
Matías Martínez

ALLWISSENDES ERZÄHLEN

1. Begriffsbestimmungen

›Allwissendes Erzählen‹ und ›allwissender Erzähler‹ gehören zu den literaturwissenschaftlichen Begriffen, die viel gebraucht, aber selten definiert werden. Wer in den einschlägigen erzähltheoretischen Hand- und Einführungsbüchern nach diesen Stichworten sucht, tut es häufig vergebens. Vielleicht suggeriert der umgangssprachliche Name eine Selbstverständlichkeit, die begriffsanalytische Bemühungen überflüssig zu machen scheint. Rekapitulieren wir zunächst die terminologischen Bestimmungen, die man immerhin findet. Shlomith Rimmon-Kenan definiert »omniscience« folgendermaßen:

familiarity, in principle, with the character's innermost thoughts and feelings; knowledge of the past, present and future; presence in locations where characters are supposed to be unaccompanied (e.g. on a lonely stroll or during a love-scene in a locked room); and knowledge of what happens in several places at the same time.¹

Rimmon-Kenan führt also drei Kriterien für allwissendes Erzählen an: die direkte Einsicht des Erzählers in das Bewußtsein (die Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle) seiner Figuren sowie seine zeitliche und räumliche Allgegenwart. Auch andere Erzähltheoretiker verwenden diese drei Kriterien, betonen aber die Differenz zwischen einer allwissenden Einsicht in das Bewußtsein der Figuren einerseits und einer allgegenwärtigen räumlichen und zeitlichen Präsenz andererseits. Bereits Friedrich Spielhagen unterschied zwischen »Allgegenwart und Allwissenheit des Dichters«². Auch Seymour Chatman grenzt ›omnipresence‹ von ›omniscience‹ ab: »Logically there is no necessary connection between the two. Narratives may allow the narrator to be omnipresent but not omniscient, and vice

¹ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London, New York 1983, S. 95. Ähnlich z.B. Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen 7., neubearb. und erw. Aufl. 1990, S. 62-64.

² Friedrich Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Faksimiledruck nach der 1. Aufl. 1883. Göttingen 1967, S. 236.

versa.«³ In unserem Zusammenhang ist diese Unterscheidung allerdings ohne Bedeutung. Es mag zwar sein, daß ›omnipresence‹ und ›omniscience‹ unabhängig voneinander auftreten können (wir gehen gleich noch genauer auf diese Begriffe ein). Aber beide sind doch wohl Symptome desselben Grundmerkmals, insofern beide einen unbeschränkten, übermenschlichen Wahrnehmungsstandpunkt voraussetzen, der im literaturwissenschaftlichen Sprachgebrauch meist zusammenfassend als ›allwissend‹ bezeichnet wird.

In älteren Arbeiten wird allwissendes Erzählen mit Hilfe des Begriffs der Perspektive (›point of view‹) erklärt. Für Norman Friedman etwa zeichnet sich allwissendes Erzählen durch eine unbegrenzte Perspektive aus (›completely unrestricted point of view‹).⁴ Seit der mehrdeutige Begriff der Perspektive durch die präziseren Kategorien der Stimme (›wer spricht?‹) einerseits und der Fokalisation (›wer sieht?‹) andererseits ersetzt wurde,⁵ bestimmen neuere Arbeiten allwissendes Erzählen spezifischer als ein nicht fokalisiertes Erzählen. So charakterisiert Gerald Prince den allwissenden Erzähler zunächst zwar ebenso wie Friedman durch den Besitz einer ›allwissenden Perspektive‹ (›omniscient point of view‹):

omniscient narrator. A narrator who knows (practically) everything about the situations and events recounted (*Tom Jones, The Mill on the Floss, Eugénie Grandet*). Such a narrator has an *omniscient point of view* and tells more than any and all the characters know.⁶

Diese ›allwissende Perspektive‹ setzt Prince aber andernorts mit Null-Fokalisierung gleich:

omniscient point of view. The *point of view* adopted by an *omniscient narrator*; *vision* from behind. Analogous to *zero focalization*, omniscient point of view is characteristic of traditional or classical narrative (*Adam Bede, Tom Jones, Vanity Fair*).⁷

³ Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London 1978, S. 212. Ähnlich Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, London 1987, S. 67. In direktem Anschluß an diese Passage über *räumliche* Allgegenwart sagt Chatman dasselbe über *zeitliche* Allgegenwart.

⁴ Norman Friedman, *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*. In: *PMLA* 70 (1955), S. 1160-1184, hier: S. 1171.

⁵ Siehe Matías Martínez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*. München 5. Aufl. 2003, S. 64.

⁶ Prince (Anm. 3), S. 67. Auch M. H. Abrams spricht von ›omniscient point of view‹, vgl. Meyer Howard Abrams, *A Glossary of Literary Terms*. New York 7. Aufl. 1999, S. 232.

⁷ Prince (Anm. 3), S. 67.

Allwissendes Erzählen wird hier also durch das Fehlen einer perspektivischen Beschränkung der Erzählerrede, genauer: durch das Fehlen einer durchgängigen⁸ Fokalisierung erklärt. Man könnte auch sagen: Die Rede des allwissenden Erzählers ist eine situationslose Rede, insofern ihr kein konkreter, räumlich und zeitlich fixierbarer Wahrnehmungsstandpunkt zugeordnet werden kann.⁹

Bevor wir näher auf diese Merkmale allwissenden Erzählens eingehen, ist eine Zwischenbemerkung angebracht. In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft gilt allwissendes Erzählen häufig als ein typisches Merkmal des von Franz K. Stanzel eingeführten Begriffs des ›auktorialen‹ Erzählers. Für Stanzel selbst ist allerdings Allwissenheit kein notwendiges Merkmal auktorialen Erzählens, sondern nur ein mögliches. Er bestimmt auktoriales Erzählen nämlich lediglich als ›Selbstkundgabe eines persönlichen und außerhalb der dargestellten Welt stehenden Erzählers‹ (z.B. durch Erzählerkommentare).¹⁰ Jochen Vogt hingegen definiert auktoriales Erzählen ausdrücklich (auch) durch das Kriterium der Allwissenheit: ›In der auktorialen Erzählsituation ist dieser Blickwinkel [des Erzählers] *grundsätzlich* weder raum-zeitlich noch (psycho-)logisch eingeschränkt – eben dies im Unterschied zur personalen oder auch zur Ich-Erzählsituation‹.¹¹ Wir stoßen hier bei Stanzel und Vogt auf eine gewisse Doppeldeutigkeit des Begriffs ›allwissendes Erzählen‹. Einerseits wird der Begriff des allwissenden Erzählens im literaturwissenschaftlichen Sprachgebrauch offenbar in einem erkenntnistheoretischen Sinne verwendet – es geht um ein durch keine empirischen Bedingungen begrenztes Wissen. Wenn allwissendes Erzählen

⁸ Das schließt nicht aus, daß in Texten mit einem grundsätzlich allwissenden Erzähler die charakteristische Null-Fokalisierung phasenweise durch fokalisierte Passagen unterbrochen wird. Wie besonders Franz K. Stanzel hervorhebt, ›gibt es praktisch überhaupt keinen durchgehend allwissenden Erzähler‹; Stanzel, *Theorie des Erzählens*. Göttingen 4., durchges. Aufl. 1989, S. 123.

⁹ In einem allgemeineren Sinne ist nicht nur die allwissende fiktionale Rede, sondern fiktionale Rede generell situationslos: Die Kommunikation zwischen dem fiktiven Erzähler und seinem ebenso fiktiven Hörer/Leser ist imaginär und gehört insofern keiner realen Kommunikationssituation an. Der Rede eines allwissenden Erzählers fehlt aber darüber hinaus auch in ihrer (fiktiven) Binnenpragmatik ein erkennbarer raumzeitlicher Erzählstandpunkt.

¹⁰ Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*. Göttingen 11. Aufl. 1987, S. 18. In seiner späteren *Theorie des Erzählens* schreibt Stanzel: ›Allwissenheit des Erzählers (›omniscience‹) setzt häufig [!] die Außenperspektive eines auktorialen Erzählers von seinem olympischen Standpunkt voraus‹; Stanzel (Anm. 8), S. 170. Allwissenheit ist für Stanzel also ein hinreichendes und wohl auch ein typisches, jedenfalls aber kein notwendiges Kriterium für auktoriales Erzählen.

¹¹ Vogt (Anm. 1), S. 63 f.

aber in systematischer Verknüpfung (oder gar synonym) mit auktorialem Erzählen gebraucht wird, dann steht in der Regel ein anderer Aspekt im Vordergrund, der mit dem erkenntnistheoretischen nicht notwendig verbunden ist. Der Ausdruck ›auktorialer Erzähler‹ bezeichnet seit Stanzel einen *persönlichen* heterodiegetischen Erzähler, d.h. einen Erzähler, der zwar nicht der erzählten Welt angehört, aber eine individuelle Einschätzung und Bewertung des Erzählten zum Ausdruck bringt und dadurch ein bestimmtes ideologisches oder moralisches Profil gewinnt. Ein solcher Erzählertyp wird in der englischsprachigen Erzählforschung seit Wayne C. Booth als ›dramatized author‹ (›dramatized narrator‹) oder ›intrusive author‹ (›intrusive narrator‹) bezeichnet. Booth spricht in diesem Zusammenhang vom ›dramatized author as friend and guide‹ und hebt ausdrücklich hervor, daß es ihm dabei weniger um erkenntnistheoretische als vielmehr um moralische Eigenschaften der Erzählerfigur geht: ›It is a choice of the moral, not merely the technical, angle of vision from which the story is to be told.‹¹² Im klassischen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts ist allwissendes Erzählen typischerweise mit der Stimme eines solchen persönlichen Erzählers gekoppelt – ›the confiding, companionable, sententious authorial voice of classic fiction from Henry Fielding to George Eliot‹ (David Lodge).¹³ Trotz dieser zeitweisen historischen Koppelung von allwissendem und auktorialem Erzählen handelt es sich jedoch um zwei systematisch voneinander unabhängige Aspekte, die in der Literaturgeschichte keineswegs immer gemeinsam auftreten. Im folgenden gehe ich *nicht* auf die moralischen Aspekte auktorialer Erzählerfiguren ein, sondern beschränke mich auf die erkenntnistheoretischen Besonderheiten allwissenden Erzählens.¹⁴

¹² Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, London 2. Aufl. 1983, S. 264 f.

¹³ David Lodge, *The Intrusive Author*. In: Ders., *The Art of Fiction. Illustrated From Classic and Modern Texts*. London 1992, S. 9-12, hier: S. 10.

¹⁴ Gérard Genette hat vorgeschlagen, den Terminus ›Allwissenheit‹ durch ›vollständige Information‹ zu ersetzen, da der Autor eines fiktionalen Textes nichts *wisse*, sondern alles *erfinde*; Genette, *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. München 2. Aufl. 1998, S. 242 (Kap. 11 von Genettes *Nouveau Discours du récit*. Paris 1983). Dieser Vorschlag hilft aber nicht weiter, da der allwissende Sprecher in fiktionalen Texten nicht der Autor, sondern ein (vom Autor imaginiertes und mit Allwissenheit ausgestatteter) Erzähler ist.

2. Merkmale allwissenden Erzählens

Analysieren wir nun genauer die drei genannten Kennzeichen allwissenden Erzählens, also die zeitliche und räumliche Allgegenwart des Erzählers sowie seine Einsicht in das Bewußtsein der Figuren.

(1) *Zeitliche Allgegenwart*. Die allwissende Erzählerrede unterliege, so wird behauptet, in ihren zeitlichen Informationen keinen empirischen Beschränkungen. Rimmon-Kenan etwa billigt dem allwissenden Erzähler umfassendes Wissen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (›knowledge of past, present and future‹¹⁵) zu. Was heißt das genau? Vogt erläutert die zeitliche Allgegenwart auktorialen Erzählens folgendermaßen: ›Der auktoriale Erzähler kann nicht nur innerhalb seiner Geschichte, sondern auch in deren Vor-Geschichte zurückgreifen und die Zukunft vorwegnehmen‹¹⁶. Offenbar sieht Vogt in der Verwendung von Rückblenden und Vorausdeutungen (Ana- und Prolepsen), das heißt in Gestaltungsformen der *Ordnung* einer Erzählung, ein spezifisches Merkmal allwissenden Erzählens. Chatman hingegen nennt in diesem Zusammenhang Formen der *Dauer* der Erzählung wie Raffung und Dehnung als Kennzeichen allgegenwärtigen Erzählens.¹⁷ Sowohl für Vogt wie für Chatman zeigt sich jedenfalls das übermenschliche Wissen im Bereich der *Zeit* der Erzählung (da *Ordnung* und *Dauer* Unterkategorien der *Zeit* darstellen).¹⁸ Um die Plausibilität dieser Auffassung zu prüfen, betrachten wir ein Beispiel für den Fall der zeitlichen Vorausdeutung, nämlich eine Passage aus Muriel Sparks Roman *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961):

›You did well‹, said Miss Brodie to the class, when Miss Mackay had gone, ›not to answer the question put to you. It is well, when in difficulties, to say never a word, (...). Speech is silver but silence is golden. Mary, are you listening? What was I saying?‹

Mary Macgregor, lumpy, with merely two eyes, a nose and a mouth like a snowman, who was later famous for being stupid and always to blame and who, at the age of twenty-three, lost her life in a hotel fire, ventured, ›Golden.‹¹⁹

Der letzte Satz enthält eine zukunfts-gewisse Vorausdeutung, die den Leser darüber informiert, wie es mit der Schülerin Mary weitergeht, wann, wo

¹⁵ Rimmon-Kenan (Anm. 1), S. 95.

¹⁶ Vogt (Anm. 1), S. 64. Ähnlich Chatman (Anm. 3), S. 212, Rimmon-Kenan (Anm. 1), S. 95.

¹⁷ Chatman (Anm. 3), S. 212.

¹⁸ Zu den (von Genette geprägten) Kategorien ›Ordnung‹, ›Dauer‹ und ›Zeit‹ s. Martínez/Scheffel (Anm. 5), S. 30-47.

¹⁹ Muriel Spark, *The Prime of Miss Brodie*. In: Dies., *Omnibus I*. London 1993, S. 11-111, hier: S. 18.

und wie sie sterben wird. Aber kann eine solche Vorausdeutung wirklich als Beleg für ein übermenschliches Wissen des Erzählers gelten? Keineswegs. Auch ein nicht allwissender Erzähler darf in seiner Darstellung dehnen und raffen, zurückblenden und vorausdeuten, solange es sich nur um ein nachträgliches (retrospektives) Erzählen handelt; der Erzähler muß lediglich gegenüber dem Geschehen eine zeitliche Position innehaben, welche es empirisch ermöglicht, auch die späteren Entwicklungen zu kennen. Dasselbe ist auch gegen Paul Copley einzuwenden, welcher jedem Erzähler Allwissenheit zubilligt, der weiß, wie die Handlung ausgeht: »The omniscient narrator tends to know how and where the narrative will end.«²⁰ Retrospektives Erzählen mitsamt Dehnungen, Raffungen, Vorausdeutungen auf den zukünftigen Verlauf der Handlung usw. ist nicht spezifisch für allwissend-fiktionales Erzählen; es stellt vielmehr wohl den Regelfall nicht nur generell für fiktionales Erzählen, sondern für Erzählen überhaupt dar. Eine faktuale Biographie über eine reale Mary Macgregor (um Sparks Text zu variieren), die eine Vorausdeutung über Marys Zukunft enthielte, setzte keine Allwissenheit, sondern nur einen hinreichend späten Standpunkt des Biographen voraus. Dieser Biograph müßte auch keineswegs bei allen Ereignissen, von denen er berichtet, persönlich anwesend gewesen sein; er wäre nur verpflichtet, sein Wissen (durch Dokumente, Zeugenberichte o.ä.) zu beglaubigen. Im übrigen stünde es ihm frei, diverse Formen der erzählerischen Ordnung und Dauer einzusetzen, ohne damit den faktualen Status seines Textes zu beeinträchtigen.

Nun gibt es allerdings auch zeitliche Gestaltungsformen des Erzählens, die grundsätzlich nicht empirisch beglaubigt werden können, weil ihre Verwendung *per se* Allwissenheit impliziert. Aber diese Allwissenheit ist anders beschaffen, als wie von Vogt und Chatman beschrieben. Ein übermenschliches Wissen ist vorausgesetzt, wenn der Erzähler von Ereignissen berichtet, die nicht nur relativ zum jeweils gegebenen Zeitpunkt der erzählten Handlung, sondern relativ zum Erzählakt in der Zukunft liegen. Denn um eine solche prophetische Rede hervorzubringen, benötigt der Erzähler Kenntnisse über den Verlauf *seiner* Zukunft. Dieser Fall hat aber nichts mit der Gestaltung der *Zeit* der Erzählung zu tun (wie Vogt und Chatman meinen), sondern mit dem *Zeitpunkt des Erzählens*. (Dieser Zeitpunkt kann grundsätzlich früher oder später als das erzählte Geschehen oder auch gleichzeitig zu ihm liegen.²¹) Der Großteil der Werke mit einem allwissenden Erzähler dürfte allerdings in Form eines nachträgliches (späteren)

²⁰ Paul Copley, *Narrative*. London, New York 2001, S. 101.

²¹ Zu den Kategorien »Zeit« und »Zeitpunkt des Erzählens« s. Martínez/Scheffel (Anm. 5), S. 30 und 69.

Erzählens verfaßt sein. Daher ist echte zeitliche Allgegenwart, für sich genommen, nur von geringer Bedeutung für allwissendes Erzählen.

(2) *Räumliche Allgegenwart*. Ein zweites Kriterium für allwissendes Erzählen liege, so heißt es, dann vor, wenn der Erzähler Informationen mitteilt, die er nur durch die gleichzeitige Anwesenheit an verschiedenen Orten oder auch durch die Anwesenheit an Orten ohne Zeugen erlangt haben kann – in den Worten Rimmon-Kenans: »presence in locations where characters are supposed to be unaccompanied (e.g. on a lonely stroll or during a love-scene in a locked room); and knowledge of what happens in several places at the same time.«²² Chatman erläutert dieses Kriterium erneut im Sinne der *Ordnung* und der *Dauer* des Erzählens:

the narrator may [...] have the power to shift freely back and forth between scenes in an attempt to convey simultaneous actions [...]. Or he may (separately or additionally) assume the power of ignoring individual scenes and spatially summarizing what has happened (sometimes called the »panoramic« function).²³

Chatman begeht hier denselben Fehler wie in seinen oben zitierten Ausführungen zur zeitlichen Allgegenwart. Ob der Erzähler raffend oder dehnend berichtet, hat nichts mit Allwissenheit zu tun. Und auch die Möglichkeit, frei zwischen verschiedenen Szenen zu wechseln (»to skip from locale A to locale B without the authorization of an on-the-scene central intelligence«²⁴), setzt keineswegs übermenschliches Wissen voraus. Jeder nicht allwissende, »natürliche« Erzähler kann sich für die Darstellung eines komplexen Geschehens dieses Verfahrens bedienen, ohne seine quasiempirische Glaubwürdigkeit einzubüßen. Um in diesem empirischen Sinne glaubwürdig zu erscheinen, muß der Erzähler keineswegs als ein direkter Zeuge der dargestellten Ereignissen auftreten; er muß nur den Eindruck erwecken, daß er prinzipiell in der Lage ist, die Korrektheit seiner Darstellung durch entsprechende Dokumente etc. zu belegen.

Betrachten wir aber ein Beispiel aus Gustave Flauberts *Madame Bovary*. Die mit Charles verheiratete Emma hat sich gerade in den Gutsbesitzer Rodolphe verliebt:

Und sobald sie [d.i. Emma] Charles los war, ging sie hinauf in ihr Zimmer und schloß sich ein.

Zunächst war es wie ein Taumel; sie sah [...] Rodolphe, und sie spürte noch immer den Druck seiner Arme [...]. Aber als sie sich im Spiegel erblickte, staunte sie über ihr Gesicht. Nie waren ihre Augen so groß, so schwarz, so tiefgründig gewesen. Etwas Zartes, das über ihre Gestalt gebreitet war, verklärte sie.

²² Rimmon-Kenan (Anm. 1), S. 95.

²³ Chatman (Anm. 3), S. 212.

²⁴ Ebd., S. 212.

Sie wiederholte sich: Ich habe einen Geliebten! Einen Geliebten!, und *sie ergötzte sich* an diesem Gedanken, *als hätte eine zweite Pubertät sie überkommen.*²⁵

Der Erzähler berichtet uns detailliert, was Emma tut, fühlt und denkt, nachdem sie sich allein in ihr Zimmer eingeschlossen hat. Was die Erzählung dieser Szene allwissend macht, ist nun aber *nicht* schon der Umstand, daß der Erzähler weiß, was sich in dem vergeschlossenen Raum abgespielt hat. (Emma könnte es ja z.B. später jemand anderem oder ihrem Tagebuch anvertraut haben.) Die Allwissenheit zeigt sich vielmehr darin, daß der Leser die Behauptungen des Erzählers für wahr hält, obwohl dieser die Herkunft seines Wissens überhaupt nicht erklärt. Es ist nicht so sehr der *Gegenstandsbereich* (dasjenige, *was* behauptet wird) als vielmehr der empirisch nicht legitimierte, gleichwohl vom Leser als gültig akzeptierte *Geltungsanspruch*, welcher allwissende Rede von Behauptungen unterscheidet, die den Legitimationsanforderungen des normalen Lebens unterliegen.

(3) *Innensicht*. Flauberts Text liefert uns auch ein Beispiel für das dritte Standardmerkmal allwissenden Erzählens, die *Innensicht* des Erzählers auf mentale Zustände seiner Figuren. Wie insbesondere die von mir kursivierten Teile des Zitats belegen, kennt der allwissende Erzähler dieser Passage Emmas Gedanken und Gefühle. Er weiß sogar mehr über Emma als diese selbst, denn er informiert den Leser nicht nur über ihre bewußten, sondern sogar über ihre unbewußten Gedanken und charakterisiert Emma psychologisch auf eine Weise, die ihre Selbsterkenntnis weit übersteigt (»und sie ergötzte sich an diesem Gedanken, als hätte eine zweite Pubertät sie überkommen«).

Ist eine solche intime Darstellung von Figurenbewußtsein durch einen heterodiegetischen Erzähler ein hinreichendes Kriterium für das Vorliegen allwissenden Erzählens? Käte Hamburger hat bekanntlich diese Ansicht vertreten. Sie verstand die Einsicht in das Bewußtsein Dritter als spezifische Möglichkeit fiktionalen Erzählens: »Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann.«²⁶

Gibt es aber eine solche Innensicht wirklich nur in fiktionaler Literatur? Ist uns fremdes Bewußtsein außerhalb der Fiktion, in unserer Alltagswelt, tatsächlich unzugänglich? Ist das, was andere denken und fühlen, eine uneinsichtige *black box*? Das ist wohl nicht der Fall: Kommunikation

²⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Übers. v. Walter Widmer. Darmstadt 1965, S. 168 (meine Hervorhebungen).

²⁶ Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Ungekürzte Ausg. nach der 3. Aufl. 1977. Frankfurt/M. 1980, S. 79. Innensicht ist für Hamburger also kein notwendiges, aber ein hinreichendes Kriterium für Fiktionalität.

könnte gar nicht stattfinden, wenn wir nicht überwiegend zutreffende Informationen besäßen über das, was in den Köpfen unserer Mitmenschen vor sich geht. Und auch in nicht fiktionalen Erzählungen wird durchaus eine solche Innensicht verwendet, ohne daß das mit ihrem faktualen Geltungsanspruch unvereinbar wäre. Ich weise nur auf Beispiele aus dem Bereich des sogenannten New Journalism hin. Seit den Fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts haben Autoren wie der US-Amerikaner Tom Wolfe oder der Kolumbianer Gabriel García Márquez in journalistischen Arbeiten häufig das Bewußtsein der porträtierten Personen durch Formen der Innensicht wie erlebte Rede, stream of consciousness oder innerer Monolog dargestellt – mithin Darstellungstechniken, die nach Käte Hamburger auf fiktionales Erzählen begrenzt sein müßten, weil sie ein übermenschliches Wissen über Bewußtseinsinhalte anderer voraussetzen scheinen. Der vielleicht bekannteste Einzeltext aus dem Umfeld des New Journalism ist Truman Capotes Bestseller *In Cold Blood*. Er berichtet von einem authentischen Raubmord an einer us-amerikanischen Familie durch zwei junge Männer im Jahr 1959. Capote erzählt die Ereignisse auf eine Weise, welche die oben genannten Kriterien für allwissendes Erzählen erfüllt. Dialoge zwischen den beiden Mördern und der Familie sind in wörtlicher Rede wiedergegeben, und häufig werden die Gedanken und Gefühle der Beteiligten in erlebter Rede und innerem Monolog dargestellt. Nichtsdestotrotz trägt Capotes Buch den Untertitel *A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. Obwohl Capote Stilmittel des allwissenden Erzählens verwendet, beansprucht er gleichwohl, eine faktisch wahre Darstellung zu geben. Weshalb er das tun kann, erklärt er am Anfang des Buches in den »Acknowledgements«:

All the material in this book not derived from my own observation is either taken from official records or is the result of interviews with the persons directly concerned, more often than not numerous interviews conducted over a considerable period of time.²⁷

Wie das Beispiel Capotes zeigt, stoßen wir auch in nicht fiktionalen Texten auf Erzähler, die Einsicht in das Bewußtsein ihrer Figuren demonstrieren – ohne, daß man deshalb ein solches Erzählen als allwissend bezeichnen würde. Das Besondere des allwissenden Erzählens muß also in etwas anderem liegen als in dem bloßen Umstand, daß mentale Zustände Dritter dargestellt werden. Nun: Im Unterschied zum allwissenden Erzähler in fiktionaler Literatur muß der New Journalist die Existenz der Gedanken

²⁷ Truman Capote, *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. New York 1965.

und Gefühle, die er anderen Personen zuschreibt, durch Interviews, Dokumente, psychologische Erklärungen etc. plausibel machen. Nicht die intime Darstellung fremden Bewußtseins (oder zeitliche oder räumliche Allgegenwart) als solche, sondern ihr unbedingter, keinerlei empirischer Rechtfertigung bedürftiger *Geltungsanspruch* ist das spezifische Merkmal allwissenden Erzählens.

Ziehen wir ein Zwischenresümee. (1) Drei Merkmale werden üblicherweise als Kennzeichen allwissenden Erzählens genannt, nämlich zeitliche und räumliche Allgegenwart sowie Einsicht in das Bewußtsein Dritter. Diese Merkmale lassen sich aus einem gemeinsamen Grundmerkmal ableiten: Im allwissenden Erzählen unterliegen die mitgeteilten Informationen nicht den üblichen Beschränkungen empirischer Erfahrung. (2) Erzählerische Allwissenheit zeichnet sich allerdings bei näherer Betrachtung nicht durch einen bestimmten, privilegierten Gegenstandsbereich (Allgegenwart in Raum und Zeit, fremdes Bewußtsein), sondern durch einen besonderen Geltungsanspruch aus: Die Behauptungen des allwissenden Erzählers werden vom Leser ohne quasi-empirische Rechtfertigung als zutreffend akzeptiert.

3. Wahrheit und Gewißheit

Wenden wir uns nun ausführlicher diesem besonderen Geltungsanspruch allwissenden Erzählens zu. In einer berühmten Szene aus Miguel de Cervantes' Roman *Don Quijote* reitet der Ritter von der traurigen Gestalt mit seinem Knecht Sancho Panza auf der Suche nach Abenteuern durch die spanische Landschaft:

Indem bekamen sie dreißig oder vierzig Windmühlen zu Gesicht, wie sie in dieser Gegend sich finden; und sobald Don Quijote sie erblickte, sprach er zu seinem Knappen: ›Jetzt leitet das Glück unsere Angelegenheiten besser, als wir es nur immer zu wünschen vermöchten; denn dort siehst du, Freund Panza, wie dreißig Riesen oder noch etliche mehr zum Vorschein kommen; mit denen denke ich einen Kampf zu fechten und ihnen allen das Leben zu nehmen. Mit ihrer Beute machen wir den Anfang, uns zu bereichern; denn das ist ein redlicher Krieg, und es geschieht Gott ein großer Dienst damit, so böses Gezücht vom Angesicht der Erde wegzufegen.‹

›Was für Riesen?‹ versetzte Sancho Panza.

›Jene, die du dort siehst, antwortete sein Herr, ›die mit den langen Armen, die bei manchen wohl an die zwei Meilen lang sind.‹

›Bedenket doch, Herr Ritter, entgegnete Sancho, ›die dort sich zeigen, sind keine Riesen, sondern Windmühlen, und was Euch bei ihnen wie Arme vorkommt, das sind die Flügel, die, vom Winde umgetrieben, den Mühlstein in Bewegung setzen.‹

›Wohl ist's ersichtlich, versetzte Don Quijote, ›daß Du in Sachen der Abenteuer nicht kundig bist; es sind Riesen, und wenn Du Furcht hast, mach dich fort von hier und verrichte dein Gebet, während ich zu einem grimmigen und ungleichen Kampf mit ihnen schreite.‹²⁸

Zwischen Don Quijote und Sancho entbrennt ein Streit über das, was in ihrer Welt der Fall ist: Stehen sie Windmühlen oder Riesen gegenüber? Zweifellos müssen wir annehmen, daß Sancho Recht hat, während Don Quijote wieder einmal, nach der Lektüre allzu vieler Ritterromane, einer Wahnvorstellung zum Opfer gefallen ist. Aber warum verstehen wir diese Szene eigentlich so? Weil der Erzähler bereits im ersten Satz der zitierten Passage erklärt, daß es sich um Windmühlen handelt. Die Behauptungen dieses allwissenden Erzählers besitzen offenbar einen grundsätzlich anderen, logisch privilegierteren Status als die Äußerungen der Figuren: Sie sind, im Rahmen der erzählten Welt, nicht nur wahr, sondern (in einem bestimmten, noch auszuführenden Sinne) notwendig wahr. Die Behauptungen der Figuren hingegen sind wahr (im Falle Sancho Pansas) oder falsch (im Falle Don Quijotes) je nachdem, ob sie aus den Aussagen des Erzählers abgeleitet werden können (oder zumindest mit diesen vereinbar sind) oder nicht.²⁹

Wie die Passage aus *Don Quijote* illustriert, treffen wir in allwissend-fiktionaler Erzählerrede auf eine ›Stimme der Wahrheit‹. Diese Stimme besitzt einen durchaus fantastischen Charakter, denn alltäglich-empirische Rede unterliegt den Einschränkungen möglicher Erfahrung; die Wahrheit von Behauptungen ist hier grundsätzlich revidierbar.³⁰ Wie können wir diesen Unterschied zwischen der Wahrheit eines allwissenden Erzählers in fiktionaler Literatur und der Wahrheit eines faktualen Erzählers, beispielsweise aus dem Umkreis des New Journalism, genauer fassen? Hier hilft vielleicht ein Begriffspaar Ludwig Wittgensteins aus seinen nachgelassenen Aufzeichnungen *Über Gewißheit* weiter. Wittgenstein unterscheidet dort zwischen der ›Wahrheit‹ und der ›Gewißheit‹ von Sätzen. Sätze, die wir für

²⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote*. Übers. v. Ludwig Braunfels. München 1979, S. 67 f.

²⁹ Vgl. Félix Martínez-Bonati, Die logische Struktur der Dichtung. In: DVJs 47 (1973), S. 185-200.

³⁰ Nicht nur in der fiktionalen Rede eines allwissenden Erzählers, sondern auch in normaler Alltagsrede gibt es allerdings notwendig wahre Sätze, und zwar analytisch wahre Sätze. Das sind bekanntlich Behauptungen, deren Wahrheit allein aus den Gesetzen der Logik oder aus den Regeln einer Sprache folgt: ›Wenn a größer als b ist und b größer als c, dann ist a größer als c‹ oder ›Ein Schimmel ist ein weißes Pferd‹. Aber die Wahrheit einer allwissenden Rede in fiktionalen Texten ist in einem anderen Sinn notwendig als diejenige analytischer Aussagen. Der allwissende Erzähler trifft nicht-analytische Aussagen über empirische Sachverhalte.

›wahr‹ halten, können im Prinzip auch falsch sein; für ihre Wahrheit müssen wir daher Gründe angeben können. Sätze, die wir für ›gewiß‹ halten, bedürfen hingegen im Rahmen eines gegebenen Weltbildes (einer Lebensform) keiner weiteren Begründung. Wir setzen ihre Wahrheit ohne weiteres voraus und halten es nicht für sinnvoll, an ihnen zu zweifeln – ›die Fragen, die wir stellen, und unsere Zweifel beruhen darauf, daß gewisse Sätze vom Zweifel ausgenommen sind, gleichsam die Angeln, in welchen jene sich bewegen.«³¹ Als Beispiele für solche axiomatischen Gewisheiten nennt Wittgenstein Sätze wie ›Die Erde ist rund‹ und ›Dies ist eine Hand‹. Wenden wir diese Unterscheidung auf unser Thema an: Die Rede des allwissenden Erzählers wäre demgemäß – im Gegensatz beispielsweise zu derjenigen eines Journalisten – nicht wahr, sondern gewiß. Obwohl wir als Leser der zitierten Passage aus *Madame Bovary* mit einem prekären Wahrheitsanspruch konfrontiert werden, der vom Erzähler nicht weiter begründet wird, kommt es uns nicht in den Sinn, die Gültigkeit dieser Behauptungen anzuzweifeln. Die Aussagen von Flauberts Erzähler sind, im Rahmen der erzählten Welt von *Madame Bovary*, nicht einfach wahr, sondern gewiß. Denn es wäre abwegig, bei der zitierten Passage daran zu zweifeln, daß Emma tatsächlich auf ihr Zimmer läuft, sich einschließt etc. Wir setzen bei unserer Lektüre die Gültigkeit dieser Sachverhalte ohne weiteres voraus. In Capotes *In Cold Blood* hingegen sind die Behauptungen des Erzählers grundsätzlich bezweifelbar und begründungsbedürftig (tatsächlich wurden einige Einzelheiten der Darstellung als unplausibel oder falsch kritisiert).

4. Poetogene Bedeutung

Ist das Phänomen des allwissenden Erzählens auf die Grenzen der fiktionalen Literatur eingeschränkt, oder gibt es parallele Erscheinungen außerhalb der Literatur, die uns Hinweise geben könnten auf eine poetogene oder anthropologische Bedeutung? Häufig wird allwissendes Erzählen mit religiöser, göttlich inspirierter Rede verglichen. So bemerkt beispielsweise Friedrich Spielhagen: ›der Dichter des objectiven Romans [...] ist allgegenwärtig und allwissend wie die Muse, welche der homerische Sänger anruft, ihm

³¹ Ludwig Wittgenstein, Über Gewisheit. In: Ders., Werkausgabe in 8 Bänden. Bd. 8: Bemerkungen über die Farben; Über Gewisheit; Zettel; Vermischte Bemerkungen. Frankfurt/M. 1984, S. 113–257, hier: S. 186; vgl. Michael Kober, Certainties of a world-picture: The epistemological investigations of *On Certainty*. In: Hans Sluga/David G. Stern (Hg.), *The Cambridge Companion to Wittgenstein*. Cambridge 1996, S. 411–441.

die Abenteuer und die Leidenschaften seiner Helden zu sagen und zu singen.«³² In der westlichen Kulturgeschichte hat man für das Phänomen der inspirierten Rede vor allem zwei, sich vielfältig miteinander verknüpfende Traditionslinien anzusetzen: das religiöse Modell der prophetischen Autoren biblischer Bücher und das griechisch-römische Modell des *poeta vates*.³³

Tatsächlich lassen sich die oben beschriebenen Merkmale allwissenden Erzählens unschwer auch in der Bibel auffinden. Der Schöpfungsbericht der Genesis setzt *räumliche und zeitliche Allgegenwart* des Erzählers voraus: ›Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde [...]. Und Gott sprach: Es werde Licht!‹ (1. Mose 1–3). Berichtet der Erzähler hier vom absoluten Anfang der Welt, so informiert die Johannes-Apokalypse in zukunftsgevisser Vorausdeutung über das Ende aller Tage. Und es werden nicht nur Bewußtseinsinhalte anderer Menschen, sondern sogar die Gedanken und Gefühle Gottes wiedergegeben: ›Als aber der Herr sah, daß der Menschen Bosheit groß war auf Erden, und alles Dichten und Trachten ihres Herzens nur böse war immerdar, da reute es ihn, daß er die Menschen gemacht hatte auf Erden, und es bekümmerte ihn in seinem Herzen‹ (1. Mose 6,5–6). Die göttlich inspirierte Rede der biblischen Autoren teilt mit dem allwissenden Erzählen auch die unbedingte *Gewisheit* des Geltungsanspruchs. So schreibt Johannes über seinen eigenen Offenbarungstext: ›Diese Worte sind *wahr und gewiß* [verba fidelissima et vera sunt]; und der Gott, der Herr über den Geist der Propheten, hat seinen Engel gesandt, um seinen Knechten zu zeigen, was bald geschehen muß. [...] Siehe, ich komme bald.‹ (Off. 22,6–7)

Die Merkmale allwissenden Erzählens finden sich auch in der epischen Rede des *vates*. Seine Rede ist ebenfalls allwissend und unfehlbar. So wird der biblische Prophet sein Wissen von Gott erhält, so wird der Sänger von der Muse inspiriert, wie die Musenanrufe Homers deutlich machen: ›Kündet, ihr Musen, mir jetzt, die ihr hauset im hohen Olympos, [...] welches waren die Fürsten der Danaer und die Gebieter? Nie vermöcht' ich die

³² Spielhagen (Anm. 2), S. 236. Ähnlich David Lodge: ›it is not difficult to establish a normative correlation between omniscient authorial narration and an explicitly Christian perspective on events; and, correspondingly, between limited narrators and a more secular, humanist perspective‹; David Lodge, *The Novelist at the Crossroads*. London 1971, S. 120 f. Vgl. auch die Hinweise bei Vogt (Anm. 1), S. 63 f.

³³ Vgl. den Überblick von Werner Frick, ›Poeta vates‹. Versionen eines mythischen Modells in der Lyrik der Moderne. In: Matías Martínez (Hg.), *Formaler Mythos*. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Paderborn 1996, S. 125–161, bes. S. 125–136.

Schar zu verkündigen, [...] wenn die olympischen Musen mir nicht [...] verkündigen wollten, wie viele vor Ilion kamen« (*Ilias*, 2. Gesang, V. 484-492). So wie die biblischen Propheten ist auch der epische Sänger nur ein Medium für die Verkündigung einer Lehre, die ihre unzweifelhafte Autorität aus einer göttlichen Quelle bezieht. Das gilt nicht nur für die klassischen heroischen Epen Homers oder Vergils, sondern auch für das spätere christlich-religiöse Epos wie Dantes *Divina Commedia*, Miltons *Paradise Lost* und Klopstocks *Messias*: Stets wird der allwissende und unfehlbare Geltungsanspruch dieser Texte durch die Selbstdarstellung als göttlich inspirierte Rede beglaubigt.

Käte Hamburgers bereits zitierte Behauptung, die epische Fiktion sei »der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann«³⁴, wird vom Fall der inspirierten Rede widerlegt – jedenfalls wenn man sich an den subjektiven Sinn dieser Rede hält. Der Prophet und der *vates* sind sehr wohl in der Lage, mit absoluter Gewißheit wahre Aussagen über den Bewußtseinszustand Dritter zu treffen.

Das allwissende Erzählen in der fiktionalen Literatur und die inspirierte Rede epischer Sänger und biblischer Propheten in sakralen Texten weisen also Analogien auf. Erlauben es diese Analogien, auf ein kausales Verhältnis oder auf funktionale Äquivalenzen zwischen ihnen oder aber auf gemeinsame anthropologische Ursachen zu schließen? Analogien sind, mit Goethe zu sprechen, »wie gute Gesellschaft, die immer mehr anregt als gibt«³⁵. Eine Analogie zwischen zwei Phänomenen festzustellen, bedeutet zunächst nichts anderes, als eine Ähnlichkeit zwischen ihnen zu beobachten. Aus dem bloßen Aufweis einer Ähnlichkeit folgt aber weder eine Kausalität noch ein funktionaler Bezug zwischen den Phänomenen. Dieses Vorbehalten eingedenk sei zum Schluß eine Spekulation über die anthropologische Bedeutung allwissenden Erzählens angestellt.

Wenn man die Ähnlichkeit zwischen göttlich inspirierter Rede und allwissendem Erzählen nicht als einen Zufall ansehen möchte, könnte man das allwissende Erzählen in der fiktionalen Literatur als ein *mythisches Analogon* sakraler Rede erklären. Die von Clemens Lugowski unter dem Einfluß Ernst Cassirers in den Dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entworfene Theorie des formalen Mythos erklärt bestimmte Aspekte litera-

³⁴ Hamburger (Anm. 26), S. 79.

³⁵ Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe. 12 Bde. Hg. von Erich Trunz. Bd. 12: Schriften zur Kunst; Schriften zur Literatur; Maximen und Reflexionen. Hg. v. Herbert von Einem u. Hans Joachim Schrimpf. München 12., neubearb. Aufl. 1981, S. 368.

rischer Werke als Wiederaufnahme entsprechender Elemente einer mythischen Weltanschauung. Aufgrund der »Entwicklungsträgheit in der Formenwelt der Dichtung [...] leben alte Auffassungen in der dichterischen Formenwelt weiter, auch wenn der dichterische »Gehalt« (als Meinung des Dichters) schon der neuen Auffassung entspricht«³⁶. Dichtung sei ein mythisches Analogon in einer nicht mehr mythischen Zeit, ein gemeinschaftsstiftender und Gemeinschaft voraussetzender »formaler Mythos«³⁷. (Es bleibt in Lugowskis Ausführungen unklar, ob er die Analogie zwischen Merkmalen einer mythischen Weltsicht und formalen Eigenschaften literarischer Werke als ein kausales Verhältnis oder als eine funktionale Äquivalenz versteht.) Formal-mythisch im Sinne Lugowskis ist ein literarisches Werk allerdings nicht, weil es mythologische Stoffe, Göttergeschichten oder Ätiologien darstellte, sondern aufgrund formaler Eigenschaften, deren ästhetische Wirkung als Effekt der verdeckten Wirksamkeit mythischer Denkformen erscheinen. Mit der Durchsetzung des modernen rationalen Weltbildes engt sich die Legitimität dieser vormodernen Sichtweise zunehmend auf die fiktionale Literatur ein. Ihr Geltungsanspruch verliert in einer entmythisierten Welt an Kraft – Lugowski spricht von einem Prozeß der »Zersetzung des mythischen Analogons«³⁸ – und muß schließlich selbst im Rahmen der literarischen Fiktion durch Plausibilisierungsstrategien kompensiert werden, die eine realistische Illusion erzeugen, »um die mythische Sinnstruktur vor dem Einspruch des kritischen Bewußtseins zu schützen« (Heinz Schlaffer).³⁹

So etablierte sich beispielsweise in deutschen Romanpoetiken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Postulat einer empirisch plausiblen Motivation des dargestellten Geschehens. Friedrich von Blanckenburg forderte in seinem einflußreichen *Versuch über den Roman* (1774), die Romanhandlung sei als lückenlos wahrscheinliche »Kette von Ursach und Wirkung«⁴⁰ zu gestalten. Der Romandichter solle »mögliche Menschen der

³⁶ Clemens Lugowski, Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung, Frankfurt/M. 1976 [zuerst 1932], S. 19. Zur Theorie des formalen Mythos vgl. meinen Aufsatz: Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie. In: Martínez (Anm. 33), S. 7-24, sowie die umfassende, demnächst publizierte Monographie von Herwig Gottwald, Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien, Habilitationsschrift Salzburg 2003.

³⁷ Lugowski (Anm. 36), S. 83.

³⁸ Ebd., S. 52.

³⁹ Heinz Schlaffer, Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis. Frankfurt/M. 1990, S. 109.

⁴⁰ Friedrich von Blanckenburg, Versuch über den Roman. Leipzig, Liegnitz 1774, Repr. Stuttgart 1965, S. 10.

wirklichen Welt«⁴¹ zeigen. Figuren und Begebenheiten »müssen [...] so unter einander verbunden seyn, daß sie gegenseitig Ursach und Wirkung sind, [...] so daß das Ende, das Resultat des Werks eine nothwendige Wirkung alles des vorhergehenden ist«⁴².

So wie die Motivation der dargestellten Handlung gerät auch die Position des Erzählers spätestens seit dem 18. Jahrhundert zunehmend unter das Postulat einer möglichst großen empirischen Glaubwürdigkeit. Das allwissende Erzählen wurde mehr und mehr durch andere, vermeintlich realistischere Erzählhaltungen ersetzt – durch extern fokalisiertes, intern fokalisiertes oder szenisch-dialogisches Erzählen. (Auch diese »realistischeren« Erzählweisen enthalten freilich verdeckte Formen der Allwissenheit.) Mit der Theorie des formalen Mythos ist das literaturgeschichtlich beobachtbare Zurücktreten des allwissenden Erzählers als ein Symptom der zunehmenden Entzauberung und Rationalisierung unserer Wirklichkeit zu erklären. Daß sich auch der moderne Leser noch der Stimme allwissender Erzähler anvertrauen mag, erscheint dann als Regression in eine mythische Wirklichkeitsauffassung, die freilich auf die Dauer der Lektüre und die Grenzen der Fiktion begrenzt bleibt. Entwicklungspsychologisch gewendet, mag die mythische Autorität des allwissenden Erzählers übrigens auch als Analogon der unbedingten elterlichen Autorität in der frühen Kindheit erscheinen. Der allwissende Erzähler sinnt dem Leser im Spiel der literarischen Fiktion dasselbe an, was der inspirierte Prophet dem Gläubigen und die Eltern dem Kleinkind im Ernst vermitteln wollen: Gewißheiten. Solchen unfehlbaren Stimmen der Wahrheit zu glauben, entlastet von den Anstrengungen der Rationalität.

⁴¹ Ebd., S. 257.

⁴² Ebd., S. 313 f.