bedenken gegeben, daß seine Ebene der „Wertung“ von den übrigen nicht zu isolieren sei. In seinem eigenen Modell versucht er, ohne die ideologische Ebene auszukommen, da diese, wie er argumentiert, in den übrigen Ebenen teilweise schon enthalten sei. Tatsächlich

kann in den andern Perspektivebenen Wertung oder Ideologie impliziert sein. Aber sie kann auch unabhängig von andern Ebenen auftreten, in der Form direkter, expliziter Wertung. Deshalb erscheint die Ausgliederung einer selbständigen ideologischen Ebene sinnvoll und notwendig.

### 3. Zeitliche Perspektive

Wenn die Zeugen in unserm Gedankenexperiment ihre Aussagen zu unterschiedlichen Zeitpunkten machen, kommt die *zeitliche* Perspektive ins Spiel. Die zeitliche Perspektive bezeichnet den Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen und späteren Erfassens- und Wiedergabeakten. Unter „Erfassen“ wird hier nicht nur der erste Eindruck verstanden, sondern auch seine spätere Verarbeitung und Interpretation<sup>23</sup>.

Welche Folgen hat eine Verschiebung des Standpunkts auf der Zeitachse? Während eine räumliche Verschiebung mit der Veränderung des Wahrnehmungsfeldes verbunden sein kann, so tritt mit der zeitlichen Verschiebung möglicherweise eine Veränderung im Wissen und Bewerten ein. Mit zeitlichem Abstand vom Geschehen kann das Wissen um die Gründe und Folgen zunehmen, und das kann zu einer veränderten Bewertung des Geschehens führen. Ein Zeuge, der bei seiner ersten Aussage mit Automobilen und Verkehrsregeln nicht vertraut war, aber inzwischen seine Kenntnis erweitert hat, kann frühere Eindrücke revidieren und Details des Geschehens, die er zwar wahrgenommen hat, aber nicht richtig deuten konnte, eine neue Bedeutung geben. Mit wachsender zeitlicher Distanz zwischen der Wiedergabe und dem ersten Erfassen (oder einer späteren Interpretation des ersten Eindrucks) kann sich das Wissen des Zeugen indes auch vermindern, wenn der Zeuge im Laufe der Zeit einzelne Fakten vergißt (wie das in der Regel mit jenen Momenten geschieht, die in die wahrgenommene Geschichte nicht fest integriert sind).

Auch für die zeitliche Perspektive stellt sich die Frage, wie sehr die Ausgliederung einer eigenen Ebene gerechtfertigt ist. Denn für die Perspektive hat die Zeit eine Relevanz nicht an sich, sondern nur als Träger von Veränderungen im Wissen und Bewerten. Gerade aber hinsichtlich dieser Rolle kann man die Frage, ob die zeitliche Distanz ein

---

<sup>23</sup> Für die zeitliche Perspektive ist also nicht nur die Distanz zwischen (erstem) Erfassen und Wiedergabe relevant, sondern auch der Abstand zwischen den unterschiedlichen Phasen der Verarbeitung.

Faktor ist, der das Erfassen und Wiedergeben beeinflusst, nur positiv beantworten.

#### 4. Sprachliche Perspektive

Ein Zeuge kann in seinen Aussagen unterschiedliche sprachliche Register verwenden. Er kann bei der Erzählung vom Geschehen Ausdrücke und Intonationen gebrauchen, die seinem „damaligen“ Wissen und Bewerten, seinem inneren Zustand während des Geschehens entsprechen, oder aber Ausdrucksformen, in denen sich ein veränderter innerer Zustand oder ein verändertes Wissen und Bewerten kundtun. In dieser Wahl manifestiert sich die *sprachliche* Perspektive. Der Terminus *sprachliche Perspektive* ist natürlich hochmetaphorisch. Hier erreicht die in den Perspektivtheorien waltende Tendenz zu übertragener Wortverwendung ihren Höhepunkt. Das ist gleichwohl kein Grund, die Sprache aus den perspektivischen Fakten auszuschneiden, wie das in mancher Theorie geschieht (explizit z. B. bei Rimmon-Kenan 1983, 82.) Perspektivisch relevant sind in der Sprache vor allem die Teilbereiche Lexik, Syntax und Sprachfunktion, weniger die Morphologie.

Eine besondere Bedeutung erlangt die sprachliche Perspektive bei nichtdiegetischen Erzählern. Sie stehen vor der Wahl, ein Geschehen in ihrer eigenen Sprache wiederzugeben oder in der einer der erzählten Personen oder eines Milieus. Der Unterschied zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen spielt hier keine wesentliche Rolle. In jeder alltäglichen nichtdiegetischen Erzählsituation muß der Erzähler entscheiden, ob er in den Begriffen und im Duktus betroffener dritten Personen erzählt oder in eigener Sprache.

Die Abgrenzung der sprachlichen Perspektive von der ideologischen ist manchmal problematisch. Die unterschiedlichen Benennungen Napoleons in *Krieg und Frieden* („Buonaparte“ – „Bonaparte“ – „Napoleon“ – „l'empereur Napoléon“), die Uspenskij (1970, 40-46; dt. 1975, 37-41) als Beispiel für den „Standpunkt auf der Ebene der Phraseologie“ anführt, differieren nicht nur sprachlich, sondern auch in der Bewertung. Es gibt jedoch auch lexikalische und syntaktische Mittel, in denen die Wertungsposition weit weniger stark ausgedrückt wird, als das oft bei Benennungen der Fall ist. Schon das ist ein Grund dafür, die ideologische und die sprachliche Perspektive zu unterscheiden.

In unserm Gedankenexperiment haben wir die sprachliche Perspektive nicht auf das Erfassen eines Geschehens bezogen, sondern auf

die Wiedergabe (die „Aussage“ vor Gericht). Die sprachliche Ebene hat jedoch Relevanz auch für die Wahrnehmungen, denn wir nehmen die Wirklichkeit in Kategorien und Begriffen aus dem semantischen System einer bestimmten Sprache wahr. Die fiktionale Literatur geht zumindest davon aus, der Held, der ein Geschehen wahrnimmt, seinen Eindruck in einer Rede artikuliert, und sei es auch nur in einer inneren. Darauf gründet die Wiedergabe der Wahrnehmung einer Person in direkter innerer Rede. Die Sprache wird durch den die Wahrnehmung wiedergebenden Erzähler nicht hinzugefügt, sondern existiert schon im Wahrnehmungsakt selbst, vor seiner Wiedergabe. Insofern ist die sprachliche Perspektive auch für das Erfassen eines Geschehens relevant.

##### *5. Perzeptive Perspektive*

Der wichtigste Faktor, der die Wahrnehmung des Geschehens bestimmt und oft mit der Erzählperspektive überhaupt identifiziert wird, ist das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen wird. Auf die perzeptive Perspektive zielen Fragen wie „Mit wessen Augen blickt der Erzähler auf die Welt?“ oder „Wer ist für die Auswahl dieser und nicht anderer Momente des Geschehens verantwortlich?“

In faktualen Texten (zu denen auch Aussagen vor Gericht gehören) wird der Erzähler lediglich seine eigene Wahrnehmung wiedergeben, wobei er immer noch zwischen der Wahrnehmung seines früheren erzählten Ich und seines jetzigen erzählenden Ich wählen kann. Im Unterschied dazu kann der Erzähler eines fiktionalen Textes eine fremde perzeptive Perspektive übernehmen, d. h. die Welt durch das Prisma einer dritten Person darstellen.

Die Darstellung der Welt, wie sie die Person wahrnimmt, setzt die Introspektion des Erzählers in das Bewußtsein der Person voraus. Die Umkehrung ist freilich nicht zulässig: die Introspektion in das Bewußtsein der Person ist durchaus auch dort möglich, wo der Erzähler nicht mit dem Prisma der Person erzählt. Der Erzähler kann durchaus das Bewußtsein einer Person beschreiben, wenn er sie nicht aus ihrer perzeptiven Perspektive wahrnimmt, sondern aus seiner eigenen. Fedor Karamazov z. B. wird „innerlich“ beschrieben, aber keineswegs durch das Prisma seiner eigenen Wahrnehmung. Introspektion und innere perzeptive Perspektive sind, wie oft sie in Perspektivtheorien auch vermengt werden mögen, zwei durchaus verschiedene Dinge. Im ersten Fall ist die Person, genauer ihr Bewußtsein, das Objekt der Wahrneh-

mung des Erzählers, im zweiten Fall ist sie das Subjekt oder das Prisma der Wahrnehmung, die die erzählte Welt entwirft.

Die perzeptive Perspektive fällt häufig mit der räumlichen zusammen, aber das ist nicht notwendig. Der Erzähler kann die räumliche Position der Person einnehmen, ohne die Welt mit den Augen dieser Person wahrzunehmen. Als Beispiel dafür dient die Beschreibung des Zimmers des Hauptmanns Lebjadkin in Dostoevskijs *Dämonen* (Besy), auf das Uspenskij (1970, 142 f.; dt. 1975, 123 f.; vgl. oben, S. 12) verweist. Es wird hier beschrieben, was Stavrogin hätte wahrnehmen können, aber es wird nicht durch sein Prisma beschrieben. Die Auswahl der Details entspricht nicht seiner Perzeption.

Die Beschreibung aus der perzeptiven Perspektive einer Person ist häufig durch die Wertung und den Stil dieser Person markiert. Aber auch diese Koinzidenz ist nicht obligatorisch: auf den Ebenen der Perzeption, der Wertung und der Sprache brauchen die Perspektiven nicht auf ein und dieselbe Instanz bezogen zu sein.

Das Gedankenexperiment mit den Aussagen von Zeugen zu einem Verkehrsunfall hat fünf Ebenen ergeben, auf denen sich Perspektive manifestieren kann. Wenn man diese Ebenen in eine Reihenfolge nicht nach ihrer Bedeutung für das Experiment, sondern nach ihrem systematischen Ort in dem hier zu erstellenden Modell der Perspektive bringt, so ergibt sich folgende Reihung:

1. Perzeptive Perspektive.
2. Ideologische Perspektive.
3. Räumliche Perspektive.
4. Zeitliche Perspektive.
5. Sprachliche Perspektive.

#### d. Narratoriale und personale Perspektive

Der Erzähler hat zwei Möglichkeiten ein Geschehen wiederzugeben: er kann aus seiner eigenen, der *narratorialen* Perspektive erzählen oder einen *personalen* Standpunkt übernehmen, d. h. aus Perspektive einer oder mehrerer der erzählten Personen erzählen<sup>24</sup>. So ergibt sich eine

<sup>24</sup> Die Bezeichnungen *narratorial* und *personal* sind abgeleitet von den Instanzen, auf die sich die Perspektive jeweils bezieht. Den Terminus *narratorial* hat meines Wissens Roy Pascal (1977) eingeführt; der Terminus *personal* begegnet schon bei Stan-

einfache binäre Opposition der Perspektiven. Die Binarität resultiert daraus, daß das Erzählwerk in ein und demselben Textsegment zwei wahrnehmende, wertende, spechende und handelnde Instanzen darstellen kann, zwei bedeutungserzeugende Zentren: den Erzähler und die Person. Tertium non datur. Deshalb ist in dem hier vorgestellten Modell kein Platz für eine „neutrale“ Perspektive, die in einer Reihe von Theorien (Stanzel 1955<sup>25</sup>; Petersen 1977, 187-192; Lintvelt 1981, 38 f.<sup>26</sup>; Broich 1983<sup>27</sup>) vorgesehen ist, ebensowenig für eine „Nullfokalisierung“, die Genette postuliert (siehe oben, S. 5)<sup>28</sup>.

In der Opposition *narratoriale* vs. *personale Perspektive* ist das zweite Glied markiert. Das heißt: wenn die Perspektive nicht personal ist (und die Opposition der Perspektiven nicht völlig neutralisiert ist), wird sie als *narratorial* betrachtet. *Narratorial* ist die Perspektive also nicht

---

zel (1955). Lintvelt (1981, 38) unterscheidet zwischen *auctorial* und *actoriel*. Dorrit Cohn (1978, 145-161; 1981, 179 f.) nennt die beiden Perspektiven, sofern sie in der „Er-Erzählung“ vorkommen, nach Stanzel *authorial* und *figural*, für die „Ich-Erzählung“, für die Stanzel bis zuletzt (1979, 270-272) die Existenz zweier Perspektivmöglichkeiten nicht anerkennt, dagegen *dissonant* und *consonant*. Der Begriff *auktorial* bezieht sich in diesem Buch nicht auf den Erzähler, sondern auf den Autor. Es wird hier also, der Differenzierung der Instanzen entsprechend, zwischen *auktorial*, *narratorial* und *personal* unterschieden. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei noch betont, daß Stanzels Dichtomie *auktorial* vs. *personal* nicht oder nicht nur Möglichkeiten der Perspektive bezeichnet, sondern auch Typen des Romans und „Erzählsituationen“. In letzterem Begriff sind mehrere Merkmale miteinander verbunden. So hat der Begriff *auktorial* bei Stanzel unterschiedliche Bedeutungsfacetten: 1) der Erzähler ist stark profiliert und tritt mit Wertungen und Kommentaren hervor, 2) es handelt sich um einen Erzähler in der „dritten Person“ und nicht in der „ersten“, d. h. der Erzähler teilt mit den erzählten Personen nicht den Seinsbereich, 3) die Perspektive ist die des Erzählers und nicht der Person.

<sup>25</sup> In späteren Arbeiten hat Stanzel (1964; 1979) auf den Begriff der „neutralen Erzählsituation“ verzichtet.

<sup>26</sup> Lintvelt akzeptiert einen *type narratif neutre* allerdings nur für die „heterodiegetische“ Erzählung.

<sup>27</sup> Um die Notwendigkeit eines dritten, „neutralen“ Perspektivtypus zu erhärten, beruft sich Ulrich Broich (1983, 136) auf Texte in erlebter Rede, „die gleichzeitig sowohl durch einen Erzähler als auch durch einen Reflektor vermittelt werden“. Aber die Perspektive ist hier nicht „neutral“, sondern hybrid, gemischt, zugleich *narratorial* und *personal*. Mit der Struktur der erlebten Rede läßt sich die Notwendigkeit oder Zulässigkeit einer Kategorie der neutralen Perspektive keinesfalls begründen.

<sup>28</sup> Die Opposition von *narratoriale* und *personale* Perspektive kann in bestimmten Segmenten eines Textes hinsichtlich bestimmter Merkmale *neutralisiert* sein. Die Neutralisierung der Opposition schafft jedoch keinen dritten, „neutralen“ Typus der Perspektive.

nur dann, wenn das Erzählen deutliche Spuren des Erfassens und Wiedergebens 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 immer präsent, und sei es nur durch die Auswahl der Geschehensmomente.

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 Probleme der Perspektive, sondern der Typologie des Erzählers betrachtet werden.

Die narratoriale und personale Perspektive treten sowohl im nichtdiegetischen als auch im diegetischen Erzählen auf. Wenn man die beiden binären Oppositionen *narratorial vs. personal* und *nichtdiegetisch vs. diegetisch* miteinander koppelt, ergeben sich vier Typen, die in der Wirklichkeit der Texte auch tatsächlich vorkommen<sup>29</sup>:

Typ des Erzählers \ Perspektive	nichtdiegetisch	diegetisch
narratorial	1	2
personal	3	4

1) Ein nichtdiegetischer Erzähler erzählt aus seiner eigenen Perspektive. Ein Beispiel dafür ist *Anna Karenina*, wo der Erzähler, der nicht in der erzählten Geschichte figuriert, die Geschehnisse mit Ausnahme weniger Stellen narratorial darbietet.

<sup>29</sup> Diese Typen lassen sich nicht ohne weiteres mit bestimmten Werken in Verbindung bringen, da die Perspektive ein sehr veränderliches Phänomen ist. Von einem „personalen Roman“ zu sprechen, wie das Stanzel tut, ist nur unter dem Vorbehalt möglich, daß das Vorkommen oder die Dominanz der personalen Perspektive in bestimmten Segmenten nicht das Auftreten der narratorialen Perspektive in andern Segmenten ausschließt.

2) Ein Erzähler, der als erzähltes Ich in der Geschichte auftritt, erzählt aus der Perspektive des „jetzigen“, d. h. des erzählenden Ich. Ein solcher Typus liegt etwa in Dostoevskijs Erzählung *Die Sanfte* vor, wo auf den dialogischen Erzählmonolog des Pfandleihers das unwiderlegbare Faktum einwirkt, daß auf dem Zimmertisch der Leichnam seiner Frau liegt, die sich vor wenigen Minuten aus dem Fenster gestürzt hat. Dieses Faktum erlaubt es dem Erzähler nicht, sich in die Vergangenheit zu versenken und die Gegenwart zu vergessen. Sobald der Erzähler, der sich bemüht, „seine Gedanken auf einen Punkt zu konzentrieren“, „jedes kleine Detail, jede Einzelheit zu erinnern“, sich in diesen „Einzelheiten“ verliert, weist ihn eine strenge Geste des imaginären Hörers, seines alter ego und Richters, auf die schreckliche Gegenwart. Die Präsenz dieses vorgestellten Gegenübers zwingt den Erzähler, der sich gerne in der Vergangenheit verlieren würde und deshalb zu personaler Perspektive tendiert, immer wieder dazu, einen narratorialen Standpunkt einzunehmen.

3) Ein nichtiegetischer Erzähler nimmt den Standpunkt einer Person ein, die als Reflektor fungiert. Ein Beispiel dafür ist Dostoevskijs *Ewiger Ehemann* (siehe oben, Kap. II, S. 77-79). An diesem Werk aber haben wir auch beobachtet, wie die personalen Wertungen von narratorialer Ironie überlagert werden.

4) Ein diegetischer Erzähler berichtet von seinen Erlebnissen aus der Perspektive des „früheren“, erzählten Ich. Das ist die Perspektive, die in Dostoevskijs *Jüngling* dominiert. Arkadij Dolgorukij beschreibt sein Leben des vergangenen Jahrs „mit der damaligen Charakteristik“, teilt nur mit, was ihm als erzähltem Ich im entsprechenden Moment der Geschichte bekannt war und bewertet Menschen wie Ereignisse nach dem Standpunkt seines früheren Ich. Sein erklärtes Ziel ist es, „den damaligen Eindruck wiederherzustellen“. Am Ende des Romans legt der Erzähler seine Methode offen dar:

[...] es tut mir furchtbar leid, daß ich mir in diesen Aufzeichnungen oft erlaubt habe, über diesen Menschen [d. i. Tat'jana Pavlovna] respektlos und von oben herab zu urteilen. Aber im Schreiben habe mir mich selbst allzusehr immer so vorgestellt, wie ich in jeder der von mir beschriebenen Minuten jeweils gewesen bin. (F. M. Dostoevskij, Poln. sobr. soč. v 30 t., Bd. 13, S. 447)

Wenn dem erzählenden Ich seine Handlungs- und Denkweise des vergangenen Jahres zu naiv vorkommen, streicht es den inneren Abstand



heraus, die es zu seinem früheren Ich in dem halben Jahr gewonnen hat:

Natürlich besteht zwischen dem damaligen und dem heutigen Ich ein ungeheurer Unterschied. (Ebd., S. 51)

e. Perspektivierung in der diegetischen Erzählung („Der Schuß“)

Wenn der Erzähler in den Worten, die die Wertung der Person ausdrücken, seine eigenen Akzente setzt, wird die Aussage „zweistimmig“. Für den nichtdiegetischen Erzähler wurde die zweistimmige Wiedergabe personaler Wertung bereits am Beispiel des *Ewigen Ehemanns* demonstriert. In diesem Abschnitt sei die Zweistimmigkeit des personalen Erzählens in der diegetischen Variante betrachtet, und zwar am Beispiel von Puškins *Schuß*. Dieses Beispiel wird ein weiteres Mal belegen, daß es sinnvoll und erforderlich ist, auch für das diegetische Erzählen zwischen narratorialer und personaler Perspektive zu unterscheiden.

Der primäre Erzähler des *Schusses* berichtet von zwei Begegnungen mit je einem der Duellanten und gibt dabei die Erzählung Sil'vios vom ersten Teil des Duells und die Erzählung des Grafen vom zweiten Teil wieder. Die Geschichte der beiden Begegnungen wird zweistimmig erzählt, sowohl mit der personalen Wertung des erzählten Ich als auch mit narratorialen Akzenten des erzählenden Ich. Die simultane Wirksamkeit von personaler und narratorialer Perspektive gewinnt noch dadurch an Komplexität, daß das die beiden Instanzen umfassende Ich als dynamische Figur dargestellt ist. Im Gegensatz zu Sil'vio, dem statischen romantischen Helden, entwickelt sich das Ich des Erzählers. Der junge Mann quittiert den Militärdienst und tauscht das geräuschvolle, sorglose Leben in der Garnison gegen das einsame Leben des Besitzers eines heruntergekommenen Guts. Die Veränderung der Lebensumstände ist begleitet von einer Ernüchterung und Reifung des jungen Mannes. Während er sich im ersten Kapitel unter dem Eindruck des romantischen Sil'vio befand, äußert er sich im zweiten Kapitel, dessen Handlung fünf Jahre später spielt, über diesen romantischen Helden wesentlich kühler. Bezeichnenderweise kommt ihm Sil'vio erst im Salongespräch mit dem Grafen in den Sinn und lediglich als prosaisches Beispiel eines übungsfleißigen Schützen. Die romantische Aura, mit der der junge Offizier Sil'vio im ersten Kapitel umgeben hat, ist für

den Gutsbesitzer verfliegen. Das erzählte Ich des zweiten Kapitels hat die Romantik überwunden, die ihn im ersten Kapitel fasziniert hat.

Uns interessiert hier, wie die Perspektivierung und die Korrelation des erzählten und des erzählenden Ich im ersten Teil der Erzählung gestaltet sind. Es dominiert hier die Perspektive des erzählten Ich, d. h. der Leser nimmt Sil'vio und sein seltsames Verhalten entsprechend der Sichtweise und Bewertung des jugendlichen Erzählers wahr, der von Sil'vio zunächst fasziniert, dann enttäuscht und schließlich durch das Vertrauen des älteren Freundes geehrt ist. Aber es gibt hier Akzente, die den nüchternen Standpunkt des erzählenden Ich zur Geltung bringen. So interferieren hier zwei Stimmen, zwei Wertungshaltungen. Die Sichtweise und Wertung des naiven Jünglings, der der Faszination romantischer Stereotypen erliegt, werden konterdeterminiert durch die nüchtern objektive Sicht des gereiften Erzählers. Dabei werden die Akzente des erzählenden Ich lediglich durch Zeichen eines gewissen Vorbehalts, einer Relativierung, einer Distanzierung markiert.

Hier seien ein paar Beispiele dafür angeführt, wie die Wertung des romantisch gestimmten erzählten Ich (markiert durch doppelte Unterstreichung) durch Signale relativiert wird, die das erzählende Ich gesetzt hat (einfache Unterstreichung):

Von Natur mit einer romanhaften Phantasie begabt, war ich vorher stärker als alle andern diesem Mann verbunden gewesen, dessen Leben ein Rätsel war und der mir wie der Held irgendeiner geheimnisvollen Erzählung erschien. (A. S. Puškin, Poln. sobr. soč., Bd. 8. M., L. 1948, S. 67)

Das erzählende Ich hätte kaum über seine „romanhafte Phantasie“ gesprochen, hätte die „geheimnisvolle Erzählung“ nicht mit dem etwas herabsetzenden Indefinitpronomen „irgendein“ verbunden und hätte auf keinen Fall das Verb „(er)scheinen“ gebraucht, das die Subjektivität der damaligen Wahrnehmung unterstreicht.

Wir vermuteten, daß auf seinem Gewissen irgendein unglückliches Opfer seiner schrecklichen Kunst lastete. (Ebd., S. 66)

Im Ausdruck „unglückliches Opfer seiner schrecklichen Kunst“ (dessen Formelhaftigkeit im russischen Original durch rhythmische und phonische Wiederholungen unterstrichen wird: *nesčástnaja žértva – užásnogo iskússtva*) hört man die outrierende Intonation des nüchtern gewordenen erzählenden Ich. Eine unverkennbare Distanzierung drückt auch „wir vermuteten“ aus.

Es kam uns übrigens überhaupt nicht in den Sinn, bei ihm etwas wie Furchtsamkeit zu vermuten. Es gibt Menschen, deren Äußeres allein einen solchen Verdacht ausschließt. (Ebd)

Diese Bemerkung gibt zu verstehen, daß der Gedanke, der dem Erzähler damals nicht in den Sinn gekommen war, ihm nun durchaus nicht fern liegt. Und das Wort vom „Äußeren“, das jeden Verdacht der Furchtsamkeit ausschließt, kann nun verstanden werden als Hinweis auf die romantischen Reden und Posen Sil'vios.

Die Beschreibung des romantischen Dämonismus Sil'vios enthält ebenfalls ein modales Signal, das einen Zweifel an der Sichtweise und Bewertung des jungen erzählten Ich weckt:

Die düstere Blässe, die funkelnden Augen und der dichte Rauch, der seinem Munde entströmte, gaben ihm das Aussehen eines wahren Teufels. (Ebd., S. 68)

Das erzählende Ich setzt den Akzent auf „Aussehen“. Das „Aussehen“ korrespondiert mit dem „Äußeren“, das den Verdacht auf Furchtsamkeit ausschließt.

Es war hier zu zeigen, daß auch in der diegetischen Erzählung zwischen narratorialer und personaler Perspektive unterschieden werden muß. An Puškins *Schuß* wurde darüber hinaus untersucht, wie die vorwaltende personale Perspektive, d. h. die Wertung des erzählten Ich, durch die Akzente des erzählenden Ich überlagert wird. Damit ist auch für die diegetische Variante die Möglichkeit der zweistimmigen Wertung dargelegt<sup>30</sup>.

#### f. Narratoriale und personale Gestaltung auf den fünf Ebenen der Perspektive

Wie manifestieren sich narratoriale und personale Gestaltung auf den fünf Ebenen, die wir für die Perspektive unterschieden haben?

##### 1. *Perzeptive Perspektive*

Wenn die erzählte Welt nach den Symptomen des Textes mit den Augen einer Person wahrgenommen wird, liegt personale perzeptive Perspektive vor. Wenn sich aber keine Anzeichen für eine Brechung der Welt durch das Prisma einer oder mehrerer Personen finden, ist die

<sup>30</sup> Perspektive manifestiert sich im *Schuß* hauptsächlich als ideologische Perspektive. Stilistisch ist die Opposition der Standpunkte nur gering ausgedrückt. Zu den Verfahren der Perspektivierung im *Schuß* vgl. Schmid 2000; 2001.

perzeptive Perspektive narratorial, gleichgültig, wie wie markiert und subjektiv der Erzähler ist.

Beispiel für eine manifest personale Perspektive auf der Ebene der Perzeption ist in *Krieg und Frieden* die Darbietung des unerwarteten Wiedersehens von Pierre Bezuchov mit Nataša Rostova in Moskau bei Fürstin Mar'ja Bolkonskaja nach dem Ende der Besetzung der Stadt durch Napoleon:

In dem niedrigen, nur von einer Kerze erleuchteten Zimmerchen saß die Fürstin und bei ihr noch jemand, in einem schwarzen Kleid. Pierre erinnerte sich, daß bei der Fürstin immer Gesellschafterinnen waren. Aber wer sie und wie sie waren, diese Gesellschafterinnen, das wußte er nicht, und er erinnerte sich auch nicht. „Das ist eine der Gesellschafterinnen“, dachte er, als er die Dame in dem schwarzen Kleid erblickte. (L. N. Tolstoj, Poln. sobr. soč. v 90 t., Bd. 12, S. 214)

Die Auswahl der thematischen Einheiten verweist auf die Perspektive Pierres. In seiner Wahrnehmung gibt es drei Einheiten: 1) „das niedrige, nur von einer Kerze erleuchtete Zimmerchen“, 2) „die Fürstin“, 3) „jemand in einem schwarzen Kleid“. Da Pierre diese Dame nicht erkennt, wird sie mit einer einzigen Eigenschaft dargeboten: „in einem schwarzen Kleid“. Erst bei einem ersten und zweiten genaueren Blick auf die noch nicht erkannte Nataša nimmt er weitere Eigenschaften wahr, ihre aufmerksamen und freundlichen Augen.

Die personale Perspektive auf der Ebene der Perzeption wird in der Regel von der Personalität auch der andern Ebenen begleitet, vor allem der Wertung und der Sprache. Das heißt: die personale Wahrnehmung wird auch ideologisch und sprachlich vom Standpunkt der Person dargeboten. So wird in Dostoevskijs *Doppelgänger* (Dvojnik) die Erzählung von den üblen Taten des raffinierten „Zwillings“ (der nur in der Wahrnehmung des Helden existiert) meistens im Stil der Reden Goljadkins und mit den für ihn typischen Wertungen präsentiert:

Kaum hatte der Freund von Herrn Goljadkin-senior bemerkt, daß sein Gegner [...] sich zu einem förmlichen Überfall entschließen konnte, als er ihm seinerseits auf allerunverschämteste Weise zuvorkam. Goljadkin-junior klopfte Herrn Goljadkin-senior noch zweimal auf die Wange, kitzelte ihn noch zweimal, trieb noch ein paar Sekunden sein Spiel mit ihm, der unbeweglich dastand, sprachlos vor Wut, alles zum nicht geringen Ergötzen der um sie herumstehenden Jugend, und gab ihm schließlich mit einer die Seele empörenden Schamlosigkeit einen Klaps auf das gewölbte Bäuchlein [...] (F. M. Dostoevskij, Poln. sobr. soč. v 30 t., Bd. 1. S. 166 f.)

Aber in dieser Erzählung, in der die perzeptive Personalisierung zum Äußersten getrieben ist (man bedenke, daß die Untaten des Doppelgängers möglicherweise nichts anderes sind als eine Schimäre des Helden), ist die Koppelung der Perspektiveebenen keineswegs obligatorisch. Die personale Wahrnehmung braucht durchaus nicht mit personaler Sprache und Wertung einherzugehen. Eine Inkongruenz der Perspektiven enthält etwa die Beschreibung des ersten Erscheinens des Doppelgängers:

Der Passant [d. i. der Doppelgänger, W. Sch.] verschwand schnell im Schneetreiben. Er ging auch sehr eilig, war auch, genauso wie Herr Goljadkin, von Kopf bis Fuß verummmt, und trippelte, genau wie er, mit kleinen schnellen Schritten, ein wenig im Trab über das Trottoir der Fontanka. (Ebd., S. 140)

Die perzeptive Perspektive ist hier offensichtlich personal (der Doppelgänger erscheint ja nur in der Wahrnehmung Goljadkins), aber Sprache und Wertung sind narratorial<sup>31</sup>. Es finden sich hier weder Goljadkins Wertungen noch die für den Stil des Helden charakteristischen lexikalischen und syntaktischen Merkmale. Solche Stellen, in denen Goljadkins Halluzinationen scheinbar objektiv, in narratorialer Wertung und Sprache dargeboten werden, haben wesentlich zu der „Unklarheit“ der Erzählung beigetragen, über die sich manche der zeitgenössischen Kritiker Dostoevskijs beklagt haben<sup>32</sup>.

Je weniger die personale Perzeption von personaler Sprache und Wertung begleitet wird, desto schwerer wird sie für den Leser identifizierbar. Die Frage, ob die perzeptive Perspektive auf den Erzähler oder eine der Personen zu beziehen ist, kann dann zu einem Rätsel werden. Betrachten wir dazu eine zentrale Szene aus *Anna Karenina*, in der nicht ohne weiteres erkennbar ist, wer hier als sehende, denkende, führende Instanz figuriert. Es geht um die Situation nach der Erfüllung dessen, was Vronskij glühend gewünscht hatte und was Anna wie ein nicht zu verwirklichender Glückstraum erschienen war.

Sie fühlte sich so verbrecherisch und schuldig, daß ihr nichts anderes übrigblieb, als sich zu demütigen und um Verzeihung zu bitten; und in ihrem Leben gab es jetzt außer ihm niemanden, so daß sie auch an ihn ihre Bitte um Verzeihung richtete.

<sup>31</sup> Der weiter unten (S. 31) angeführte Anfang der Erzählung *Der Student* bietet einen andern Fall der Inkongruenz der Standpunkte auf den verschiedenen Ebenen: der personalen Wertung steht dort narratoriale Perspektive auf den Ebenen der Perzeption und Sprache gegenüber.

<sup>32</sup> So etwa der Literaturpapst der Zeit Visarion Belinskij in seinen *Ansichten über die russische Literatur des Jahres 1846*.

Während sie ihn anschaute, empfand sie ihre Erniedrigung geradezu körperlich und konnte nichts mehr sagen. Er aber empfand das, *was ein Mörder empfinden muß, wenn er den Körper sieht, den er um das Leben gebracht hat. Dieser Körper, den er um das Leben gebracht hat, war ihre Liebe, die erste Phase ihrer Liebe.* Es lag etwas Entsetzliches und Abstoßendes in der Erinnerung daran, was zu diesem schrecklichen Preis der Scham erkaufte worden war. Die Scham über ihre seelische Nacktheit erdrückte sie und teilte sich ihm mit. Aber ungeachtet des ganzen Entsetzens, das der Mörder vor dem Körper des Ermordeten empfindet, muß er diesen Körper auch noch in Stücke schneiden, verbergen, muß der Mörder das nutzen, was er mit dem Mord gewonnen hat.

*Und mit Erbitterung wie mit Leidenschaft wirft sich der Mörder auf diesen Körper und zieht und zerschneidet ihn;* so bedeckte auch er ihr Gesicht und ihre Schultern mit Küssen. Sie hielt seine Hand und rührte sich nicht. (L. N. Tolstoj, Poln. sobr. soč. v 90 t., Bd. 18, S. 177 f. Kursiv von mir, W. Sch.)

Wer vergleicht hier den Liebhaber mit einem Mörder? Zunächst könnte es scheinen, daß Vronskij so empfinde. Es heißt ja ausdrücklich: „Er aber empfand das, was ein Mörder empfinden muß“. Aber sollte der Rittmeister die Erfüllung dessen, was „fast ein ganzes Jahr lang der einzige Wunsch seines Lebens war“ (ebd.), als Mord empfinden? Auch die narratoriale Wiedergabe der Gefühle Vronskijs scheidet hier aus. Vronskijs mußte anderes empfinden. In Betracht käme natürlich ein Vergleich, den der Erzähler im eigenen Namen, sozusagen hinter dem Rücken der Personen, anstellt, also eine rein narratoriale Bemerkung oder gar eine auktoriale, auf den Autor zurückgehende. Bei Tolstoj begegnen solche narratorialen – und letztlich auktorialen – Kommentare nicht selten. Gleichwohl legt die Perspektivgestaltung der Stelle eine andere Leseweise nahe. Wenn man bedenkt, daß um die kursiv gesetzten Segmente herum die Empfindungen und die innere Rede Annas wiedergegeben werden, kann man durchaus den Schluß ziehen, daß den Vergleich des wütenden Liebhabers mit dem Mörder niemand anders als Anna selbst zieht. In ihrem Bewußtsein ist eine solche Vorstellung höchst motiviert, sowohl psychologisch als auch kompositionell. Denn das Bild des zerschnittenen Körpers läßt sich deuten als ein Reflex des „entsetzlichen Tods“, den der Eisenbahnwärter bei ihrer ersten Begegnung mit Vronskij erlitten hat. In ihr Bewußtsein müssen sich tief die Worte eingegraben haben, die sie damals von zwei Vorübergehenden gehört hat:

„Das ist ein entsetzlicher Tod! [...] Er soll in zwei Stücke zerschnitten sein“ – „Ich meine, im Gegenteil, das ist der leichteste, der schnellste Tod“. (Ebd.)

Anna ist erschüttert und deutet das Unglück als „schlechtes Vorzeichen“ (ebd.). Die Heldin wird zur Trägerin des fatalen Bildes vom zerschnittenen Körper, sie unterlegt dieses Bild ihrer Liebesbegegnung mit Vronskij, und sie wird es in sich tragen, bis sich ihre eigenes Schicksal unter den sie zerschneidenden Rädern der Eisenbahn erfüllt hat. Kurz vor ihrem Selbstmord erinnert sie sich an den überfahrenen Bahnwärter, und sie weiß, was sie zu tun hat. Bei solcher Verkettung der Motive erscheint ihr Tod unter den Rädern des Zuges als Erfüllung des Schemas ihrer Erwartungen, das sich in der ersten Begegnung mit Vronskij gebildet hat. Insofern die betrachtete Schlüsselszene nach dem Liebesakt in personaler, auf Anna bezogener Perspektive dargeboten wird, verweist uns der Autor auf die Heldin als Konstrukteurin ihres Schicksals.

## 2. Ideologische Perspektive

Der Erzähltext kann auf der Ebene der Ideologie oder Wertung die Sinnposition entweder des Erzählers oder der Person gestalten. Als Beispiel für personale ideologische Perspektive betrachten wir den Anfang von A. Čechovs Erzählung *Der Student* (Student). Die ersten Sätze, in denen der Erzähler „sieht“ und spricht, sind gleichwohl mit deutlich personalen Wertungen durchsetzt (hier durch Kursive hervorgehoben):

Das Wetter war anfangs *schön*, ruhig. Es riefen die Drosseln, und in der Nähe, in den Sümpfen tönte *etwas Lebendiges* klagend, als ob man in eine leere Flasche bliese. Es flog eine Waldschnepfe vorbei, und der Schuß auf sie ertönte in der Frühlingsluft *fröhlich schallend*. Aber als es im Wald dunkelte, blies *ungelegenerweise* vom Osten ein kalter, durchdringender Wind, und alles verstummte. Auf den Pfützen bildeten sich langgezogene Eisnadeln, und im Wald wurde es *ungemütlich, dumpf und abweisend*. Es roch nach Winter. (A. P. Čechov, Poln. sobr. soč. i pisem v 30 t., Werke, Bd. 8, S. 306)

Bevor er seinen Helden einführt, beschreibt der Erzähler die Welt aus seiner ideologischen Perspektive, ohne allerdings lexikalische oder syntaktische Merkmale zu verwenden, die auf ihn verwiesen.

Dagegen sei der Anfang aus Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit* gestellt, in dem auch das Wetter thematisiert wird, aber mit narratorialer Wertung (hier kursiv gesetzt):

Es ist auf der Albrechtstraße, jener Verkehrsader der Residenz, die den Albrechtplatz und das Alte Schloß mit der Kaserne der Garde-Füsiliere verbindet, – um Mittag, wochentags, zu einer *gleichgültigen* Jahreszeit. Das Wetter ist *mäßig gut*, indifferent. Es regnet nicht, aber der Himmel ist auch nicht klar; er ist *gleichmäßig weißgrau, gewöhnlich, unfestlich*, und die Straße liegt in einer *stumpfen und nüchternen Be-*

*leuchtung, die alles Geheimnisvolle, jede Absonderlichkeit der Stimmung ausschließt.* (Th. Mann, Ges. Werke in 13 Bden, Frankfurt a. M. 1990, Bd. 2, S. 9)

### 3. Räumliche Perspektive

Die personale Perspektive auf dieser Ebene ist durch den Bezug des Erzählens auf eine bestimmte von einer der erzählten Personen eingenommene räumliche Position gekennzeichnet. Diese Position definiert das Gesichtsfeld der Person und erlaubt ihr nur bestimmte Aspekte des Geschehens wahrzunehmen. Deutlichstes Signal für personale räumliche Perspektive ist der Gebrauch auf das Hier der Person bezogener deiktischer Ortsadverbien wie *hier*, *dort*, *rechts*, *links* usw. Zum Beleg sei aus Lion Feuchtwangers Roman *Der jüdische Krieg* zitiert. Josef Ben Matthias (der später Flavius Josephus heißen wird) ist zum erstenmal in Rom, kann sich aber schon grob orientieren:

So viel weiß er: *hier vor ihm* ist der Rindermarkt, und *rechts dort* ist die Große Rennbahn, und *dort irgendwo*, auf dem Palatin und dahinter, wo die vielen kribbelnden Menschen sind, baut der Kaiser sein neues Haus, und *links hier* durch die Tuskerstraße geht es zum Forum, und Palatin und Forum sind das Herz der Welt. (L. Feuchtwanger, Ges. Werke in Einzelbden, Berlin 1998, Bd. 2, S. 7)

Die narratoriale räumliche Perspektive ist, je nach der räumlichen Kompetenz der Erzählinstanz, entweder mit einer eng definierten Position eines Menschen oder mit olympischer Allgegenwärtigkeit verbunden. Wenn die räumliche Position nicht markiert und der Blick auf die Räume des Geschehens nicht eingeschränkt ist, liegt in jedem Fall narratoriale räumliche Perspektive vor.

### 4. Zeitliche Perspektive

Auf der zeitlichen Ebene manifestiert sich die personale Perspektive in der Bindung des Erzählens an das Jetzt einer der Personen. Der Bezug auf die zeitliche Position der Person zeigt sich am deutlichsten in deiktischen Zeitadverbien wie *jetzt*, *heute*, *gestern*, *morgen* usw., die eine Referenz nur durch den Bezug auf einen bestimmten zeitlichen Nullpunkt, das Jetzt der Person erhalten. Die deiktischen Adverbien der Gegenwart und Zukunft können durchaus mit Verben in einem Vergangenheitstempus verbunden werden. In der westlichen, vor allem deutschen Diskussion über das „epische Präteritum“ und die Aufhebung seines Zeitwerts<sup>33</sup> spielen Zitate eine große Rolle, in denen die deikti-

<sup>33</sup> Die wichtigsten Positionen der Kontroverse bezeichnen: Seidler 1952-53; Koziol 1956; Stanzel 1959; Rasch 1961; Busch 1962; Lockemann 1965; Horálek 1970;



schen Adverbien (in den folgenden Beispielen einfach unterstrichen) mit Verben im Präteritum (doppelt unterstrichen) verbunden sind<sup>34</sup>

1) Adverbien der Zukunft:

Aber am Vormittag hatte sie den Baum zu putzen. Morgen war Weihnachten.  
(Alice Berend: *Die Bräutigame der Babette Bomberling*)

...and of course he was coming to her party to-night. (Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway*)

2) Adverbien der Gegenwart:

Unter ihren Lidern sah sie noch heute die Miene vor sich... (Thomas Mann: *Lotte in Weimar*)

Solche Verbindungen sind durchaus auch im Russischen üblich:

...bis morgen war es noch weit... (до завтра было еще далеко;  
F. M. Dostoevskij: *Der Jüngling*. In: F. M. D., Poln. sobr. soč. v 30 t., Bd. 13, S. 241)

Die Pistole, der Dolch und der Bauernkittel lagen bereit. Napoleon zog morgen ein.  
(выезжал завтра; L. N. Tolstoj: *Krieg und Frieden*. In: L. N. T., Poln. sobr. soč. v 90 t., Bd. 11, S. 372)

Die narratoriale Perspektive auf der zeitlichen Ebene ist mit dem zeitlichen Stand des Erzählaktes korreliert. Zur Bezeichnung eines Zeitpunkts der Geschichte werden in narratorialer Angabe anstatt deiktischer Adverbien anaphorische gebraucht, d. h. Wendungen wie *in diesem Moment*, *an diesem Tage*, *am vorausgegangenen Tage* usw., die sich auf einen im Text fixierten Zeitpunkt beziehen und nicht die Definition des Jetzt einer Person voraussetzen.

Einen ideologisch aufschlußreichen Wechsel personaler und narratorialer zeitlicher Perspektivierung inszeniert der Sprecher in Dostoev-

---

Bronzwaer 1970, 42-46; Zimmermann 1971; Anderegg 1973, 48-52; Weimar 1974; Petersen 1977. Besondere Beachtung verdient Genette, der schon in seinem *Récit du discours* (1972, 232) Hamburgers These von der Zeitlosigkeit des epischen Präteritums („cette position extrême et fort contestée“) eine gewisse „vérité hyperbolique“ zuerkennt. In seiner Gegenüberstellung von Searle und Hamburger zollt Genette (1990, 92 f.) letzterer, die er später (1991, 18) als „brillanteste Vertreterin der neoaristotelischen Schule heute“ würdigt, bei aller Kritik an ihren Einseitigkeiten nicht nur Respekt, sondern betrachtet auch ihre Extremismen und Fehler mit unverhohlener Sympathie.

<sup>34</sup> Die deutschen und englischen Beispiele werden hier nach Käte Hamburger (1957, 33) zitiert, die Urheberin der These vom Verlust der Vergangenheitsbedeutung des epischen Präteritums und von der Zeitlosigkeit der Fiktion ist.

skijs Erzählung *Die Sanfte*. Es sind hier deiktische und anaphorische Verwendung umgekehrt mit narratorialer bzw. personaler Perspektivierung verbunden:

Das war gestern abend, und am nächsten Morgen...

Am nächsten Morgen?! Wahnsinniger, dieser nächste Morgen war ja heute, noch vor kurzem, gerade vorhin!

Hören Sie und versuchen Sie zu verstehen [...] (F. M. Dostoevskij, Poln. sobr. soč. v 30 t., Bd. 24, S. 32)

Anfangs berichtet der diegetische Sprecher aus narratorialer Perspektive, d. h. vom zeitlichen Standpunkt des Erzählakts (das deiktische *gestern abend* bezieht sich auf das Jetzt des Erzählens). Innerhalb desselben Satzes zum Bericht über den folgenden Tag übergehend, versetzt sich der Sprecher in die zeitliche Position des erzählten Ich, benutzt aber nicht eine deiktische, sondern eine anaphorische Angabe: *am nächsten Morgen*. Warum nimmt der Sprecher diesen Perspektivwechsel vor? Warum sieht er sein Heute als den nächsten Morgen des erzählten Ich? Er scheut offensichtlich die Besinnung auf die entsetzliche Gegenwart, da die Ehefrau aufgebahrt auf dem Tisch liegt, und zieht es vor, in der Vergangenheit vor der Katastrophe zu verweilen. Die Einnahme der personalen Position soll eine Einsicht verdrängen, die unausweichlich wird, wenn die Vergangenheit in die Gegenwart mündet, das erzählte mit dem erzählenden Ich verschmilzt. Die Identität des erzählten Moments (*am nächsten Morgen*) mit dem Moment des Erzählens begreifend und seine Gegenwartsvergessenheit verurteilend (*Wahnsinniger*), kommt der Sprecher jedoch noch nicht zum Schulbekenntnis, sondern sucht den Hörer, den imaginären Richter, in seine Apologie hineinzuziehen (*Hören Sie und versuchen Sie zu verstehen*).

Ein und dasselbe Ereignis kann von einer Person in unterschiedlichen Momenten der erzählten Geschichte erfaßt werden, z. B. wenn die Person das von ihr Erlebte erinnert und zu begreifen sucht. Der Erzähler kann ein und dasselbe Ereignis in unterschiedlichen Momenten des Erzählakts erwähnen. In beiden Fällen wird die Verschiebung auf der Zeitachse der Geschichte oder des Erzählens mit einer Veränderung des Erfassens verbunden sein, die bedingt ist durch eine Veränderung im Wissen und – als ihre Folge – in den jeweils akzeptierten Normen.

Personale zeitliche Perspektive manifestiert sich, wie oben ausgeführt wurde, in der engen Bindung des Erzählens an das Jetzt der Person. Charakteristisch ist aber auch die Koppelung des Erzählens an die

Wahrnehmung und das Erleben dieser Person. Diese letztere Verbindung äußert sich etwa in starker Detaillierung des Erzählten (d. h. in der Dominanz der „Dehnung“ über die „Raffung“, die eher für die narratoriale Gestaltung spezifisch ist) und in der chronologischen Darbietung der Ereignisse. Eine konsequent personale Perspektive bedeutet vollständige Abbildung der Ereignisse oder, genauer, ihrer Wahrnehmung durch die Person in der jeweiligen von der Geschichte vorgegebenen Chronologie. Permutationen der Geschehensmomente gegen die chronologische Folge (eine „Anachronie“ nach Genette 1972, 71) sind in personaler Perspektive im Grunde nur möglich, insofern sie durch Bewußtseinsakte der Person (die Erinnerung an Vergangenes oder die Erwartung von Zukünftigem) motiviert sind. Eine authentische und nicht nur hypothetische Antizipation späterer Geschehensmomente (eine „Prolepsis“ nach Genette 1972, 100) ist personal nicht begründbar. Dagegen erlaubt die narratoriale zeitliche Perspektive einen freien Umgang mit der Zeit. Der Erzähler kann beliebig die Zeitebenen wechseln und auch spätere Entwicklungen vorwegnehmen, ohne in Konflikt mit realistischen Motivierungsregeln zu geraten.

##### 5. Sprachliche Perspektive

Der Erzähler kann die Ereignisse sowohl in eigener Sprache (mit narratorialer sprachlicher Perspektive) als auch in der Sprache einer der erzählten Personen (mit personaler sprachlicher Perspektive) wiedergeben. Diese Alternative gilt auch für diegetische Erzähler. Sie haben die Wahl zwischen ihrer damaligen und jetzigen Sprache. Der Unterschied zwischen den beiden Sprachen eines Ichs in verschiedenen zeitlichen Situationen (und natürlich auch Funktionen) kann durchaus beträchtlich sein, und zwar sowohl in der Lexik als auch in der Syntax und in der Sprachfunktion. Dostoevskijs *Jüngling*, in dem die Distanz zwischen Erleben und Erzählen nur wenige Monate beträgt, zeigt gleichwohl deutliche Differenzen zwischen der Benennungsweise, der Syntax und der Expressivität von erzähltem und erzählendem Ich.

An Dostoevskijs *Doppelgänger* sei die personale sprachliche Perspektive demonstriert. Der Erzähler übernimmt in diesem Werk fast durchgängig die sprachliche Haltung seines Helden, des Herrn Goljadkin, auch dort übrigens, wo die perzeptive Perspektive gar nicht die der Person ist, wie im folgenden Zitat. Der Erzähler steckt sich dann gleichsam an der Sprache seines Helden an, nicht nur an der Lexik, den feierlichen pathetischen, manchmal archaischen Benennungen, sondern

auch an der spezifisch Goljadkinschen Syntax, einer sehr gemischten Ausdrucksweise, die einerseits durchsetzt ist mit kanzleisprachlichen Wendungen, geschraubten Phrasen und pseudopoetischen Figuren, andererseits aber Sprachnot zeigt, die stereotype Wiederholung von Ausdrücken und einen umgangssprachlich-defekten Satzbau, der sich in seinen Ellipsen und Aposiopesen der Aphasie nähern kann. In dem Zitat beschreibt der Erzähler, der zunächst in hochpathetischer und von rhetorischen Figuren durchsetzter Rede den Ball beim Staatsrat Berendeev gepriesen hat, die Situation Herrn Goljadkins:

Wenden wir uns lieber Herrn Goljadkin zu, dem einzigen und wahren Helden unserer durchaus wahrheitsgetreuen Erzählung.

Die Sache ist die, daß er sich jetzt in einer sehr seltsamen Lage, um nicht mehr zu sagen, befindet. Er ist, meine Herrschaften, auch hier, das heißt: nicht direkt auf dem Ball, aber doch so gut wie auf dem Ball; er ist, meine Herrschaften, ganz in Ordnung; er befindet sich, wenngleich er ein Mensch für sich ist, in dieser Minute auf einem nicht ganz geraden Weg; er steht jetzt – es ist sogar seltsam, das zu sagen –, er steht jetzt im Flur, auf der Hintertreppe zur Wohnung Olsufij Ivanovičs. Das macht nichts, daß er hier steht; er ist ein Mensch für sich. Er steht, meine Herrschaften, in einem Winkel, hat sich an einem Plätzchen verkrochen, das zwar nicht wärmer ist, dafür aber dunkler, steht, teilweise verdeckt durch einen riesigen Schrank und alte Wandschirme, zwischen allerlei Gerümpel, Plunder und Kram, verbirgt sich vorläufig und beobachtet vorerst den Verlauf des Ganzen in der Eigenschaft eines außenstehenden Zuschauers. Er beobachtet, meine Herrschaften, jetzt nur; er kann, meine Herrschaften, auch eintreten... warum auch nicht? Er braucht nur einen Schritt zu tun, und er tritt ein, tritt höchst geschickt ein. (F. M. Dostoevskij, Poln. sobr. soč. v 30 t., Bd. 1, S. 131)<sup>35</sup>

#### g. Kompakte und distributive Perspektive

Die Entscheidung des Erzählers für die narratoriale oder personale Perspektive fällt häufig auf allen Ebenen gleich aus, d. h. ist einheitlich

<sup>35</sup> Der Autor hat sich an der Redeweise seines Helden selbst angesteckt. Während der Arbeit am *Doppelgänger* schreibt Dostoevskij dem Bruder: „Jakov Petrovič Goljadkin behauptet seinen Charakter voll und ganz. Ein schrecklicher Schuft, es gibt keinen Zugang zu ihm; er will partout nicht vorwärtsgehen, behauptet, daß er doch noch nicht bereit ist, sondern daß er jetzt vorerst ein Mensch für sich ist, daß er in Ordnung ist, völlig normal und daß er, wenn es darum geht, das auch kann, warum denn nicht, inwiefern denn nicht? Er ist doch einer wie alle, er ist doch nur für sich, sonst ist er einer wie alle. Ihm ist es gleich! Ein Schuft, ein schrecklicher Schuft! Vor Mitte November wird er nicht bereit sein, seine Karriere zu beenden. Er hat sich jetzt schon mit seiner Exzellenz ausgesprochen und ist bereit (warum denn auch nicht), seinen Abschied zu nehmen“. (Ebd., S. 483)

narratorial oder personal. Eine Perspektive, die auf allen Ebenen auf der gleichen Entscheidung für eine der beiden Möglichkeiten beruht, sei *kompakte* Perspektive genannt. Den Zusammenfall der Entscheidungen auf den fünf Ebenen zu einer kompakten Perspektive stellen folgende Schemata dar:

Kompakte narratoriale Perspektive			Kompakte personale Perspektive		
<i>Ebene der Perspektive</i>	<i>narr. Persp.</i>	<i>pers. Persp.</i>	<i>Ebene der Perspektive</i>	<i>narr. Persp.</i>	<i>pers. Persp.</i>
Perzeption	x		Perzeption		x
Ideologie	x		Ideologie		x
Raum	x		Raum		x
Zeit	x		Zeit		x
Sprache	x		Sprache		x

Nicht selten aber ist die Perspektive *distributiv*. Das ist dann der Fall, wenn die Entscheidungen für die Perspektive auf den Ebenen unterschiedlich ausfallen. Die oben angeführten Beispielen haben bereits mehrfach eine Distribution der Perspektive auf die beiden Instanzen enthalten. In dem Ausschnitt aus dem *Studenten* (S. 31) bezog sich auf die Person lediglich die ideologische Perspektive. Auf den andern Ebenen war die Perspektive dagegen narratorial. Diese Distribution der Perspektiventscheidungen wird in folgendem Schema illustriert:

Distributive Perspektive (am Beispiel des Ausschnitts aus dem <i>Studenten</i> )		
<i>Ebene der Perspektive</i>	<i>narr. Persp.</i>	<i>pers. Persp.</i>
Perzeption	x	
Ideologie		x
Raum	x	
Zeit	x	
Sprache	x	

Dieses Bild kann Modifikationen erfordern, wenn die Opposition von narratorialer und personaler Gestaltung auf einer Ebene (oder auf mehreren zugleich) aufgehoben, neutralisiert ist, entweder weil Merkmale völlig fehlen oder weil sie auf beide Pole beziehbar sind. Wenn in einem Werk etwa die Opposition der Pole auf der sprachlichen Ebene neutralisiert ist, ergibt sich folgendes Schema (in dem die übrigen Ebenen unbezeichnet bleiben).

Teilweise Neutralisierung der Opposition von narratorial und personal		
<i>Ebene der Perspektive</i>	<i>narr. Persp.</i>	<i>pers. Persp.</i>
.....		
.....		
.....		
.....		
Sprache	x	x

Solche Neutralisierung der Oppositionen der Pole kann sich auch auf die übrigen Ebenen beziehen, im Extremfall sogar auf alle Ebenen zugleich. In diesem letzteren Fall sieht das Schema wie folgt aus:

Distributive Perspektive (am Beispiel des Ausschnitts aus dem <i>Studenten</i> )		
<i>Ebene der Perspektive</i>	<i>narr. Persp.</i>	<i>pers. Persp.</i>
Perzeption	x	x
Ideologie	x	x
Raum	x	x
Zeit	x	x
Sprache	x	x

#### h. Zur Methodik der Analyse: drei Leitfragen

In der Textanalyse ist der Durchgang durch alle fünf Ebenen der Perspektive aufwendig und nicht immer ergiebig, weil nicht selten Merkmale fehlen oder Neutralisierung der Opposition vorliegt. In kurzen Textabschnitten gibt es oft keine Hinweise auf die räumliche und zeitliche Position. Für die Analyse kleinerer Texteinheiten empfiehlt sich deshalb ein vereinfachtes Verfahren, das im Bedarfsfall erweitert werden kann. Diese Methode sieht drei Leitfragen vor, die die fundamentalen Akte des Erzählens betreffen: 1) die *Auswahl*, 2) die *Bewertung*, 3) die *Benennung* der Geschehensmomente. Das sind die Akte, die der 1) *perzeptiven*, 2) der *ideologischen* und 3) der *sprachlichen* Perspektive entsprechen:

1. Wer ist in dem jeweiligen Textabschnitt für die Auswahl der Geschehensmomente verantwortlich? Welcher Instanz überantwortet der Autor den Akt der Auswahl der in der erzählten Geschichte enthaltenen Geschehensmomente, dem Erzähler oder der Person? Wenn die Auswahl der narrativen Einheiten dem Horizont der Person entspricht, ist die Frage zu stellen, ob diese Einheiten *aktueller* Inhalt des Bewußtseins der Person sind oder ob sie der Erzähler nach der personalen Erfassens- und Denkweise lediglich reproduziert.
2. Wer ist in dem jeweiligen Abschnitt die *bewertende* Instanz?
3. Wessen *Sprache* (Lexik, Syntax, Sprachfunktion) prägt den Abschnitt?

## LITERATUR

Die Jahreszahl der Harvard-Zitierung bezieht sich in der Regel auf die erste Ausgabe. Zitiert wird nach der jüngsten angegebenen Ausgabe. Wo nach Übersetzungen zitiert oder auf sie verwiesen wird, ist der Originaltitel in eckigen Klammern angegeben.

Anderegg, Johannes

1973 *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*, Göttingen 1973, 2. Aufl. 1977.

Angelet, Christian; Herman, Jan

1987 Narratologie. In: M. Delcroix, F. Fernand (Hgg.), *Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires*, Paris 1987, S. 168-201.

Bal, Mieke

1977a *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris 1977.

1977b Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit. In: *Poétique*, Nr. 29 (1977), S. 107-127.

1978 *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*, 2. Aufl. Muiderberg 1980.

1981a The Laughing Mice, or: on Focalisation. In: *Poetics Today*, Bd. 2 (1981), S. 202-210.

1981b Notes on Narrative Embedding. In: *Poetics Today*, Bd. 2 (1981), S. 41-59.

1983 The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative. In: *Style*, Bd. 17 (1983), S. 234-269.

1985 *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, 1985.

Berendsen, Marjet

1984 The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts. In: *Style* Bd. 18 (1984), S. 140-158.

Blin, Georges

1954 *Stendhal et le Problèmes du roman*, Paris 1954.

Bonheim, Helmut

1990 Point of View Models. In: H. B., *Literary Systematics*, London 1990, S. 285-307.

Broich, Ulrich

1983 Gibt es eine „neutrale“ Erzählsituation? In: *Germanisch-romanische Monatschrift. Neue Folge*, Bd. 33 (1983), S. 129-145.

Bronzwaer, W. J. M.

1970 *Tense in the Novel: An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*, Groningen 1970.

1981 Mieke Bal's Concept of Focalisation: A Critical Note. In: *Poetics Today*, Bd. 2:2 (1981), S. 193-201.

Brooks, Cleanth; Warren, Robert Penn

1943 *Understanding Fiction*, New York 1943.

Busch, Ulrich

1962 Erzählen, behaupten, dichten. In: *Wirkendes Wort*, Bd. 12 (1962), S. 217-223.



- Chanpira, E.  
1971 Rez. zu Uspenskij 1970. In: *Naučnye doklady vysšej školy*. Filologičeskie nauki, Jg. 1971, Nr. 5, S. 121-125.
- Cohn, Dorrit  
1978 *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, 1978.  
1981 The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's „Theorie des Erzählens“. In: *Poetics Today*, Bd. 2 (1981), S. 157-182.
- Drozda, Miroslav  
1971 Rez. zu Uspenskij 1970. In: *Umjetnost riječi*, Jg. 1971. H. 1. S. 83-86
- Foster, Ludmila A.  
1972 Rez. zu Uspenskij 1970. In: *Slavic and East European Journal*, Bd. 16 (1972), S. 339-341.
- Genette, Gérard  
1972 *Discours du récit*. In: G. G., *Figures III*, Paris 1972, S. 67-282.  
1983 *Nouveau discours du récit*, Paris 1983.  
1990 *Récit fictionnel, récit factuel*. In: G. G., *Fiction et diction*, Paris 1991, S. 65-94.  
1991 *Fiction et diction*. In: G. G., *Fiction et diction*, Paris 1991, S. 11-40.
- Gukovskij, Grigorij A.  
1959 *Realizm Gogolja*, Moskva 1959.
- Gurvič, Isaak A.  
1971 *Zamysel i smysl issledovanija*. In: *Vosprosy literatury*, Jg. 1971, Nr. 2, S. 198-202.
- Horálek, Karel  
1970 *Tři úvahy o struktuře epiky*. In: *Slovo a slovesnost*, Bd. 31 (1970), S. 125-145.
- Il'in, I. P.  
1996e *Fokalizacija*. In: Il'in/Curganova (Hgg.) 1996, 159-162.
- Jahn, Manfred  
1995 *Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie*. In: A. Nünning (Hg.), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*. Eine Einführung, Trier 1995, S. 29-50.
- James, Henry  
1884 *The Art of Fiction*. In: H. J., *Selected Literary Criticism*. Ed. Morris Shapira, Harmondsworth 1968, S. 78-96.
- Jost, François  
1983 *Narration(s): en deçà et au-delà*. In: *Communications*, H. 38 (1983), S. 192-212.
- Kablitz, Andreas  
1988 *Erzählperspektive – Point of View – Focalisation*. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 98 (1988), S. 237-255.
- Koziol, H.  
1956 *Episches Präteritum und historisches Präsens*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Neue Folge, Bd. 6 (1956), S. 398-401.
- Lanser, Susan S.  
1981 *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton 1981.

- Lintvelt, Jaap  
 1981 *Essai de typologie narrative. Le „point de vue“*. *Théorie et analyse*, Paris 1981.
- Lockemann, Wolfgang  
 1965 Zur Lage der Erzählforschung. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Neue Folge, Bd. 15 (1965), S. 63-84.
- Lubbock, Percy  
 1921 *The Craft of Fiction*, London 1921 u. ö.
- Markus, Manfred  
 1985 *Point of View im Erzähltext. Eine angewandte Typologie am Beispiel der frühen amerikanischen Short Story insbesondere Poes und Hawthornes*, Innsbruck 1985.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael  
 1999 *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.
- Mathauserová, Světlá  
 1972 Rez. zu Uspenskij 1970. In: *Československá rusistika*, Bd. 17 (1972), S. 41-43.
- Morrison, Sister Kristin  
 1961 James's and Lubbock's Differing Points of View. In: *Nineteenth-Century Fiction*, Bd. 16 (1961), S. 245-255.
- Nünning, Ansgar  
 1990 „Point of view“ oder „Focalization“? Über einige Grundlagen und Kategorien konkurrierender Modelle der erzählerischen Vermittlung. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, Bd. 23 (1990), S. 249-268.
- Pascal, Roy  
 1977 *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester 1977.
- Petersen, Jürgen H.  
 1977 Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 9 (1977), S. 167-195.  
 1981 Rez. zu F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 13 (1981), S. 155-162.
- Pouillon, Jean  
 1946 *Temps et roman*, Paris 1946.
- Rasch, Wolfdietrich  
 1961 Zur Frage des epischen Präteritums. In: *Wirkendes Wort*. Sonderheft 3, 1961, S. 68-81.
- Rimmon(-Kenan), Shlomith  
 1976 A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures III and the Structuralist Study of Fiction. In: *PTL. A Journal for Poetics and Theory of Literature*, Bd. 1 (1976), S. 33-62.  
 1983 *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London 1983.
- Schmid, Wolf  
 1971 Rez. zu Uspenskij 1970. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 4 (1971), S. 124-134.  
 1973 *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973. Zweite Auflage mit einem Nachwort („Eine Antwort an die Kritiker“): Amsterdam 1986.

- 2000 Puškina Narratologie. In: R. Lauer und A. Graf (Hgg.), *A. S. Puškina Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung*, Wiesbaden 2000 (= Opera Slavica NF 38), S. 55-71.
- 2001 Narratologija Puškina. In: D. Betea, A. L. Ospovat, N. G. Ochotin, L. S. Flejšman (Hgg.), *Puškinskaja konferencija v Stenforde 1999: Materialy i issledovanija*, Moskva 2001, S. 300-317.
- Segal, Dimitrij M.  
1970 Novoe issledovanie po strukture chudožestvennyh form. In: *Dekorativnoe iskusstvo*, Jg. 1970, Nr. 10, S. 42.
- Seidler, Herbert  
1952/53 Zum Stilwert des deutschen Präteritums. In: *Wirkendes Wort*, Bd. 3 (1952/53), S. 271-279.
- Shukman, Ann  
1972 Rez. zu Uspenskij 1970. In: *The Modern Language Review*, 22.6.1972, S. 713-716.
- Stanzel, Franz K.  
1955 *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an „Tom Jones“, „Moby Dick“, „The Ambassadors“, „Ulysses“ u.a.* Wien 1955.  
1959 Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 33 (1959), S. 1-12.  
1964 *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964.  
1979 *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979.
- Steiner, Wendy  
1976 Point of View from the Russian Point of View [= Rez. zu Uspenskij 1970]. In: *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, Bd. 3 (1976), S. 315-327.
- Tamarčenko, N. D.  
1999a Točka zrenija. In: L. V. Černec, V. E. Chalizev, S. N. Brojtman u. a., *Vvedenie v literaturvedenie. Osnovnye ponjatija i terminy*. Učebnoe posobie, Moskva 1999, S. 425-432.  
1999b Povestvovanie. In: L. V. Černec, V. E. Chalizev, S. N. Brojtman u. a., *Vvedenie v literaturvedenie. Osnovnye ponjatija i terminy*. Učebnoe posobie, Moskva 1999, S. 279-295.
- Todorov, Tzvetan  
1966 Les catégories du récit littéraire. In: *Communications*, Nr. 8 (1966), S. 125-151.  
1972 La poétique en U.R.S.S. In: *Poétique*, Nr. 3 (1972), S. 102-115.
- Tolmačev, V. M.  
1996 Točka zrenija. In: I. P. Il'in, E. A. Curganova (Hgg.), *Sovremennoe zarubežnoe literaturovedenie (strany Zapadnoj Evropy i SŠA): koncepcii, školy, terminy*. Ėnciklopedičeskij spravočnik, Moskva 1996, S. 154-157.
- Uspenskij, Boris Andreevič  
1970 *Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva 1970.  
1972 Poétique de la composition. In: *Poétique*, Nr. 9 (1972), S. 124-134 (Teilübersetzung von Uspenskij 1970).  
1973 *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley 1973.

- 1975 *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, Frankfurt a.M. 1975.
- Valk, Frans de  
1972 Rez. zu Uspenskij 1970. In: *Russian Literature*, Nr. 2 (1972), S. 165-175.
- Vitoux, Pierre  
1982 Le jeu de la focalisation. In: *Poétique*, Nr. 51 (1982), S. 354-368.
- Weimar, Klaus  
1974 Kritische Bemerkungen zur „Logik der Dichtung“. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 48 (1974), S. 10-24.
- Zimmermann, Friedrich Wilhelm  
1971 Episches Präteritum, episches Ich und epische Normalform. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 4 (1971), S. 306-324.
- Zółkiewski, Stefan  
1971 Rez. zu Uspenskij 1970. In: *Pamiętnik literacki*, Bd. 62 (1971), S. 354-363.  
1972 Poétique de la composition [= Rez. zu Uspenskij 1970]. In: *Semiotica*, Bd. 5 (1972), S. 206-224.