

# Modus des Erzählens

Der Modus des Erzählens ist ein Aspekt des Discours und beschäftigt sich mit dem Grad der Mittelbarkeit und der Perspektivierung des Erzählens. (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 49)

## Explikat

Die Auseinandersetzung mit dem Modus des Erzählens bedingt zwei verschiedene Analyseschwerpunkte. Im Fokus steht zum einen die **Distanz**, die über das Erzählen zum Erzählten geschaffen wird. Zum anderen beschäftigt sich der Modus des Erzählens auch mit der Frage, welche **Wahrnehmungsinstanz** das Erzählen prägt.

## Distanz

Die Auseinandersetzung mit dem Grad der Mittelbarkeit des Erzählens untersucht, ob es dem Lesenden im Rahmen des Erzählprozess quasi möglich gemacht wird, die erzählten Ereignisse vor sich zu sehen und die wiedergegebene Rede deutlich im Ohr zu haben. Auf dem anderen Ende des Spektrums befindet sich demzufolge eine Wiedergabe von Ereignissen oder Worten, die stark an den Filter einer narrativen Instanz, an einen **Erzähler** gebunden ist.

In Bezug auf den Grad der Mittelbarkeit bzw. der Distanz zum Erzählten lassen sich zwei verschiedene Modi unterscheiden, die sich ihrerseits wiederum in verschiedene Formen der Wiedergabe von Figurenrede, Gedanken und nicht-sprachlichen Ereignissen aufteilen lassen. Abgrenzen lassen sich erstens der **narrative Modus**, bei dem die Wiedergabe von sprachlichen und auch nicht-sprachlichen Ereignissen deutlich an eine narrative Instanz, an eine Erzählerstimme gebunden ist und zweitens der **dramatische Modus**, bei dem die Präsentation von Ereignissen nahezu frei von einer Erzählinstanz zu sein scheint.

Die Erzählinstanz ist im dramatischen Modus jedoch nur scheinbar abwesend, weil die Wiedergabe von nicht-sprachlichen Ereignissen dennoch an eine Erzählinstanz gebunden ist (vgl. ebd. S. 51). Der folgende Vergleich soll jedoch zeigen, wie unterschiedlich das Auftreten und Einmischen der Erzählinstanz in den verschiedenen Modi und Wiedergabemustern gestaltet ist.

## Wiedergabe von nicht-sprachlichen Ereignissen

Bei der Wiedergabe von nicht-sprachlichen Ereignissen im narrativen Modus ist die Stimme und das Eingreifen des **Erzählers** deutlich erkennbar. Die Erzählerstimme steht somit als vermittelnde Instanz zwischen dem erzählendem Geschehen und dem Lesenden. In *Die sechs Schwäne* der Gebrüder Grimm fasst die erzählende Instanz bspw. gleich zu Beginn die Geschehnisse eines ganzen Tages in zwei Sätze zusammen, **rafft** somit sehr deutlich, etabliert den Raum und informiert den Lesenden darüber, dass es sich bei der "alte[n] Frau mit wackelndem Kopfe" um eine Hexe handelt:

Es jagte einmal ein König in einem großen Wald und jagte einem Wild so eifrig nach, daß [sic] ihm niemand von seinen Leuten folgen konnte. Als der Abend herankam, hielt er still und blickte um sich, da sah er, daß [sic] er sich verirrt hatte. Er suchte einen Ausgang, konnte aber keinen finden. Da sah er eine alte Frau mit wackelndem Kopfe, die auf ihn zukam; das war aber eine Hexe. (Grimm 1812-1815a)

Um bei der Wiedergabe von nicht-sprachlichen Ereignissen im dramatischen Modus zumindest die Illusion von Unmittelbarkeit zu erzeugen, lassen sich verschiedene erzählerische Strategien einsetzen. So können die ungemein detailreichen Beschreibungen der weihnachtlichen Vorratskammer in Birkenlund in Astrid Lindgrens *Madita*, die an die Wahrnehmung der Figuren Madita und Lisabet geknüpft sind (vgl. Lindgren 1990, S. 131), als Beispiel für die Wiedergabe von nicht-sprachlichen Ereignissen im dramatischen Modus gelten:

Dort stehen auf dem großen Klapp Tisch dicht gedrängt der Weihnachtsschinken und der Preßkopf [sic] und die Schweinerippchen und die Leberpastete und der Heringssalat und die Fleischklößchen; an der Decke hängen Brat- und Grützwürste in Reihen, und dann ist da noch das Wacholderbier in seinem Krug, der Stockfisch in seiner Wanne und der Käsekuchen in seinem Napf, alles ist fertig. Brotlaibe, Würzbrot und Safrankränze liegen aufgestapelt im Brotkasten; Pfefferkuchen und Mandelmuscheln, Haferkekse und Schmalzgebackenes füllen die Kuchendosen, Weihnachten kann beginnen. (ebd. 131-132)

Als Indiz dafür, dass an dieser Stelle der dramatische Modus vorliegt, spricht zum einen die bereits erwähnte Tatsache, dass die Beschreibungen des Raumes an Madita und Lisabet als literarische Figuren und damit an die erzählte Welt selbst geknüpft werden (vgl. Martínez; Scheffel 2012, S. 53). Zum anderen zeugt der Umstand, dass zahlreiche Gegenstände detailliert und ausführlich genannt werden und dass diese Benennung primär dazu beiträgt, die erzählte Welt mehr oder minder real erscheinen zu lassen, von der Verwendung des dramatischen Modus (vgl. ebd.). Selbst wenn Presskopf und Stockfische vielleicht nicht zum Alltagswissen eines jeden kindlichen oder auch erwachsenen Lesenden gehören, verleiht die detailreiche Aufzählung der Inhalte der Speisekammer auf Birkenlund dieser dennoch Realitätsnähe. Zudem ist die Textstelle bis auf den letzten Satzteil ("Weihnachten kann beginnen" [Lindgren 1990, S. 132]) frei von Erzählerkommentaren, wobei sich auch der Verweis auf Weihnachten durchaus als an die [Figuren](#) geknüpft verstehen ließe. Diese Abwesenheit von Kommentaren und Eingriffen des [Erzählers](#) ist ein weiteres Indiz für den dramatischen Modus – ebenso das [zeitdeckende Erzähltempo](#) (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 53). Tatsächlich möchte man als (hungriger) Lesender bei der ausführlichen Aufzählung aller Speisen kurz nach einem vermittelnden und eingreifenden Erzähler rufen, der die Vorratskammer in ein "Sie war übermäßig und definitiv für mehr als eine vierköpfige Familie plus Hausmädchen gefüllt" [zusammenfasst](#).

## Wiedergabe von sprachlichen Ereignissen: Figurenrede

### **Autonome direkte Figurenrede**

Im dramatischen Modus ergeben sich zwei Formen der Wiedergabe von Figurenrede. Zum einen die **autonome direkte Figurenrede**, bei der die Figurenrede wortwörtlich und ohne verba dicendi wiedergegeben wird (vgl. ebd. S. 53). So wird das *Märchen des Gescheiten Hans* über weite Strecken in Form von autonomer direkter Figurenrede präsentiert, worüber ein hoher Grad an Mittelbarkeit erzeugt wird:

"Guten Abend, Mutter."

"Guten Abend, Hans. Wo bist du gewesen?"

"Bei der Gretel gewesen."

"Was hast du ihr gebracht?"

"Nichts gebracht, gegeben hat."

"Was hat dir Gretel gegeben?"

"Nadel gegeben."

"Wo hast du die Nadel, Hans?"

"In Heuwagen gesteckt."

"Das hast du dumm gemacht, Hans, mußttest [sic] die Nadel an den Ärmel stecken."

"Tut nichts, besser machen."

"Wohin, Hans?"

"Zur Gretel, Mutter."

"Mach's gut, Hans."

"Schon gut machen. Adies, Mutter."

"Adies, Hans."

(Grimm 1812-1815b)

### **Direkte Figurenrede**

Eine weitere Form der Figurenrede im dramatischen Modus ist die **direkte Figurenrede**. Bei dieser ist der Grad der Mittelbarkeit durch den Einsatz der verba dicendi zwar erhöht, die Figurenrede wird dennoch wortwörtlich und ohne Vermittlung durch die erzählerische Instanz wiedergegeben (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 54). So kommt der Dialog von Pippi Langstrumpf und den zwei Polizisten nahezu ohne vermittelnde Instanz aus:

"Natürlich nicht, das mußt [sic] du ja verstehen."

"Ja", sagte Pippi, "da müßt [sic] ihr euch von anderswoher Kinder für euer Kinderheim besorgen. Ich habe nicht die Absicht, dahin zu gehen."

"Ja, aber begreifst du nicht, daß [sic] du in die Schule gehen müßt [sic]?" sagte der Schutzmann.

"Wozu muß [sic] man in die Schule gehen?"

"Um alles mögliche zu lernen natürlich."

"Was alles?" fragte Pippi.

"Viele Dinge", sagte der Schutzmann, "eine ganze Menge nützliche Sachen, z. B. Multiplikation, weißt du, das Einmaleins."

(Lindgren 1986, S. 47-48)

### **Erzählte Figurenrede**

Für die Wiedergabe von sprachlichen Ereignissen im narrativen Modus lässt sich eine Darstellungsform festhalten, bei der die vermittelnde Instanz stark präsent ist und somit eine größere Distanz zum Erzählten entsteht: die **erzählte Figurenrede** (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 54). Diese Präsenz kann zum einen durch deutliche Erzählerkommentare, welche die Figurenrede einrahmen, verdeutlicht werden:

"Wenn ich das noch mal bei dir sehe, hex ich dir die Finger zusammen", sagte sie *bissig*.

"Mum, kann ich einen Minimuff haben?", fragte Ginny *sofort*.

"Einen was?", erwiderte Mrs Weasley *misstrauisch*.

(Rowling 2003, S. 112)

Zum anderen kann die Figurenrede auch gerafft werden, sodass sie nur noch erwähnt wird, ohne dass der tatsächliche sprachliche Akt – die eigentliche Rede – wiedergegeben wird, wie im Falle des 'Gesprächs' von Alter John und Herrn Lämmle in Peter Härtlings *Alter John*: "Das Gespräch war knapp und einseitig. Herr Lämmle brüllte." (Härtling 2015, S. 69)

Neben diesen drei Formen der Redewiedergabe, die jeweils dem dramatischen oder dem narrativen Modus eindeutig zuordenbar sind, lassen sich zwei Formen unterscheiden, die zwischen diesen beiden stehen und zur **transportierten Figurenrede** gehören (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 54-55). Zum einen die **indirekte Rede**, bei der die eigentliche Figurenrede in die Rede der vermittelnden Instanz integriert wird (vgl. ebd. S. 55). So gibt die erzählende Instanz in Peter Härtlings *Alter John* die unterschiedlichen Figurenreden von Laura, Jakob und ihren Eltern nicht direkt und unmittelbar, sondern indirekt wieder:

Und nun fiel ihnen auch ein, was sie ihm schreiben könnten:

Dass sie oft an ihn denken und oft von ihm reden.

Dass er doch sicher oft allein ist.

Dass sie sich sehr gut vorstellen könnten, mit ihm zusammenzuwohnen.

Dass sie in dem Haus dringend seine Hilfe brauchten.

(Härtling 2015, S. 12)

Bei der **erlebten Rede** zum anderen ist der Grad der Unmittelbarkeit etwas höher. Die erlebte Rede stellt somit eine Zwischenform direkter und indirekter Rede dar und wird in der dritten Person Präteritum oder im Plusquamperfekt Indikativ wiedergegeben (vgl. Jannidis, Spörl und Fischer, 2005a). Als Mischform kann die erlebte Rede durchaus Erzählerkommentare enthalten – muss sie aber nicht (vgl. ebd.). Zudem ist die Abwesenheit von *verba dicendi* ein wichtiges Erkennungsmerkmal (vgl. ebd.). Die Figurenrede kann somit nahtlos an die Erzählerrede oder beispielsweise auch an die Wiedergabe von indirekter Rede durch die Erzählinstanz angeschlossen werden (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 55): "Wenig später klingelte es und Frau Lämmle wünschte ihn zu sprechen. Sie rief ohne Wissen ihres Mann an." (Härtling 2015, S. 69)

Auch wenn innerhalb der erlebten Rede der Wortlaut und damit auch die sprachlichen Besonderheiten der Sprechenden Figuren erhalten bleiben und mit transportiert werden können (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 55), handelt es sich dennoch um eine vermittelnde Form der Rede.

### **Wiedergabe von Gedanken**

Die für die Figurenrede getätigten Äußerungen lassen sich durchaus auf die Darstellungsmodi von gedanklicher Figurenrede übertragen (vgl. ebd.). So lassen sich auch für diese Form der Wiedergabe drei verschiedene Darstellungsformen festhalten, die sich zudem durch einen jeweils unterschiedlichen Grad an Mittelbarkeit und damit Distanz zum Erzählten auszeichnen (vgl. ebd.).

Als Darstellungsform für die Wiedergabe von inneren Gedanken im narrativen Modus lässt sich der **Bewusstseinsbericht**, bei dem die narrative Instanz die Gedanken einer Figur oder die verschiedenen, bisweilen sogar der **Figur** selbst gar nicht bewussten Gedanken und Vorgänge berichtet, zusammenfasst und zumeist sprachlich abändert (vgl. ebd. S. 59). Der Bewusstseinsbericht korrespondiert somit mit der gerafften Figurenrede.

So erfährt der Lesende zunächst nichts über den Inhalt der Gedanken, die der Premierminister in *Harry Potter und der Orden des Phönix* zu unterdrücken sucht:

Er wartete auf den Anruf des Präsidenten eines fernen Landes, und während er überlegte, wann der elende Mensch sich endlich melden würde, *und zugleich unangenehme Erinnerungen an eine sehr lange, ermüdende und schwierige Woche zu unterdrücken suchte, konnte er kaum noch an etwas anderes denken* [eigene Hervorhebung]. (Rowling 2003, S. 5)

Als Mischformen des dramatischen und des narrativen Modus lassen sich zunächst die **indirekte Gedankenrede** und die **erlebte Gedankenrede** festhalten, die ebenfalls komplementär zu den Darstellungsformen der Wiedergabe von Figurenrede gebaut sind.

So erfolgt die Gedankenwiedergabe in der indirekten Gedankenrede entweder in der dritten Person Präsens Konjunktiv oder, im Fall einer Ich-Erzählsituation, in der ersten Person (vgl. Jannidis, Spörl und Fischer, 2005b). Die Erzählinstanz hat nicht nur die Möglichkeit, sich über Kommentare in die Gedankenwiedergabe einzubringen, sondern inkorporiert das Gedachte der Figur in die eigene Erzählung. Diese Einbindung wird über den Gebrauch der Konjunktion "dass" markiert. So 'hört' der Lesende nicht etwa die Gedanken des Premierministers selbst, sondern erfährt diese indirekt und gefiltert über die Erzählerstimme:

Der Premierminister hatte völlig regungslos dagestanden, und ihm war klar geworden, *dass er es sein Leben lang nicht wagen würde, diese Begegnung auch nur einer Menschenseele gegenüber zu erwähnen* [eigene Hervorhebung], denn wer auf der ganzen Welt würde ihm glauben? (Rowling 2003, S. 10)

Der letzte nicht kursiv gesetzte Teil des Zitats markiert bereits den Übergang zu einer weiteren Mischform: der **erlebten Gedankenrede**. Sprachlich ist diese Form der Gedankenwiedergabe über den Gebrauch der dritten Person Präteritum oder Plusquamperfekt Indikativ gekennzeichnet. Erzählerkommentare sind in der erlebten Gedankenrede durchaus möglich, allerdings wird diese nicht über Anführungszeichen oder verba sentiendi eingeführt (vgl. Jannidis, Spörl und Fischer, 2005c). Daher bleibt der Ausdruck oder die gedankliche Stimme der Figur erhalten, wie auch das folgende Zitat deutlich macht, in welchem dem Premierminister zumindest ein wenig die Möglichkeit gegeben wird, sich über ein "um alles in der Welt" innerhalb seiner eigenen Gedanken Gehör zu schaffen:

Der Puls des Minister beschleunigte sich allein beim Gedanken an diese Vorwürfe, denn sie waren weder fair noch trafen sie zu. Wie um alles in der Welt hätte seine Regierung verhindern sollen, dass diese Brücke zusammenbrach? (ebd. S. 5)

Gleichzeitig zeigt dieses Zitat auch, wie übergangslos die erlebte Gedankenrede in den Erzählerbericht eingefügt werden kann.

Auf der anderen Seite des Spektrums im dramatischen Modus finden sich drei verschiedene Darstellungsformen, mit denen jeweils – jedoch auch mit einem jeweils unterschiedlichen Grad – die Illusion von Unmittelbarkeit erzeugt wird. Vielleicht ist es auch diese (scheinbare) Unmittelbarkeit, die Jochen Vogt ausführen lässt:

Auf den ersten Blick erscheint es widersinnig, daß [sic] die unausgesprochenen Gedanken fiktiver Personen gerade in Form der direkten Rede mitgeteilt werden sollen. (Vogt 2006, S. 181)

Für Vogt ist das **Gedankenzeit** als erste Form der Wiedergabe von Gedanken im dramatischen Modus gerade aufgrund der Tatsache, dass es über den möglichen Gebrauch von Anführungszeichen und verba sentiendi als direkte Rede markiert wird, widersinnig (vgl. ebd.). Selbst wenn man sich diesem Urteil nicht anschließen möchte, ist der Gebrauch des Gedankenzeitats bisweilen zumindest bemerkenswert und nicht immer ganz eindeutig. So sind es nur die erklärenden Worte, die deutlich machen, dass es sich bei "Hab dich lieb, Mommy." (Palacio 2015, Pos. 1043) um ein Gedankenzeitat und nicht um eine direkte Rede von Christopher in *Wunder – Christophers Universum* handelt: "Hab dich lieb, Mommy.' Laut sagte ich das allerdings nicht, denn ich wollte sie nicht wecken." (ebd.)

Als weitere Form der dramatischen Wiedergabe ist der **innere Monolog** zu nennen, der sich ebenfalls durch die Illusion von Unmittelbarkeit auszeichnet. Erzeugt wird diese durch die Wiedergabe der Gedanken einer Figur ohne jegliche Einleitung von verba dicendi et sentiendi oder gar Anführungszeichen. Genutzt wird die erste oder zweite Person Präsens Indikativ (vgl. Jannidis, Spörl und Fischer, 2005d).

Vogt grenzt den inneren Monolog folgendermaßen und sehr übersichtlich – deswegen soll er hier direkt (oder dramatisch) zu Wort kommen – von den anderen Formen der Redewiedergabe ab:

Innerer Monolog ist syntaktisch unabhängig (anders als die indirekte Rede), verwendet als Normaltempus bzw. -modus das Präsens (anders als Erzählerbericht und erlebte Rede) und den Indikativ (wieder im Kontrast zur indirekten Rede). Zur Bezeichnung der denkenden Figur dient die Erste Person (im Unterschied zu indirekter und erlebter Rede). (Vogt 2006, S. 184)

So wird in Peter Brocks *Ich bin die Nele* der innere Monolog von Vera Zacharias nicht nur ohne Anführungszeichen, sondern auch angepasst an ihre Wortwahl wiedergegeben:

Und der Vater dazu, wie mir Würdinger sagte. Kann sein, daß [sic] ich mir das mit der Hilfe nicht richtig überlegt hab. Doch so weit kann es nicht gehn, daß [sic] ich mich dafür auch noch entschuldige. (Brock 1975, S. 223)

Der Begriff des **Bewusstseinsstroms** oder **stream of consciousness** als Erkennungszeichen modernen Erzählens (vgl. Vogt 2006, S. 184) wird laut Vogt zum Teil synonym aber zum Teil auch als Gegenbegriff zum inneren Monolog gebraucht (vgl. ebd. S. 194). Vielmehr scheint er aber eine Ausdehnung oder Steigerung des inneren Monologs zu sein, der auf die Ebene der sprachlichen Darstellung ausgeweitet wird. So transportiert der Bewusstseinsstrom das Prinzip der freien Assoziation und der unmittelbaren und ungefilterten Wiedergabe von Gedanken auf die sprachliche Ebene über das Auslassen von Interpunktion, über [Ellipsen](#) und Abbrüche (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 64-65). In *Harry Potter und der Orden des Phönix* bspw. wird durch die Ellipsen und die Auslassungspunkte der Eindruck erweckt, dass die Gedanken des Premierministers ungefiltert und assoziativ vom Lesenden wahrgenommen werden können: "Sogar das Wetter war trostlos; so viel kalter Nebel mitten im Juli ... etwas stimmte nicht, das war nicht normal ..." (Rowling 2003, S. 6)

## Fokalisierung

Das Konzept der Fokalisierung verweist auf die Frage, an wen die Wahrnehmungsperspektive in einem narrativen Text oder Medium geknüpft ist (vgl. Genette 2010, S. 119). Diese lässt sich somit in "Wer nimmt wahr?" (ebd.) übersetzen und kann demzufolge als Gegenstück zur Frage nach der Erzählstimme – "Wer spricht?" (ebd.) – verstanden werden. Die Fokalisierung kann an eine [Figur](#) geknüpft oder aber völlig unabhängig von diesen sein.

Zurück geht das Konzept auf Gérard Genette zurück, der mit diesem älteren Konzepten des 'point of view' begegnet (vgl. Bode 2011, S. 215). Genau diese Abgrenzung zum "point of view" ist für Genette von zentraler Bedeutung, da der Begriff der Fokalisierung eine weniger visuelle Konnotation besitzt, somit das Konzept des Blickwinkels auf die Wahrnehmung ausdehnt und eben nicht nur das Sehen, sondern auch das Hören, Schmecken und Fühlen mit einbezieht. Allerdings ist Bode von dieser begrifflichen Qualität nur bedingt überzeugt (vgl. ebd. S. 219) und wirft Genette darüber hinaus Schwammigkeit oder zumindest

Ambiguität in der Begriffswahl vor (vgl. ebd.). Dies ist jedoch Vorwurf zu sein, der Genette relativ unberührt lässt:

Diese Laxheit wird sicherlich einige schockieren, aber ich wüsste nicht, warum die Narratologie ein Katechismus werden sollte, der auf jede Frage mit einem ankreuzbaren Ja oder Nein zu antworten erlaubt, wo die richtige Antwort oft genug lautet: das hängt vom Tag, vom Zusammenhang und von der Windgeschwindigkeit ab. (Genette 2010, S. 218)

Unabhängig von den terminologischen Schwierigkeiten, die mit dem Konzept der Fokalisierung einhergehen, besitzt dieses auch Vorteile. So ermöglicht die Fokalisierung eine Unterscheidung zwischen Stimme und Modus, die Stanzels Modell der [Erzählsituationen](#) nicht erlaubt (vgl. Martínez und Scheffel 2021, S. 67).

Unterschieden werden drei verschiedene Fokalisierungsformen, die sich aus dem Verhältnis des Wissens der erzählenden Stimme und der (wahrnehmenden) Figur ergeben. Zudem sind Texte nicht nur durch eine einheitliche Fokalisierung geprägt, sondern diese kann sich durchaus im Rahmen der Texte verändern und variabel sein (vgl. Genette 2010, S. 121). So kann der jeweilige Fokalisierungstyp für bestimmte Textstellen untersucht werden, um im Rahmen einer variablen Fokalisierung aufzuzeigen, an welchen Stellen und warum eine Fokalisierung wechselt oder untersucht werden, welcher Fokalisierungstyp in einem Text dominant vorliegt (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 70).

### Die Nullfokalisierung

Die erste Form der Fokalisierung ist die **Nullfokalisierung** bzw. die **unfokalisierte Erzählung** (vgl. Genette 2010, S. 121). Bei dieser, die in Verbindung mit einem heterodiegetischen Erzähler in die auktoriale Erzählsituation übersetzt werden kann, weiß der Erzähler mehr als die Figuren wahrnehmen bzw. wissen können (ebd. S. 120). Die Wahrnehmung selbst ist demzufolge nicht an eine der Figuren gebunden (vgl. Martínez und Scheffel 2012, S. 68) und die erzählende Instanz nimmt eine prominente Stellung im Rahmen der Erzählung ein.

Deutlich hervor tritt die Nullfokalisierung bspw. im ersten Kapitel von *Harry Potter und der Stein der Weisen*. So führt die erzählende Instanz ihren Wissens- bzw. Wahrnehmungsvorsprung vor Vernon Dursley deutlich vor:

In seinem Büro im neunten Stock saß Mr. Dursley immer mit dem Rücken zum Fenster. Andernfalls wäre es ihm an diesem Morgen schwer gefallen, sich auf die Bohrer zu konzentrieren. Er *bemerkte* die Eulen *nicht*, die am helllichten Tage vorbeischnitten, wohl aber die Leute unten auf der Straße; sie deuteten in die Lüfte und verfolgten mit offenen Mündern, wie eine Eule nach der andern über ihre Köpfe hinwegflog. Die meisten von ihnen hatten überhaupt noch nie eine gesehen, nicht einmal nachts. (Rowling 1998, S. 7-8)

Und auch gegenüber Harry Potter hat die erzählende Instanz einen eindeutigen und eindeutig benannten Wissensvorsprung:

In seinen Leinentüchern drehte sich Harry Potter auf die Seite, ohne aufzuwachen. Seine kleinen Finger klammerten sich an den Brief neben ihm, und er schlief weiter, *nicht wissend*, dass er etwas Besonderes war, *nicht wissend*, dass er berühmt war, *nicht wissend*, dass in ein paar Stunden, wenn Mrs. Dursley die Haustür öffnen würde, um die Milchflaschen hinauszustellen, ein Schrei ihn wecken würde, und auch *nicht wissend*, dass ihn sein Vetter Dudley in den nächsten Wochen peinigen und piesacken würde ... Er konnte *nicht wissen*, dass in eben diesem Moment überall im Land Versammlungen stattfanden, Gläser erhoben wurden und gedämpfte Stimmen sagten: "Auf Harry Potter – den Jungen, der lebt" (ebd. S. 22-23)

### Die interne Fokalisierung

Die *interne Fokalisierung* als zweite Form ist durch eine Mitsicht – oder eher Mitwahrnehmung – von Erzählinstanz und Figur geprägt und der Erzähler sagt somit nicht mehr, als die wahrnehmende Figur selbst weiß (vgl. Genette 2010, S. 121). Zudem ist die Wahrnehmung deutlich an die betreffende Figur gebunden.

So nimmt in *Black Beauty*, in dem das Pferd Black Beauty selbst das Zentrum der Fokalisierung ist, bspw. die Tätigkeiten des jungen Pferdepflegers nur auditiv wahr und auch der Erzähler gibt keine anderen Informationen preis: "Dann hörte ich, wie er über unseren Köpfen herumging und das Heu herunterbrachte." (Sewell 2011, S. 75)

Im TKKG-Hörspiel *Schmuggler reisen unerkannt* wird der Wechsel zur internen Fokalisierung, die an Gaby Glockner gebunden ist, über das Herabsinken der Lautstärke markiert. So belauscht Gaby drei Verdächtige und auch der Zuhörende hat das Gefühl, da die Stimmen der Belauschten gedämpft klingen, gemeinsam mit Gaby unter dem Fensterbrett zu stehen und die Verdächtigen zu belauschen. (vgl. Körting 1995, 00:33:21-00:33:37)

Die interne Fokalisierung ermöglicht es zudem, das Innenleben der Figur abzubilden. So erhält der Lesende über die interne Fokalisierung Einblick in die Leiden Black Beautys:

Die schwere Fuhrmannspeitsche fügte mir heftige Schmerzen zu und mein Gemüt verletzte sie dabei ebenso schlimm wie meine Flanken. Denn dass ich bestraft und misshandelt wurde, obwohl ich mein Bestes gab, war so bitter, dass es mir den letzten Mut raubte. (Sewell 2011, S. 234)

Diese Möglichkeit, sich in die Leiden des anthropomorphisierten Black Beauty hineinversetzen zu können bzw. diese Gefühle wahrnehmen zu können, macht die appellative Stärke des Textes aus und begründet den Einsatz der internen Fokalisierung.

Auch wenn Genette selbst die Variabilität von Fokalisierungen deutlich gemacht hat (vgl. Genette 2010, S. 121), gilt dies für die interne Fokalisierung aufgrund einiger Schwächen einmal mehr. So führt Genette selbst aus:

Denn im Prinzip impliziert dieser narrative Modus ja, dass die fokale Figur ungenannt bleibt, nie von außen beschrieben wird, und dass der Erzähler ihre Gedanken oder Wahrnehmungen nie objektiv analysiert. (Genette 2010, S. 123)

Umgangen wird diese Problematik in *Black Beauty* dadurch, dass zum einen eine Vielzahl von internen Fokalisierungsfiguren existiert, die zudem über unterschiedliche Erzählerstimmen realisiert werden. Zum anderen wird Black Beauty – sicherlich aufgrund seiner tierischen Natur – von zahlreichen Figuren direkt, explizit und für ihn hörbar beschrieben:

Aber ich glaube nicht, dass der hier schon alt ist, Opa, sieh dir nur seine Mähne und seinen Schweif an. Schau ihm doch mal ins Maul, dann weißt du es. Er ist ziemlich abgemagert, aber seine Augen sind nicht so eingefallen wie häufig bei alten Pferden. (Sewell 2011, S. 245)

Selbst wenn im Falle von *Black Beauty* also eine Schwachstelle der internen Fokalisierung neutralisiert wird, stellt der Gebrauch dieser dennoch für Genette immer eine Einschränkung dar, selbst in dem Fall, in dem Fokalisierungsinstanz und Erzählerstimme zusammenfallen, wie es bei *Black Beauty* der Fall ist:

Auch wenn er selbst der Held ist, 'weiß' der Erzähler fast immer mehr als der Held, und folglich bedeutet die Fokalisierung auf den Helden für ihn immer eine künstliche Einschränkung des Feldes, egal ob in der ersten oder der dritten Person erzählt wird. (Genette 2010, S. 124)

Deutlich wird diese Einschränkung bereits beim obigen Beispiel, in welchem Black Beauty dem Rumoren des Pferdepflegers auf dem Heuboden lauscht (vgl. Sewell 2011, S. 243). Das erzählende Ich Black Beauty, weiß an dieser Stelle schon, dass dieses Rumoren in einer Katastrophe, in einem Feuer enden wird und gibt diese Information, die den Wahrnehmungshorizont der Figur Black Beauty überschreiten würde, jedoch nicht preis.

### Die externe Fokalisierung

Die dritte Fokalisierungsform ist die **externe Fokalisierung**, bei welcher der Erzähler weniger sagt, als die Figur oder die Figuren wissen oder wissen können (vgl. Genette 2010, S. 121). Deutliches Kennzeichen der

externen Fokalisierung bzw. dieses Informationsverhältnisses ist, dass Informationen über die Gedanken und Gefühle der Figuren nicht gegeben werden, und "der Held [somit] [...] vor unseren Augen [handelt], ohne dass uns je Einblick in seine Gefühle oder Gedanken gewährt würde." (ebd.)

So ist der Anfang von *Die drei ??? und das Gespensterschloss* extern fokalisiert. Der Lesende beobachtet den Helden – wenn man sich in diesem Fall an Genettes Duktus anpassen möchte – scheinbar von einem Standpunkt in der erzählten Welt aus, ohne dass der Lesende Einblick in das Empfinden des Helden erhält:

Bob Andrews stellte sein Fahrrad vor dem Haus seiner Eltern in Rocky Beach ab und ging hinein. Als die Haustür ins Schloss fiel, rief seine Mutter von der Küche her: "Robert? Bist du das?" "Ja, Mama." Bob kam in die Küche. (Arthur 2009, S. 9)

Der Gebrauch der externen Fokalisierung in *Die drei ??? und das Gespensterschloss* ist als durchaus typisch zu benennen, so findet sich dieser Fokalisierungstyp häufig in Detektiv- und Abenteuerromanen. Ein Umstand, der Maria Nikolajeva möglicherweise auch dazu bewegt hat, diesen Fokalisierungstypen als Kriterium für "Boys' books" festzulegen (vgl. Nikolajeva 2005, S. 52).

Die Unterscheidung in Mädchen- und Jungenlektüre – die generell zu problematisieren wäre – anhand der Fokalisierung scheint jedoch gar nicht die einzige Frage in diesem Kontext zu sein. Zu fragen ist ebenso, warum sich die externe Fokalisierung für Abenteuer- und Detektivverählungen möglicherweise so gut eignet. Der Grund dafür liegt in dem Fokus auf Handlung und Action, der durch den Verzicht auf die Darstellung innerer Gedanken noch dominanter wird. Selbst wenn das Kuchenbacken von Mrs. Andrews nicht unbedingt als actionreich zu bezeichnen ist, werden in der zitierten Textstelle nichtsdestotrotz die Handlungen der Figuren in den Fokus gerückt.

---

## Bibliografie

### Primärliteratur

- Arthur, Robert: *Die drei ??? und das Gespensterschloss*. Leicht veränderte Neuauflage. Stuttgart: Kosmos, 2009.
- Brock, Peter: *Ich bin die Nele*. 4. Auflage. Berlin: Kinderbuchverlag, 1975.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Die sechs Schwäne*. 1812-1815a. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-6248/7> (14.04.2016).
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Der gescheite Hans*. 1812-1815b. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-6248/60> (14.04.2016).
- Härtling, Peter: *Alter John*. Weinheim: Gulliver, 2015.
- Lindgren, Astrid: *Pippi Langstrumpf*. Hamburg: Oetinger Verlag, 1986.
- Lindgren, Astrid: *Madita*. Hamburg: Oetinger Verlag, 1990.
- Palacio, Raquel J.: *Wunder – Christophers Universum*. München: Hanser Verlag, 2015.
- Rowling, J. K.: *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Hamburg: Carlsen, 1998.
- Rowling, J. K.: *Harry Potter und der Orden des Phönix*. Hamburg: Carlsen, 2003.

### Hörspiel

- *Schmuggler reisen unerkannt* (Heikedine Körting. Deutschland 1995).

### Sekundärliteratur

- Bode, Christoph: *Der Roman*. Eine Einführung. 2. erweiterte Auflage. Tübingen; Basel: Francke, 2011.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3 durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010.
- Jannidis, Fotis; Uwe Spörl und Katrin Fischer: *Erlebte Rede*, 2005a. <http://www.li-go.de/prosa/prosa/erlebterede.html> (18.03.2017).
- Jannidis, Fotis; Uwe Spörl und Katrin Fischer: *Indirekte Gedankenrede*, 2005b. <http://www.li-go.de/prosa/prosa/indirektegedankenrede.html> (18.03.2017).
- Jannidis, Fotis; Uwe Spörl und Katrin Fischer: *Erlebte Gedankenrede*, 2005c. <http://www.li-go.de/prosa/prosa/erlebtegedankenrede.html> (18.03.2017).

- Jannidis, Fotis; Uwe Spörl und Katrin Fischer: Innerer Monolog, 2005d. <http://www.li-go.de/prosa/prosa/innerermonolog.html> (18.03.2017).
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9. erweiterte und aktualisierte Auflage. München: Beck, 2012.
- Nikolajeva, Maria: Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction. Oxford: Scarecrow Press, 2005.
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 9. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

Quelle: Stefanie Jakobi: Modus des Erzählens. In: KinderundJugendmedien.de. Erstveröffentlichung: 13.10.2016. (Zuletzt aktualisiert am: 14.09.2021). URL: <https://www.kinderundjugendmedien.de/begriffe-und-termini/epik/1557-modus>. Zugriffsdatum: 26.04.2024.