

Frühe Formen
mehrperspektivischen Erzählens
von der Edda bis Flaubert

Ein Problemaufriß

Herausgegeben von
Armin Paul Frank und Ulrich Molk

ERICH SCHMIDT VERLAG

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *West-östlicher Divan*. Hg. Ernst Grumach. Bd. 2: *Noten und Abhandlungen*. Berlin: Akademie-Verlag, 1952.
- . "Cephalus und Prokris. Nach Julius Roman." *Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abt. Bd. 49/1. Weimar: Böhlau, 1898. Repr. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987. 142-45.
- . "Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiä, nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen." Ebd. 165-87.
- HENKEL, Arthur. "'Warum habt Ihr das gethan?' Napoleon über den Werther. Brief an einen Freund." *Kleine Schriften I: Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge*. Stuttgart: Metzler, 1982. 181-89.
- JEAN PAUL [FRIEDRICH RICHTER]. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von der Preußischen [später: Deutschen] Akademie der Wissenschaften [...]. Hg. Eduard Berend & al. Abt. I-III. Weimar: Böhlau (Abt. III: Berlin: Akademie-Verlag), 1927-1963 [mehr nicht erschienen].
- KAYSER, Wolfgang. *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: Metzler, 1955.
- . "Das Problem des Erzählers im Roman." *The German Quarterly* 29 (1956): 225-38.
- . "Wer erzählt den Roman?" *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*. Bern: Francke, 1958. 82-101.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Briefe, antiquarischen Inhalts. Sämtliche Schriften*. Hg. Karl Lachmann & Franz Muncker. Bd. 10. Stuttgart: Göschen, 1894. Repr. Berlin: de Gruyter, 1968. 229-438.
- . *Laokoon*. Hg. Hugo Blümmer. Berlin: Weidmann, 1880.
- LINDNER, Burkhardt. "Jean Paul als J.P.F. Hasus. Verinnerlichung der Aufklärungssatire und auktoriale Selbstdarstellung im Frühwerk." *Jean Paul*. Hg. Uwe Schweikert. Wege der Forschung, 336. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. 411-50.
- LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. Foreword by Mark Schorer. Viking Compass, 31. New York: The Viking Press, 1973 (1921).
- MANDELKOW, Karl Robert. "Der deutsche Briefroman. Zum Problem der Polyperspektive im Epischen." *Neophilologus* 44 (1960): 200-208.
- PANOFKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Characters*. 2 Bde. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953.
- . "Die Perspektive als 'symbolische Form'." *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hg. Hariolf Oberer & Egon Verheyen. Berlin: Volker Spiess, 1964. 99-167.
- STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Uni-Taschenbücher, 904. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985 (1979).
- VOSSKAMP, Wilhelm. "Dialogische Vergegenwärtigung beim Lesen und Schreiben. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971): 80-116.
- WÖFEL, Kurt. "Epische Welt und satirische Welt. Zur Technik des satirischen Erzählens." *Wirkendes Wort* 10 (1960): 85-98.

MANFRED SCHMELING

"Wir wollen keine Philister sein": Perspektivenvielfalt bei Hoffmann und Tieck

"Perspektive" in der Erzähltheorie

Das mehrperspektivische Erzählen ist keine Errungenschaft der Moderne, sondern eine genuine Möglichkeit des Erzählens überhaupt. Keine grundsätzliche Differenz besteht zwischen einem Homer, der im neunten Gesang der *Odyssee* vom Er-Bericht zur Ich-Erzählung des Helden überwechselt, und beispielsweise einem Romancier des 20. Jahrhunderts, der das zu Erzählende mit Hilfe unterschiedlicher Bewußtseinsträger vermittelt: Die Perspektive, das heißt der "Standpunkt, von dem aus etwas gesehen wird" (Duden), variiert innerhalb ein- und desselben Werkes.¹ Wenn eine romantische Erzählung wie E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1815) gleichwohl als "früher" Beleg für eine derartige Praxis gelten kann, dann vor allem aufgrund der Tatsache, daß hier bereits die technisch raffinierteren und in ihrer wirklichkeitskritischen Funktion ausgeprägteren Schreibweisen moderner Autoren in mancher Beziehung vorweggenommen sind. Bevor wir auf die entsprechenden strukturellen und historischen Aspekte konkret eingehen, sei an einige typologische Voraussetzungen erinnert.

In der Erzählperspektive verwirklicht sich die spezifische Beziehung zwischen dem Aussagesubjekt eines narrativen Textes (dem "impliziten Autor" im Sinne von Booth²) und der erzählten Geschichte. Die Perspektive ist also, wie die Erzählzeit, die Motivverknüpfungen, der metaphorische Stil usw. auf der Ebene der Rede oder des Diskurses angesiedelt. Sie beeinflusst entscheidend die Wirkung, die eine Erzählung auf ihre Rezipienten haben kann. Rollenbewußtes Erzählen, das heißt textimmanente Reflexionen über die narrativen Vermittlungsvorgänge, oder Infragestellungen der Erzähleridentität aktivieren den Leser in ganz anderer Weise als das sogenannte (aber nie wirklich erreichte) objektive oder neutrale Erzählen, bei dem das Geschehen 'wie von selbst' abzulaufen scheint.

¹ Die Forschungssituation ist, was typologische Untersuchungen zum mehrperspektivischen Erzählen angeht, nicht sehr günstig. Vgl. immerhin NEUHAUS, *Typen multiperspektivischen Erzählens*, sowie HIRSCH, *Beyond the Single Vision*. Während Neuhaus eine umfassende Analyse der gattungshistorischen Bindungen von Multiperspektivität liefert, untersucht Hirsch vor allem die Moderne (James, Butor, Johnson).

² Vgl. BOOTH 156: "Der implizite Autor (des Autors 'Zweites Selbst')".

Dieser allgemeine Stellenwert der Erzählperspektive läßt sich mit dem der Perspektive in der Malerei durchaus vergleichen, auch wenn die optisch-räumliche Dimension des Begriffs in der Erzähltextanalyse häufig verblaßt, ins Metaphorische sich verflüchtigt (vgl. übertragene Bedeutungen wie "Sozialperspektive"). So entspricht die dem natürlichen Sehprozeß nachgebildete Zentralperspektive in der Bildkunst funktional — den historischen Aspekt klammern wir zunächst noch aus — den perspektivischen Verhältnissen einer möglichst wirklichkeitskonformen, den Gesetzen kausaler Logik gehorchenden Erzählpraxis.

Die Zentralperspektive erscheint historisch als vorläufiger Abschluß einer auf illusionistische Wiedergabe der Wirklichkeit zielenden Entwicklung der Kunst. Durch sie erst öffnet sich die Bildfläche gleich einem Fenster, durch das der Betrachter in einen alle Bildgegenstände umfassenden einheitlichen Raum blickt, der zugleich als Ausschnitt der realen Erscheinungswelt empfunden wird.³

Auf der anderen Seite gibt es auch in der Malerei typische Gegenentwicklungen: Für die Manieristen oder Kubisten beispielsweise ist die Zerstörung der Zentralperspektive (und damit die Problematisierung von Wahrnehmungsprozessen) Teil des künstlerischen Programms.

Die Grenzen eines Vergleichs zwischen bildnerischer und erzählerischer Perspektive werden spätestens dort sichtbar, wo es um die feineren typologischen Differenzierungen geht. Denn vom mehrperspektivischen Erzählen kann man ja nur auf der Grundlage zumindest theoretisch vorgegebener Einzeltypen sprechen. Es ist bekannt, daß die Erzählforschung hier nie zu einem einheitlichen Konzept gefunden hat. Die Namen von N. Friedman, Lämmert, Hamburger, Stanzel, Bouillon, Booth, Weinmann, Todorov oder Genette verweisen zwar auf eine längere wissenschaftliche Tradition, aber es bleibt letztlich eine recht arbiträre (und persönliche) Entscheidung, welche Kriterien bei der Typologisierung jeweils ins Zentrum gerückt werden: die grammatische Person (Er- oder Ich-Erzähler), der funktionale Aspekt (auktorial, Reflektor), der kognitive Aspekt (Erkenntnisstand des Erzählers in bezug auf handelnde Personen: höher, gleich, niedriger), das topologische Verhältnis (Innen- oder Außenperspektive, Nähe oder Ferne des Geschehens), der axiologische Aspekt (Wertungen, subjektive oder objektive Darstellung) usw.

Die meisten theoretischen Modelle kombinieren die entsprechenden Kriterien. Einen besonders differenzierten Vorschlag unterbreitet Lubomir Doležel, der die drei — für die Forschung immer noch grundlegenden — "Erzählsituationen" Stanzels (auktoriale ES, Ich-ES, personale ES⁴) in sechs Typen mit jeweils unterschiedlichen, vor allem linguistischen Merkmal-Kombinationen aufspaltet.⁵ Hier stellt sich die Frage, welchen hermeneutischen Gewinn eine derart fein gegliederte Typologie für die Erzähltextanalyse überhaupt bringen kann. Stanzel selber hat in der Weiterführung seines Modells unter der Kategorie "Perspektive" im übrigen nur noch die Opposition "Innenperspektive/Außenperspektive"

erfaßt, während die Opposition "auktorial/Reflektor" unter die Kategorie "Modus" und der "Ich-Bezug/Er-Bezug" unter die der "Person" fällt.⁶ Dies erscheint konsequent angesichts der Tatsache, daß z.B. die Bezeichnung "Ich-Erzählung" noch nichts über den besonderen Blickwinkel aussagt: das 'Ich' kann innerhalb oder außerhalb des Geschehens stehen. Die perspektivischen Verhältnisse verstehen sich somit nur als die nähere Bestimmung dessen, was Stanzel die "Erzählsituation" nennt; sie sind mit dieser nicht identisch. (Entsprechend mißverständlich wäre es, unter solchen typologischen Voraussetzungen von Ich-Perspektive zu sprechen).

Trotz vieler, auch terminologischer Unstimmigkeiten zwischen den einzelnen Ansätzen läßt sich feststellen, daß die Unterscheidung von Außen- und Innensicht den wichtigsten Raster für das Auffinden der Perspektive liefert.⁷ Hinzu kommt, daß jede Perspektive das ihr gemäße historisch gewachsene typologische Umfeld aufweist: Die innere Welt der Gedanken oder Emotionen beispielsweise findet man besonders häufig durch Reflektor-Figuren oder Ich-Erzähler dargeboten. Die Außenperspektive wiederum ist typischerweise mit einem auktorial berichtenden Erzähler korreliert.

Nun sind strukturtypologische Einsichten in das Funktionieren von Erzählperspektive(n) zwar eine wesentliche Voraussetzung für die Analyse eines narrativen Textes, aber die eigentlich interessanten Fragen resultieren, wie uns die Geschichte vom *Sandmann* zeigen soll, erst aus jener Doppelfunktion der Perspektive als technisches Mittel und als Weise des Verstehens. Die Wahl der Perspektive ist ein wesentlicher Indikator für die Existenz bzw. die Infragestellung bestimmter weltanschaulicher, gesellschaftlicher oder ästhetischer Wertvorstellungen. Wir müssen daher unsere am Anfang gegebene Definition erweitern. In der Erzählperspektive realisiert sich nicht nur die strukturelle Beziehung zwischen einem narrativen Aussagesubjekt und der erzählten Geschichte, sondern auch das besondere Verhältnis des Autors zur Wirklichkeit. Daß der Begriff 'Wirklichkeit' im Falle romantischer Erzählkunst Komplizierteres als nur die äußere, empirische Welt meint (nämlich z.B. auch Bewußtseinsinhalt, problematisierte Erkenntnis, Introspektion usw.) — dies erkennt man besonders an den Komplikationen der Vermittlungsvorgänge im *Sandmann* oder in Tiecks "Märchen-Novelle" *Das alte Buch* (die wir nur kurz zu Vergleichszwecken berücksichtigen wollen).

"Erkenntnis der Duplizität"

Schon zu Lebzeiten gehörte E.T.A. Hoffmann zu den erfolgreichen Autoren der Romantik — sofern Auftritte in vornehmen Teegesellschaften, ausführliche Rezensionen und

⁶ STANZEL, *Theorie* 70 ff.

⁷ Vgl. auch FELLER 347. Vf. unterscheidet drei Perspektiven: 1. Die Außen- und Innensicht des allwissenden Erzählers, 2. die Innensicht des in die Geschichte involvierten Erzählers, 3. die Reduktion auf die Außensicht.

³ Meyers Enzyklopädisches Lexikon. Bd. 18. Artikel: "Perspektive".

⁴ STANZEL, *Theorie* 70 ff.

⁵ DOLEŽEL 376-92.

wachsende Auflagenhöhen ein objektiver Maßstab für Erfolg sind. Er war einer kontemplatorischen, an Unterhaltung interessierten Leserschaft, die auch für Schauerromantik einiges übrig hatte, mindestens ebenso willkommen wie jenen anspruchsvolleren Lesern, die Zeit- und Gesellschaftskritik witterten oder von den Formen romantischer Ironie sich angezogen fühlten. Daß der Dichter auf kein eindimensionales literarisches Schema reduzierbar ist, verdeutlichen auch die auseinanderstrebenden Tendenzen der neueren Hoffmann-Forschung, die von der soliden ideengeschichtlichen Analyse bis hin zur Entdeckung eines 'postmodernen Romantikers' reichen.⁸

Andererseits steht schon seit der ersten substantiellen Rezension (1815) immer wieder ein und dasselbe Phänomen der Doppelbödigkeit der Wirklichkeit im Zentrum des kritischen Interesses. Hoffmann selber hat es in den Rahmengesprächen der *Serapionsbrüder* als die "Erkenntnis der Duplizität" begrifflich eingeführt und erläutert. Es galt trotz gewisser Parallelen zur Frühromantik, etwa zu Tiecks *Zerbino*, durchaus als literarische Neuheit, und zu jenen, die positiv reagierten, gehört beispielsweise der Dichter und Kritiker Friedrich Gottlob Wetzel, der in den *Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur* (1815) das "wechselhafte Hervortreten der gemeinen und der Wunderwelt", "den Zauber dieser Doppelanschauung" vorbehaltlos, ja enthusiastisch aufnahm.⁹ Genau entgegengesetzt ist die Reaktion in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* (1815), dem literarischen Organ der Klassik. Die dort abgedruckte Besprechung der *Fantasiestücke* gipfelt in der These, daß Hoffmann "die ganze Unart und Abart der neueren Ästhetik der Deutschen" repräsentiere,¹⁰ und kein geringerer als der um die "Nationalbildung" besorgte Goethe warnt später (1828) gar vor der destruktiven Wirkung, die "die krankhaften Werke des leidenden Mannes" hervorbrächten.¹¹ Der revolutionäre Charakter einer durch Hoffmann verkörperten Romantik läßt sich hier an der Strenge der klassischen Kunstrichter ermessen. Das Verhältnis zwischen Klassik und Romantik — das ansonsten auch durch zahlreiche Übergänge und Parallelen gekennzeichnet ist — erscheint in diesem Zusammenhang als ein besonders unversöhnlicher, von radikalen Gegensätzen geprägter Konflikt.¹² Was nach der zuletzt zitierten Meinung als "Unart" oder "Abart" oder gar als "krankhaft" gilt, tangiert durchaus unser Problem der Perspektive. Denn wäre das Prinzip der Duplizität nur ein stoffliches, etwa durch bestimmte phantastische Motive verwirklichtes Prinzip, und nicht auch für die Form der perspektivischen Vermittlung verantwortlich, würde es zu solchen desorientierenden Wirkungen wohl kaum kommen.

Wenn in den *Serapionsbrüdern*, der einzigen umfassenderen Quelle expliziter Poetik Hoffmanns, davon die Rede ist, "daß nichts so toll und wunderbarlich zu ersinnen, als was sich

von selbst im Leben darbiere",¹³ oder wenn dort behauptet wird, daß die Erzählung *Das Fräulein von Scudery* "auf geschichtlichen Grund gebaut" sei, "doch hinaufsteige ins Fantastische",¹⁴ so sind das zwei von zahlreichen Beispielen, in denen der Autor seine Wirklichkeitskritischen Absichten andeutet. Die sphärische Geschlossenheit eines mit sich selbst identischen ontologischen Feldes soll aufgebrochen werden zugunsten der Gestaltung von Vorgängen, die sich in einer Art Zwischenreich vollziehen. Fast alle zentralen Gestalten in den Novellen und Erzählungen Hoffmanns befinden sich auf einer Gradwanderung zwischen äußerer und innerer Existenz, Geist und Körper, Alltäglichem und Wunderbarem, Vernunft und Wahnsinn, Phantasie und Wahrheit, prosaischem und poetischem Leben. Darüber belehrt uns auch der fiktive Erzähler im *Sandmann*:

Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, daß nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und daß dieses der Dichter doch nur, wie in eines mattgeschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.¹⁵

Der Erzähler bereitet uns also darauf vor — die Rezeptionsästhetik spricht von "Leserkonditionierung" —, daß wir es nicht mit einem Vorgang traditioneller Mimesis zu tun haben, sondern mit Realitäten, die sich der Forderung nach authentischer Darstellung eigentlich widersetzen. 'Wirklich' ist auch die dunkle, die Nachtseite menschlicher Existenz mit ihren Verzerrungen, Assoziationszwängen, Phantasien, Ängsten, Wahnvorstellungen.

In der Auseinandersetzung mit dem Philistrismus der nachrevolutionären Epoche, und das heißt: mit dem bürgerlichen Verständnis von geistiger und gesellschaftlicher Normalität, erhält dieser erweiterte Begriff von Wirklichkeit schließlich sein historisches Profil. Die Forschung hat sich dem Bild des Philisters in der Romantik in den letzten Jahren bereits ausführlicher gewidmet. Unter Bezugnahme auf das poetische Programm von Novalis — "Die Welt muß romantisiert werden" — wurden die allgemeineren geistes- und sozialgeschichtlichen Zusammenhänge,¹⁶ aber z.B. auch wirkungsstrategische Fragen¹⁷ behandelt. In denselben kritischen Zusammenhang gehört das im *Sandmann* zu beobachtende Verwirrspiel mit der Erzählperspektive. Die Abweichung von gewohnten Gattungsnormen zugunsten einer Perspektivenvielfalt entspricht hier der Auffächerung der Welt in ein prosaisches und ein poetisches Prinzip. Für eine bestimmte, nämlich die vernunftmäßige, eindimensionale Erzähl- und Verstehensweise stehen die vielen philisterhaften "Prosawesen", die in Hoffmanns Erzählungen auf zumeist satirische Weise in Szene gesetzt sind.

⁸ Vgl. die von Barthes, Derrida, Lacan und anderen 'postmodernen' Denkern inspirierten Arbeiten über Hoffmann von MOMBERGER und ORLOWSKY.

⁹ Vgl. Kommentar in HOFFMANN, *Fantasiestücke in Callots Manier* 431.

¹⁰ Ibid. 435.

¹¹ Ibid. 434.

¹² PREISENDANZ 31.

¹³ HOFFMANN, *Serapions-Brüder* 743.

¹⁴ Ibid. 709.

¹⁵ HOFFMANN, *Fantasie- und Nachtstücke* 344.

¹⁶ Vgl. PIKULIK.

¹⁷ Vgl. WERNER, sowie WALTER.