

Revised 4/10/2024 12:54

Manfred Jahn¹

**Perspektivisches Erzählen in Roman und Film:
Hans Falladas *Wolf unter Wölfen***

[YouTube Kurztitel: Roman, Film, Perspektive: *Wolf unter Wölfen*]

URL dieses Dokuments:

<https://www.uni-koeln.de/~ame02/Roman%20Film%20Perspektive.pdf>



Dies ist das Skript einer vierteiligen Video-Einführung in die intermediale Narratologie (medienübergreifende Erzähltheorie).² Wir vergleichen Hans Falladas Roman *Wolf unter Wölfen* von 1937 mit der gleichnamigen DDR-Fernsehverfilmung von 1964. Der Schwerpunkt unserer Analyse liegt auf den unterschiedlichen, aber vergleichbaren Techniken der Perspektivierung (*Fokalisierung*) in Roman und Film. Mit einzelnen Übungsaufgaben (und Antworten). Inhalt:

1. **[Wahrnehmung und Perspektive](https://youtu.be/aEZY6Wlo_pw)** [https://youtu.be/aEZY6Wlo_pw]
2. **[Wolf unter Wölfen: Ausgaben, Zeit, Ort, Figuren](https://youtu.be/HfGeseSyVdq)** [<https://youtu.be/HfGeseSyVdq>]
3. **[Falladas Modernismus](#)**
- 3.1 **[Erzähltheoretische Grundlagen](https://youtu.be/1siSHb3ofNw)** [<https://youtu.be/1siSHb3ofNw>]
- 3.2 **[Auktoriales und personales Erzählen im Roman](https://youtu.be/Fxmeh6tuIi0)** [<https://youtu.be/Fxmeh6tuIi0>]
4. **[Fokalisierung in Roman und Film](https://youtu.be/Vn-b923iXMU)** [<https://youtu.be/Vn-b923iXMU>]
5. **[Ergebnisse](#)**
[Literatur](#)

Hallo! – Wir wollen heute ein Experiment wagen und Falladas Roman *Wolf unter Wölfen* mit der Filmversion von 1964 vergleichen. Die Herausforderung dabei ist, dies auf der Grundlage eines medienübergreifenden erzähltheoretischen Modells zu tun. *Wolf unter Wölfen* erschien 1937 in zwei Bänden mit insgesamt über eintausend Seiten. Hier ist das Cover der Erstausgabe, und hier das der 2021 neu aufgelegten DVD-Kassette.³ Der Film ist eine vierteilige, rund 400-minütige Schwarzweiß-Verfilmung, produziert von der DEFA und dem Fernsehfunk der DDR. Er wurde 1964 an aufeinanderfolgenden Tagen ausgestrahlt, und 1968 war er auch im 2. Programm im Westen zu sehen.

Natürlich ist es hilfreich für das Verständnis dieses Videos, wenn man den Primärtext einigermaßen kennt, aber auf der anderen Seite werden wir mit reichlich Text- und Filmausschnitten arbeiten, die hoffentlich auch aus sich heraus verständlich sind. Fünf Kapitel sind geplant, beginnend mit ein paar einfachen Überlegungen zu Wahrnehmung und Perspektive, dann geht es um Zeit, Ort und Figuren, Falladas Stellung im Modernismus, Fokalisierung in Roman und Film – Fokalisierung, das ist im Grunde bloß ein technischer Ausdruck für Perspektivierung. Zum Schluss ziehen wir ein kurzes Fazit zu Ergebnissen, soweit vorhanden. Gut, ich denke wir sind bereit, ins Thema einzusteigen.

¹ [Email](mailto:manfred.jahn@uni-koeln.de); homepage www.uni-koeln.de/~ame02/.

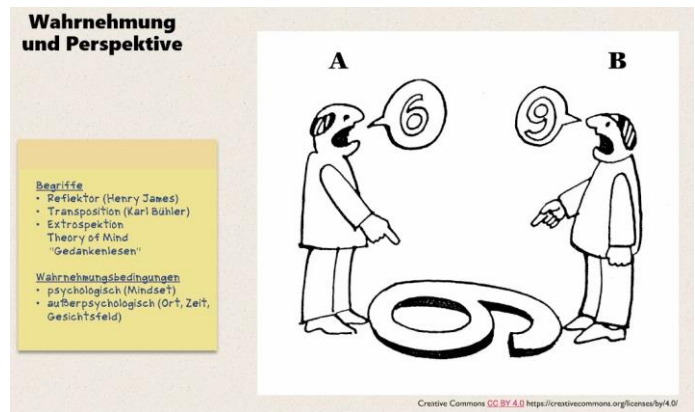
² Grundlegende Einführungen in die Narratologie: Fludernik (2013), Schmid (2014), Jahn (2021a). Zu intermedialer, transmedialer oder auch transgenerischer Narratologie: Nünning/Nünning (2002), Thon (2016), Reinerth/Thon (2016). Filmnarratologie: Eder (2008), Kuhn (2011), Jahn (2021b).

³ *Wolf unter Wölfen*: vierteiliger Fernsehfilm DDR 1964, Regie Hans-Joachim Kasprzik, Buch Klaus Jörn, Kamera Otto Hanisch. Digital restauriert von Studio Hamburg Enterprises 2021. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mu4L4aXwx2A>

1. Wahrnehmung und Perspektive

1.1. Wahrnehmung und Wahrnehmungsbedingungen

In diesem Teil geht es um den Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Perspektive. Im Internet findet man diesen interessanten Cartoon, der den Titel "Perspektive" schon trägt. Es ist eigentlich bloß ein statisches Bild, eine Momentaufnahme, aber gleichzeitig erzählt er doch so etwas wie eine kleine Geschichte. Zwei Leute treffen sich, sehen und weisen auf denselben Gegenstand, und streiten offenbar darüber, wer ihn richtig sieht. Figur A interpretiert ihn als Zahl 6, Figur B als 9. Ich denke, wir begreifen sofort, warum das so ist, denn wir können uns relativ leicht in die jeweiligen Standpunkte hineinversetzen, können den Gegenstand sozusagen mit den Augen der Figuren sehen.



Figuren A und B interpretieren den Gegenstand deswegen unterschiedlich, weil sie ihn von unterschiedlichen Standpunkten und aus unterschiedlichen Perspektiven sehen. Aber das ist nicht alles. Ich stelle mal eine etwas seltsame Frage, nämlich: wie viele Perspektiven werden im Cartoon insgesamt dargestellt? Zwei sind es ja auf jeden Fall, die von A und B. Beide sind Figuren in dem Welt-Ausschnitt, den der Cartoon zeigt. Wir selbst sind außenstehende Betrachtende, aber das Bild gibt auch uns eine Perspektive vor, und zwar eine andere als die von A und B – wir sehen das Ding von der Seite. Macht also drei. Denken wir weiter an den Zeichner oder die Zeichnerin, die das Bild gestaltet hat, er/sie hatte ja auch eine Perspektive – jetzt sind wir bei vier. Na gut, vielleicht sind Betrachter- und Künstlerperspektive identisch, und man könnte oder sollte sie nur einmal zählen, aber halten wir trotzdem mal an der vier fest. Denn ganz sicher können wir doch nicht sein, ob Zeichner oder Zeichnerin alles so gesehen hat wie wir gerade – vielleicht ist der physikalische Standpunkt nicht das alleinige Kriterium. Aber dazu kommen wir gleich.

Konkret stellt sich eine ganz wichtige Frage: Wer hat eigentlich recht, A oder B? Die Antwort ist einfach: Wir wissen es nicht. Wir als neutrale Beobachtende können höchstens erkennen, dass der strittige Gegenstand das eine oder das andere sein könnte. Unter den uns gegebenen Umständen ist der Gegenstand mehrdeutig. Hätten wir ein größeres Gesichtsfeld, oder mehr Kontext, oder wüssten überhaupt mehr über die erzählte Welt, könnten wir es vielleicht genauer sagen.

Das soll schon für den Einstieg reichen. Ein paar Stichpunkte will ich kurz auf diesem Merkzettel notieren.

Wahrnehmende Figuren in einer dargestellten Welt sollen als *Reflektorfiguren* bezeichnet werden, ein Begriff, den der amerikanische –Autor Henry James erstmalig in dieser Bedeutung einführte. A und B in dem Cartoon sind Reflektorfiguren. Wir selbst sind, wie schon gesagt, *außenstehende* Beobachtende und damit keine Reflektoren. Wenn wir uns in die Perspektive Dritter hineinversetzen, nennen wir das eine *Transposition*, ein Begriff von Karl Bühler (1934). Normalerweise können wir Körpersprache und Gesichtsausdruck einer Reflektorfigur auch als Ausdruck einer mentalen Einstellung interpretieren. Eine solche Zuschreibung nennt man neuerdings "Extrospektion", auf Englisch *Theory of Mind* (Zunshine 2006, 2012), oder wieder deutsch ganz einfach, aber vielleicht etwas zu einfach: *Gedankenlesen*. Zum Beispiel: Körperhaltung und Mimik unserer beiden Reflektoren legen nahe, dass beide nicht nur von der Richtigkeit ihrer Wahrnehmung überzeugt sind, sondern auch nicht gewillt sind, entweder eine neutrale Perspektive einzunehmen oder sich in die Perspektive des Anderen hineinzuversetzen – obgleich sie das theoretisch genauso können müssten wie alle Menschen, oder fast alle Menschen. Aber diese beiden sind stur; sie wollen es einfach nicht.

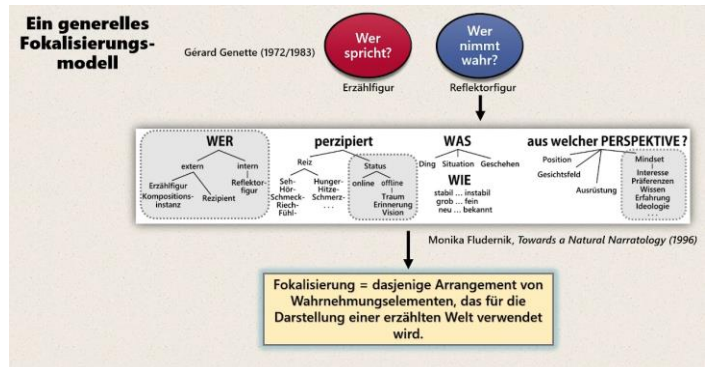
Deswegen halten wir zusätzlich fest, dass es nicht nur physikalische oder außerpsychologische, sondern auch psychologische Bedingungen für eine Wahrnehmung gibt. Psychologische Bedingungen fassen wir summarisch unter den englischen Begriff *Mindset* – dazu gehören vor allem subjektive Einstellungen wie Aufmerksamkeit, Interesse, Erfahrung, Ideologie und Ähnliches. Zu den außerpsychologischen Bedingungen gehört der raumzeitliche Standort und

wir fügen jetzt auch noch das das *Gesichtsfeld*, hinzu, welches mehr oder weniger umfassend oder auch eingeschränkt sein kann.

So – damit sind schon viele wichtige Grundmerkmale von Wahrnehmung und Perspektive umrissen, und bisher war alles ziemlich "leicht fasslich", um ein Zitat aus dem Text zu gebrauchen (*Wolf unter Wölfen* 851). Unsere nächste Aufgabe wird sein, das Konzept Fokalisierung weiter zu präzisieren.

1.2 Ein generelles (intermediales) Fokalisierungsmodell

Fokalisierung, wie schon gesagt, ist im Prinzip das gleiche wie *Perspektivierung*, und am besten beginnen wir mit einer Überlegung, die Gérard Genette 1972 anstellte. Er schlug vor, zunächst einmal zwei grundsätzliche Fragen zu klären, nämlich *Wer spricht?* und *Wer sieht?* Dankenswerterweise beantwortete er seine Fragen direkt selbst, und zwar so: der oder die *Sprechende* eines erzählenden Textes ist eine Erzählfigur, der oder die *Sehende* im Text ist eine Reflektorfigur.



Rund zehn Jahre später formuliert Genette nicht mehr "wer sieht?", sondern "Wer nimmt wahr?" – was nur logisch ist, denn Reflektorfiguren können ja nicht nur sehen, sondern auch hören, riechen, schmecken, tasten und fühlen usw. Besonders interessant für uns ist aber, dass Genettes Fragesatz eine ganze Reihe von Erweiterungen zulässt. Wir können zum Beispiel fragen "Wer nimmt was, wie und aus welcher Perspektive wahr?" Oder, um die Trennung des Verbs zu vermeiden, wollen wir ersatzweise das Verb "perzipieren" benutzen und formulieren so: "Wer perzipiert was, wie, aus welcher Perspektive". Das liefert uns ein einfaches Grundgerüst, in das wir viele weitere Aspekte einordnen können,⁴ speziell natürlich ein wahrnehmendes Subjekt und ein wahrgenommenes Objekt.

Was nun speziell das wahrnehmende Subjekt angeht, so wollen wir uns vorsichtig von Genettes strikter Trennung zwischen Sprechenden und Wahrnehmenden freimachen. Es macht nämlich durchaus Sinn, sowohl Erzählfiguren als auch Reflektorfiguren als wahrnehmende Subjekte zu betrachten – ebenso wie es Sinn macht, sowohl Erzählfiguren wie Reflektorfiguren eine Stimme zuzugestehen. Die prinzipielle Trennung bleibt aber trotzdem bestehen, denn eine Erzählfigur steht immer *außerhalb* der erzählten Welt – wir bezeichnen sie deshalb als "extern", und eine Reflektorfigur steht immer *innerhalb* der erzählten Welt, und deshalb ist sie "intern".

Externe Subjekte sind entweder kreative Subjekte wie die Erzählfigur, oder auch rezeptive Subjekte wie z.B. Leserin und Leser. Zu den kreativen Subjekten fügen wir zusätzlich eine *Kompositionsinstanz* hinzu, damit das Modell nicht nur für Texte, sondern auch für Bilder, Comics, Filme und Theaterstücke gelten kann, also Formen, die nicht notwendigerweise von einer Erzählstimme begleitet werden (engl. *composition device* vgl. Jahn 2021b: 4.1, 2021c: Kap. 2).

Beim Akt der Wahrnehmung selbst machen wir einen Unterschied zwischen *Online-* und *Offline-Wahrnehmungen* (Bickerton 1995). Online-Wahrnehmungen sind die üblichen Wahrnehmungen unserer außenweltorientierten fünf Sinne, aber auch die Wahrnehmung innerer Zustände (das nennt man heute auch *Interozeption*); *Offline-Wahrnehmungen* dagegen sind Träume, Erinnerungen, Visionen und sonstige Produkte der Phantasie – darunter ganz speziell auch die Imagination einer Erzählfigur und die Vorstellung, die in den Rezipienten beim Lesen eines Textes geweckt wird.

Ansonsten mag der Rest des Schemas komplex aussehen, aber bis auf wenige Ausnahmen sind die meisten Begriffe ganz normale Alltagsbegriffe. Das ist volle Absicht, denn der hier vorgestellte Ansatz versteht sich als Teil einer sogenannten *natürlichen Narratologie*, wie sie seit 1996 von Monika Fludernik entwickelt und verfolgt wird.

⁴ Die im Video gezeigte Grafik ist eine Weiterführung des in Jahn (2021a: 3.2.10) vorgestellten Modells.

Soweit die grundsätzlichen Vorüberlegungen; die konkrete Definition von Fokalisierung ergibt sich nun praktisch von selbst: *Fokalisierung ist dasjenige Arrangement von Wahrnehmungselementen, das für die Darstellung einer erzählten Welt verwendet wird.* Ergänzend soll noch hervorgehoben werden:

- "Wahrnehmungselement" ist jede Option, die im obigen Bezugsrahmen aufgelistet ist;
- "Darstellung" meint jegliche textuelle, filmische, dramatische oder piktorale Darstellung,
- und die "erzählte Welt" kann *fiktional* oder *nichtfiktional* sein.

Schwerpunktmäßig konzentrieren wir uns im Folgenden auf die Bereiche Wahrnehmungssubjekte, Wahrnehmungsweisen und psychologische Bedingungsfaktoren. Unsere Analyse von *Wolf unter Wölfen* – Roman und Film – soll das Modell gewissermaßen auf die Probe stellen. Aber unabhängig davon steht uns hier ein generelles intermediales Modell zur Verfügung, das für die Analyse aller möglichen Erzählungen, ganz gleich in welchem Medium, anwendbar ist. Und da es die besondere Eigenschaft hat, auch Erzählfiguren und Kompositionsinstanzen als perspektivisch orientierte Wahrnehmungs-Subjekte einzubeziehen, wird hier praktisch jede Erzählung als von Hause aus multiperspektivisch verstanden.

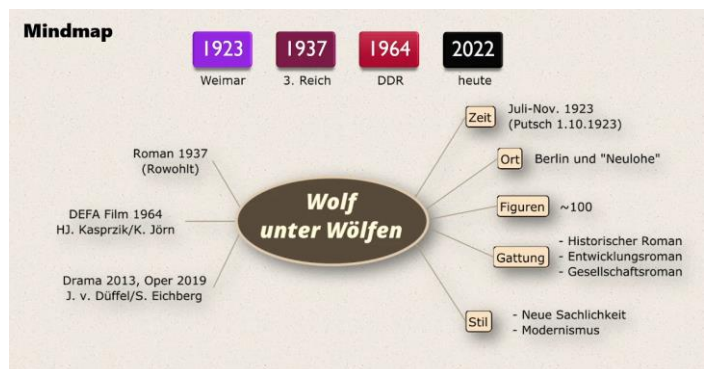
Dies ist das Ende von Teil 1; in Teil 2 hören Sie zur Abwechslung die Stimme von Silke Buchholz, die uns eine Übersicht über Zeit, Ort und Figuren der Handlung geben wird. Bis gleich!

2. *Wolf unter Wölfen*: Ausgaben, Zeit, Ort und Figuren

In Teil 2 unserer Videos geht es um die verschiedenen Ausgaben und Adaptationen des Romans sowie die Grundparameter der Handlung.

2.1 Mindmap

Wir nutzen diese Mindmap für eine grobe Übersicht. Auf der linken Seite stehen die verschiedenen Fassungen und Adaptationen des Werkes. Besonders interessiert uns Roman und Film, aber es gibt auch ein Theaterstück und sogar eine Operfassung. Roman, Film, Theater, Oper – das zeigt schon die anhaltende Popularität des Werkes. Seine literaturwissenschaftliche Würdigung hat erst in letzter Zeit begonnen (siehe Fritsch-Lange/Hagestedt 2011 und Frank/Scherer 2018), und wir wollen es uns hier zur Aufgabe machen, einige seiner interessanten erzähltheoretischen Besonderheiten aufzuzeigen.



Das Urheberrecht an Falladas Texten lief 2017 ab, und seitdem gibt es nach unserer Rechnung nicht weniger als neun deutsche Verlage, die *Wolf unter Wölfen* im Angebot führen. Die Preise reichen von 0,0 Euro für die billigste digitale Fassung bis zu 1.250 Euro für ein handsigniertes Original. (Wir werden auf einige Unterschiede in den Fassungen eingehen, auch Tipps geben, worauf man bei einer Neuanschaffung achten sollte, aber nein, wir bekommen von niemandem irgendwelche Provisionen oder Prozente!)

Auf der rechten Seite sind ein paar Grundparameter des Romans aufgelistet. Zeit der Handlung ist die zweite Hälfte des Jahres 1923 – das ist der Zeitraum der berüchtigten Hyperinflation, bei der im Juli, wenn der Roman beginnt, der Dollar auf 414.000 Reichsmark steht, am Ende auf 4 Billionen – ganz recht, Billionen, keine lumpigen Milliarden. Ebenfalls wichtig ist ein anderer historischer Vorfall, nämlich ein Putschversuch gegen die Weimarer Regierung am 1. Oktober 1923 im Städtchen Küstrin an der Oder.⁵ Hauptorte der Handlung sind Berlin und eine fiktionale Ortschaft namens "Neulohe"; wir werden gleich versuchen, das noch näher

⁵ Es gab drei Putschversuche gegen die Weimarer Republik: der Kapp-Putsch 1920 (er scheiterte nach vier Tagen, im Roman erwähnt S. 737), der Küstriner Putsch 1923 unter Führung von Major Buchrucker (im Roman Major Rückert), und Hitlers Marsch auf die Feldherrenhalle in München November 1923 (im Roman nicht erwähnt).

geographisch einzukreisen. Die ungefähre Gesamtzahl der Figuren beträgt 100, und darauf kommen wir natürlich auch noch detailliert zurück.

Bei der Gattung des Romans hat man die Wahl zwischen drei Möglichkeiten:

- *Wolf unter Wölfen* ist ein *historischer Roman*, weil er in Zeit und Ort der Handlung historisch existierende Ereignisse wie die Inflation und den Putsch aufgreift.
- Hauptsächlich ist er ein *Entwicklungsroman*, der den Entwicklungsprozess eines jungen Mannes nachzeichnet.
- Es ist aber auch ein *Gesellschaftsroman*, weil er Interaktionen und Konflikte zwischen unterschiedlichen sozialen Gruppen und Klassen thematisiert.

Bei der Bestimmung des Stils des Romans gibt es zwei Zuordnungs-Möglichkeiten, einmal die *Neue Sachlichkeit*, die Fallada in eine Reihe von Autoren wie Remarque, Kästner, Döblin und anderen stellt. Etwas seltener wird er als *modernistischer Autor* behandelt, mit James Joyce und Virginia Woolf als typischen Vertreter, neben vielen anderen. Es ist gar nicht verkehrt, wenn sich die Listen hier überlappen; es geht uns im Folgenden allerdings besonders um die modernistischen Eigenschaften des Werkes.

Wenn wir schließlich noch einen Blick auf die verschiedenen Jahresangaben werfen, so fallen vier Eckdaten ins Auge:

- 1923, die Zeit der Handlung in der Weimarer Republik,
- 1937 das Publikationsjahr des Romans im Kontext des Dritten Reiches,
- 1964 die Filmfassung im kulturpolitischen Kontext der DDR,
- und 2022, unser gegenwärtiger Standpunkt.

Auch hier können unterschiedliche Perspektiven anfallen, und auch diese wollen wir punktuell ansprechen.

2.2. Der Entwicklungs-Plot in sieben Stationen

Hier nun entweder zur Erinnerung oder zur Erstorientierung eine knappe Zusammenfassung des Haupt-Plots, das heißt der Entwicklungsgeschichte des Protagonisten.

1. Wolfgang Pagel, 23 Jahre alt, lebt in prekären Verhältnissen in Berlin.
2. Die geplante Hochzeit mit seiner Freundin Petra platzt.
3. Er trifft Prackwitz und Studmann, zwei frühere Vorgesetzte.
4. Am Roulettetisch gewinnt und verspielt er ein Vermögen
5. Er wird Feldinspektor auf dem Rittergut Neuulohe.
6. Er wird Zeuge, wie die Familie Prackwitz in den Putsch verwickelt wird und auseinanderbricht.
7. Er erkennt die Haltlosigkeit seiner Existenz, findet zurück zu Petra und beginnt ein Studium.

Wohlgemerkt, das ist nur der übergeordnete rote Faden des Entwicklungsplots, hinzu kommt ein sehr komplexes Geflecht von parallel verlaufenden Handlungssträngen.

2.3. Historische Karte der Orte der Handlung

Für die Orte der Handlung nutzen wir diese historische Karte von Wikipedia.⁶ Sie zeigt die Grenzen Deutschlands nach dem Versailler Vertrag, 1918 bis 1937. Die Handlung findet teils in Berlin, teils auf dem Lande statt, wobei über den ländlichen Schauplatz ein wenig Uneinigkeit in der Sekundärliteratur herrscht. Einige Kommentatoren sprechen von "ostelbisch" (so Frank/Scherer 2018: 376), aber wenn wir uns vor Augen führen, wo die Elbe verläuft, und was also "ostelbisch" bedeuten könnte, dann bleibt das etwas ungenau. "Ostpreußen" wird ebenfalls gelegentlich genannt, aber das ist doch zu weit entfernt. Im Text selbst wird die "Neumark fast schon

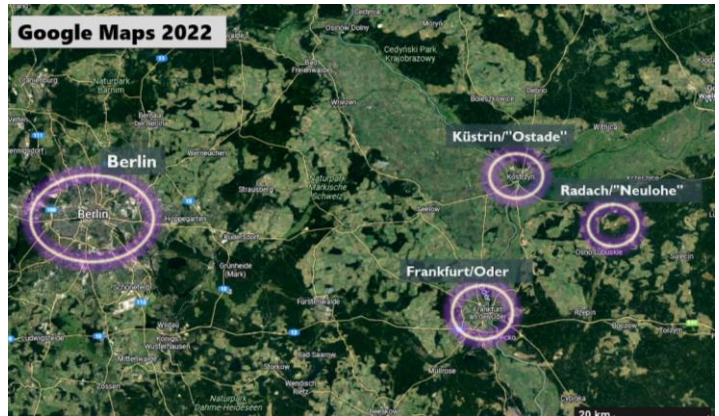


⁶ Wikipedia "Deutsches Reich" https://de.wikipedia.org/wiki/Deutsches_Reich

polnische Grenze" (*Wolf unter Wölfen* 312) erwähnt, das ist eine Region östlich von Frankfurt an der Oder, also grob gesprochen hier. Küstrin, wie zu sehen, liegt etwas nördlich von Frankfurt/O.

2.4. Aktuelles Google-Maps-Satellitenbild

Zoomen wir doch einfach näher heran, aber jetzt mit dem aktuellen Vegetations-Satellitenbild von Google Maps. Wieder haben wir hier Berlin als städtischen Handlungsort, etwa 70 km davon entfernt Frankfurt/Oder – tatsächlich fährt der Rittmeister von Prackwitz zu Beginn des Romans mit dem Zug von Frankfurt zum Schlesischen Bahnhof in Berlin.



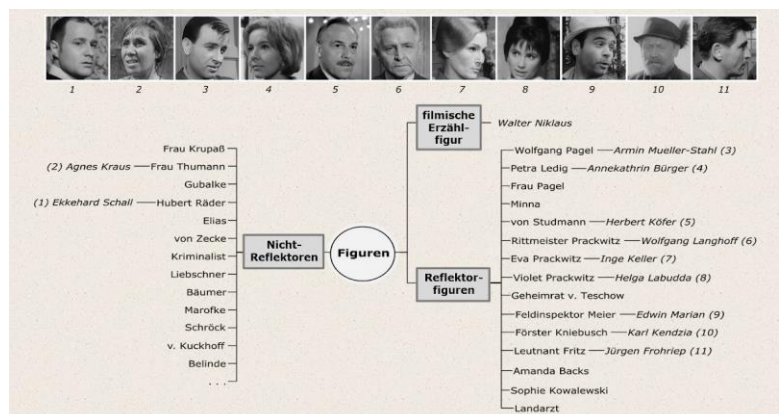
In der Welt des Romans findet der Putschversuch in der Kleinstadt "Ostade" statt, und sie ist offenkundig das fiktionale Gegenstück zum realen Küstrin. Auch für die Ortschaft "Neulohe" mit dem gleichnamigen Rittergut gibt es ein plausibles reales Vorbild, nämlich den Ort Radach, heute das polnische Radachow. Es ist der Ort, an dem Fallada selbst, ganz wie sein Protagonist Wolfgang Pagel, 1923 als Feldinspektor tätig war (Frank/Scherer 2018: 574). Ebenfalls passend ist, dass Radach/Neulohe von weitläufigen Waldungen umgeben ist. Ganz tief im Neuloher Forst liegt der sogenannte "Schwarze Grund", in dem ein illegales Waffenlager für den Putsch vergraben wurde. Sein Verrat hat katastrophale Folgen für die zentralen Figuren des Romans.

2.5. Soziogramm der Figuren

Rund 100 Figuren bevölkern den Roman – da bietet es sich an, sich zunächst mithilfe eines einfachen sozialen Profils einen Überblick zu verschaffen – hier ein Versuch. Auffallend groß ist die Gruppe der Adligen, daneben gibt es Groß- und Kleinbürgerliche, Bedienstete, Polizisten, Militärs, Landarbeiter, Prostituierte, Kriminelle, usw. Es kommt zu vielfältigen Interaktionen und Konflikten, wobei besonders auffällt, dass die einzelnen Gruppen auch durch ihr unterschiedliches Sprachverhalten charakterisiert werden. Der ständige Wechsel von Hochsprache zu Soziolekt und Dialekt verleiht dem Text eine ausgesprochen polyphone Qualität, und dabei ist es besonders der Berliner Dialekt, der sich als eine Spezialität Falladas erweist. Interessant für uns moderne Leserinnen und Leser ist vor allem das Wiedertreffen auf manche längst in Vergessenheit geratene Sprachmuster. Im Film setzen die DDR-Akteure die entsprechenden Vorlagen des Textes sehr überzeugend um. Schauen wir in ein paar Clips hinein.

2.6. Erzählfigur, Reflektorfiguren und Nicht-Reflektorfiguren

Für einen etwas genaueren Überblick erscheinen in dieser Grafik die Namen der Handlungsfiguren zusammen mit den Darstellerinnen und Darstellern – wobei die eingeklammerten Zahlen jeweils auf ein Portrait in der Bildergalerie verweisen. Viele hochrangige DDR-Schauspielerinnen und Schauspieler sind hier versammelt, darunter der Brecht-Darsteller und Regisseur Ekkehard Schall, unmittelbar auffällig, wie eben gesehen, in der Rolle des Dieners Räder, ebenso Agnes Kraus als Frau Thumann, Armin Mueller-Stahl als Pagel, Werner Langhoff als Rittmeister von Prackwitz, Inge Keller als Frau von Prackwitz, Helga Labudda als Tochter Violet, Herbert Köfer als Studmann und Jürgen Frohriep als Leutnant Fritz. Um nur einige zu nennen.



In der Grafik sind die Figuren aber auch drei funktionalen Kategorien zugeordnet, die vorerst offengelassen wurden. Das heißt, eine Kategorie soll doch sofort aufgedeckt werden, nämlich

diese hier, denn sie ist nur durch eine körperlose Stimme vertreten. Es handelt sich um die Stimme der filmischen Erzählfigur, die den Film so einleitet: [Clip]

Berlin, Juli 1923. Über der Stadt liegt ein trüber Dunst, der Brodem eines verarmten Volkes steigt nicht gen Himmel, er haftet träge an den Häusern, kriecht durch die Straßen und sickert durch die Fenster. Schlimm sind die Straßen um den Alexanderplatz.

Der Sprecher ist Walter Niklaus und seine Stimme erinnert an den Stil von Radio- und Wochenschau-Aufnahmen der dreißiger Jahre, was ja passt. Aber auf theoretischer Ebene stellt sich die Frage, ob wir diese filmische Erzählfigur auch verantwortlich machen wollen für das historische Bildmaterial und die Stimmungsmusik, die dieser Anfangssequenz unterlegt ist. Oder ist die Erzählstimme bloß einer von vielen filmischen Datenkanälen, die von einer übergeordneten *Kompositionsinstanz* nach Bedarf und Effekt eingesetzt werden? Wir haben schon angedeutet, dass das für das filmische Medium durchaus eine sinnvolle Annahme sein kann (1.2). Bei einem Roman dagegen ist es eher so, dass es allein die Erzählfigur ist, die die vollständige Kontrolle über die Gestaltung des Textes hat. Ob nun die Erzählfigur im Roman auch eine ähnlich prägnante Stimme hat wie die des filmischen Sprechers, ob es überhaupt eine solche Stimme in einem Text geben kann, ist noch zu klären. Wir kommen darauf zurück.

Nun haben wir allerdings noch diese beiden weiteren Kästchen, die wir ebenfalls offengelassen haben, und die Gelegenheit wollen wir nutzen, Ihnen die Frage zu stellen, welche Kategorien dort passend wären. Nebenfiguren und Hauptfiguren sind es nicht, ganz so einfach machen wir es nicht. Wenn Sie wollen, können Sie das Video ja pausieren, um etwas anderes vorzuschlagen. Tipp: etwas, was direkter mit unserem Thema zu tun hat.

Jawohl – unsere Vorüberlegungen aus Teil 1 sind der Schlüssel: rechts stehen die Reflektor-Figuren, also die Haupt-Perspektiventräger des Romans, links die Nicht-Reflektor-Figuren. – Fünfzehn Reflektor-Figuren in einem Roman, das ist eine ungewöhnlich große Zahl, und in diesem Fall hat es deutliche Auswirkungen auf die Strukturierung der Handlung. In der Regel zeigt jedes Romankapitel [besser: Unterkapitel] jeweils die aktuellen Erlebnisse einer Reflektorfigur. Mit einem Wechsel der Reflektorfigur werden Geschehnisse gezeigt, die gleichzeitig oder leicht zeitversetzt an einem anderen Ort stattfinden. Mit einem filmtechnischen Begriff kann man das als *parallele Montage* bezeichnen, und die Stückelung der Handlung ist darüber hinaus eine bewährte Methode, um Aufmerksamkeit und Spannung zu erzeugen. Sofort fragte man sich nämlich, wie die Handlungsstränge konvergieren und ausgehen werden. Mit dem Einsatz der Parallel-Montage notieren wir eine erste interessante Wechselwirkung zwischen filmischer und textueller Erzählstrategie.

Warum halten wir die festgestellten Übereinstimmungen und Unterschiede nicht in einer informellen Tabelle fest. Bei der Frage der Erzählstimme waren wir im Falle des Romans noch unschlüssig; im Film hatten wir dagegen eine klare stimmliche Präsenz. Eine separate Kompositionsinstanz brauchen wir nicht für den Roman anzusetzen, wohl bietet sie sich aber für den Film an. Reflektorfiguren kommen in beiden Medien vor, ebenfalls die Parallel-Montage, diese vermutlich sogar als ein direkter filmischer Einfluss.

Vorerst sind wir damit am Ende von Kapitel 2 angelangt. Für Teil 3 nehmen wir uns vor, *Wolf unter Wölfen* in die Traditionen des Erzählens einzuordnen, die Frage der textuellen Erzählstimme wieder aufzugreifen und einige interessante Textstellen zu analysieren.

3. Falladas Modernismus

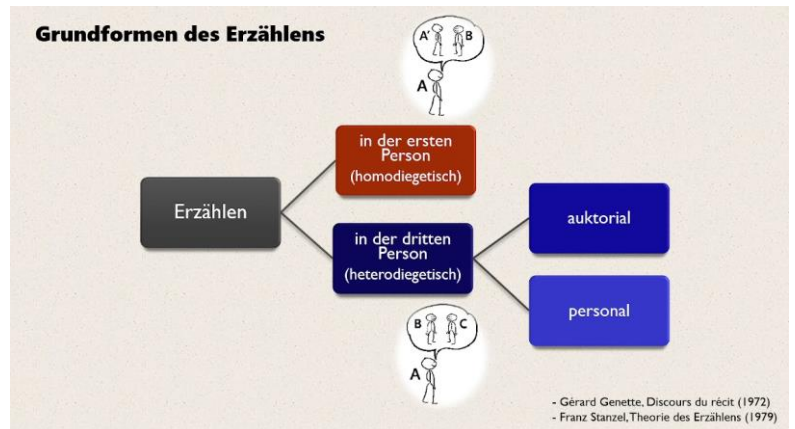
Dies ist der dritte Teil unseres Video-Tutoriums. Jetzt geht es darum, Falladas Platz in der Stilrichtung des Modernismus zu bestimmen und unser Fokalisierungsmodell aus Teil 1 für eine genauere Analyse einzelner Textstellen des Romans anzuwenden. Da dieses Kapitel sehr lang wird, teile ich es in zwei Teile auf: einen theoretischen und einen textanalytischen Teil.

3.1. Erzähltheoretische Grundlagen

3.1.1. Grundformen des Erzählens

Führen wir uns kurz vor Augen, welche Grundformen des textuellen Erzählens es überhaupt gibt.

Man unterscheidet grundsätzlich zwischen dem Erzählen in der ersten und in der dritten Person. Nach dem Modell von Franz Stanzel (2008[1979]) teilt sich das Erzählen in der dritten Person noch einmal auf in das auktoriale und das personale Erzählen. Beim Erzählen in der ersten Person erzählt die Erzählfigur, was sie selbst erlebt hat, sie tritt also auch als Handlungsfigur auf, und so kann sie wahlweise eine interne oder eine externe Perspektive einnehmen. Beim Erzählen in der dritten Person erzählt die Erzählfigur, was *andere* erlebt haben: sie kommt also nicht selbst als Figur in der erzählten Welt vor, und hat daher auch nur eine externe Perspektive – so hatten wir das jedenfalls in Kapitel 1 definiert (notfalls bitte noch einmal nachschlagen). Zwei alternative Begriffe wurden von Genette (1972) eingeführt, nämlich das *homodiegetische* und das *heterodiegetische* Erzählen, was manche Narratologen heute bevorzugen. Ich habe sie hier in Klammern hinzugefügt, bleibe aber vorerst bei den normalen deutschen Begriffen.



Wolf unter Wölfen wird in der dritten Person erzählt, und da es hierfür die beiden genannten Varianten gibt, wollen wir diese kurz kontrastiv gegenüberstellen.

3.1.2. Auktoriales und personales Erzählen

Der erste und wesentlichste Unterschied ist folgender:

- Beim auktorialen Erzählen ist die primäre Perspektive auf Dinge und Ereignisse die einer Erzählfigur.
- Und beim personalen Erzählen ist sie die einer Reflektorfigur.

Man kann das personale Erzählen auch als "Erzählen im Reflektormodus" bezeichnen,⁷ was viele Narratologen heute tun, deswegen ist auch das hier als Alternative aufgeführt.

Erzählen in der dritten Person		
auktoriales Erzählen		personales Erzählen Erzählen im Reflektormodus
Die primäre Perspektive auf Dinge und Ereignisse ist die einer Erzählfigur.		Die primäre Perspektive auf Dinge und Ereignisse ist die einer Reflektorfigur.
Die Erzählfigur ist präsent und hörbar in Stimme, Wertung, Emphase, Rhetorik, Selbstnennung, Kommentar.		Die Reflektorfigur ist präsent durch Wahrnehmungen, Gefühle, Gedanken und Bewusstseinsstrom.
Die Erzählfigur erzählt rezipientenorientiert kooperativ, verwendet Exposition, Orts- und Figurenbeschreibungen, Zusammenfassungen, Vorgriffe und Rückgriffe.		Der Text ist relativ unkooperativ, die Informationsvergabe ist lückenhaft, Exposition fehlt.
Die Erzählfigur erzählt mit überlegenem Wissen, moralischer Autorität und verlässlichem Urteil.		Wissen, Wahrnehmung und Urteil der Reflektorfigur sind beschränkt und wenig verlässlich.

- Franz Stanzel, Theorie des Erzählens (1979)
- H.P. Grice, "Logic and Conversation" (1975)

Zeile 2 der Tabelle ist das *Präsenzkriterium*:

- Die Erzählfigur ist beim auktorialen Erzählen präsent und hörbar in Stimme, Wertung, Emphase, Rhetorik, Selbstnennung, Kommentar.
- Beim personalen Erzählen ist die Reflektorfigur präsent durch Wahrnehmungen, Gefühle, Gedanken und Bewusstseinsstrom.

Hier eine mögliche Rückfrage: Was soll denn *hörbar* heißen in einem schriftlichen Text? Und sofort wird uns ein wichtiger medialer Unterschied deutlich. Denn im Filmausschnitt in Kapitel 2 haben wir ja tatsächlich den Erzähler⁸ mit einer sehr prägnanten Stimme gehört. In einem

⁷ Genauer gesagt, das personale Erzählen ist *eine* Form des Reflektormodus-Erzählens - denn auch beim Erzählen in der 1. Person kommt der Reflektormodus vor (dort mit dem *erlebenden Ich* als Reflektorfigur).

⁸ Man hat es vielleicht bemerkt: hier wird der Begriff *Erzähler* verwendet, wenn es um die Erzählinstanz von *Wolf unter Wölfen* geht – dies folgt der von Lanser (1981: 166) vorgeschlagenen Regel, der

Text können wir eine Erzählstimme streng genommen nicht hören, wohl aber können wir sie uns (als Offline-Wahrnehmung) vorstellen und in unserem inneren Ohr erklingen lassen. Wir wollen das ganz bewusst als eine Art Stimme gelten lassen.

An dieser Stelle können wir auch kurz darauf eingehen, warum die Tabelle drei Spalten hat, statt nur zwei. Der Grund ist, dass auf beiden Seiten standardtypische Merkmale aufgeführt sind. Diese sind zwar kontrastiv angelegt, aber sie schließen sich nicht prinzipiell aus, und sie erlauben graduelle Unterschiede. Demzufolge stellt die mittlere Spalte eine Art Übergangszone dar, deren Grenzen absichtlich als durchlässig – nämlich gestrichelt – gezeichnet wurden. Zu einem Übergangsfall kommt es zum Beispiel, wenn sowohl Erzählfigur wie Reflektorfigur ähnliche Perspektiven einnehmen, oder wenn die Erzählfigur in einer neutralen Stimme spricht, oder wenn sie die Stimme einer Reflektorfigur imitiert, [oder wenn der Reflektor selbst eine Geschichte vorträgt oder konzipiert, oder wenn story-time-Zeitpunkt und discourse-time-Zeitpunkt übereinstimmen]. Die Möglichkeit solcher Annäherungen und Überlagerungen müssen wir immer im Hinterkopf haben – vor allem, weil es bei Fallada relevant wird.⁹

Damit kommen wir zu Zeile 3, die auf Besonderheiten der Informationsvergabe abzielt:

- Im auktorialen Erzählen erzählt die Erzählfigur rezipientenorientiert kooperativ, verwendet Exposition, Orts- und Figurenbeschreibungen, Zusammenfassungen, Vorgriffe und Rückgriffe.
- Beim personalen Erzählen bleibt der Text relativ unkooperativ, die Informationsvergabe ist lückenhaft, und Exposition fehlt.

Hier muss sicher die Formulierung *rezipientenorientiert kooperativ* etwas erläutert werden. Viele Theoretiker gehen heute davon aus, dass es eine Art Kooperations-Vertrag zwischen Erzählfigur und Rezipient gibt, ungefähr so wie es H.P. Grice in einem seinerzeit bahnbrechenden Aufsatz von 1975 für natürliche Kommunikationssituationen beschrieben hat. Seitens der Erzählfigur lautet der Vertrag ungefähr so: Ich, die Erzählfigur, werde mich bemühen, so wahrheitsgetreu, klar und verständlich wie möglich zu erzählen, vor allem nicht zu viel und nicht zu wenig. Und ich erwarte von euch Leserinnen und Lesern, dass ihr euch eurerseits bemüht, alle von mir gegebenen Informationen so optimal wie möglich zu verarbeiten. Sollte es einmal so aussehen, als ob ich zu viel, zu wenig, unklar, unwahr oder Irrelevantes erzähle, dann solltet ihr dahinter eine besondere Absicht und Bedeutung erkennen.¹⁰ Wichtig bei uns hier ist, dass das personale Erzählen prinzipiell dazu neigt, den Informationsbedürfnissen der Rezipienten nicht oder nicht völlig gerecht zu werden.¹¹ Deshalb die Bezeichnung "relativ unkooperativ" auf der linken Seite.

Und in dieser letzten Zeile 4 geht es um Dinge wie Wissenspotential und Urteilsfähigkeit des wahrnehmenden Subjekts:

- Auktorial gilt: Die Erzählfigur erzählt mit überlegenem Wissen, moralischer Autorität und verlässlichem Urteil.
- Demgegenüber sind Wissen, Wahrnehmung und Urteil der Reflektorfigur beschränkt und wenig verlässlich.

Erzählinstanz das gleiche Gender zu geben, das der Autor oder die Autorin hat. Ansonsten verwende ich meist neutrale Begriffe wie Erzählinstanz, Erzählstimme, Erzählfigur, Reflektorfigur usw.

⁹ Diese dreifache Aufteilung entspricht der Skalierung der Erzähler-Reflektor-Opposition auf Stanzels Typenkreis (1979: Anhang).

¹⁰ Die zu erarbeitende Zusatzbedeutung nennt Grice *Implikatur*; Standardbeispiel ist das ungekennzeichnete ironische Zitat (vgl. hier die Diskussion des Wortes "Held" in 3.2.5). Übrigens ist es auch uns Rezipienten möglich, punktuell unkooperativ zu sein – etwa, wenn man historische Details hinterfragt oder die Aufmerksamkeit auf technische Schnitzer lenkt. Beispielsweise könnte einem Zuschauer des Films auffallen, dass der Zug des Rittmeisters nicht wie angekündigt am Schlesischen sondern am Anhalter Bahnhof einfährt, oder dass das Auto, das sich der Rittmeister so unüberlegt kauft, kein Horch ist wie im Roman, sondern bloß ein etwas minderklassiger Protos. Zum Stellenwert von filmischen Patzern (engl. *goofs*), siehe Jahn (2021b: 5.3).

¹¹ Besonders deutliche Kennzeichen mangelnder Kooperation sind Erscheinungen wie das bezugslose Pronomen und der Bekanntheit voraussetzende Artikel, engl. *referentless pronoun* und *familiarizing article* (Stanzel 2008: 213).

Insgesamt dürften die gelisteten Merkmale wieder im Grunde "leicht fasslich" sind, um das Fallada-Zitat noch einmal zu verwenden. Und man darf gespannt darauf sein, welche Rolle das alles bei der Analyse einzelner Textstellen spielen werden.

3.1.3. Programm des radikalen Modernismus

Zuerst aber noch etwas Näheres zum Modernismus. Der Modernismus ist eine Stilrichtung, die sich hauptsächlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausbreitete. Es gibt verschiedene Ausprägungen, aber wir gehen am besten von dem radikalen Programm aus, das zwei seiner Hauptvertreter entwickelten.

In seinem Roman *Porträt des Künstlers* lässt James Joyce seine Schriftsteller-Figur Stephen einen bemerkenswerten Satz sagen.

Radikaler Modernismus

- "Bewusstseinsstrom" (William James)
- stream-of-consciousness novel (D. Richardson 1916)
- "erzählerloses Erzählen" (Hamburger, Banfield, Patron)
- "Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans" (Kayser 1954)

keine Präsenz der Erzählfigur

“ Der Künstler bleibt wie der Gott der Schöpfung innerhalb oder hinter oder über seinem Werk, unsichtbar, aus dem Dasein heraus verfeinert, gleichgültig, sich die Fingernägel manikürend.
James Joyce, *Porträt des Künstlers als junger Mann* (1916)

"Lasst uns Bewusstseinsstrom-Romane schreiben ..."

“ Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness . . . Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?
Virginia Woolf, "Modern Fiction" (1919)

volle Präsenz der Reflektorfigur

Der Künstler bleibt wie der Gott der Schöpfung innerhalb oder hinter oder über seinem Werk, unsichtbar, aus dem Dasein heraus verfeinert, gleichgültig, sich die Fingernägel manikürend.

Vergleichen wir das mit unserer Merkmaltabelle, dann stellen wir fest, dass es so aussieht als ob Joyce hier die Abwesenheit der externen Erzählinstanz konstatiert bzw. einfordert.¹²

Für die zweite programmatische Äußerung dient uns ein längeres Zitat von Virginia Woolf aus dem Jahr 1919.

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness . . . Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? (Virginia Woolf, "Modern Fiction" 1919)

Einfachheitshalber verkürze ich es hier auf eine sehr freie Paraphrase, nämlich: "Lasst uns Bewusstseinsstrom-Romane schreiben; das wird revolutionären stilistische Konsequenzen haben!" Woolfs Programm verlangt eine möglichst exakte Darstellung des Bewusstseins eines Reflektors. Joyce und Woolf umschreiben also eine Erzählweise, die die Erzählfigur stark in den Hintergrund und die Reflektorfigur stark in den Vordergrund rückt. Mit anderen Worten, die Idealform modernistischen Erzählens ist – Überraschung – der Stanzelsche personale Roman!

Auch hier ein kleiner Merktzettel:

- Der Begriff *Bewusstseinsstrom*, englisch *stream of consciousness*, stammt von William James, einem frühen Bewusstseinsforscher. Sein Bruder Henry war wie schon erwähnt der Erfinder der Reflektorfigur.
- Zum Begriff *Bewusstseinsstrom-Roman* – diesen Ausdruck benutzte Dorothy Richardson sowohl für ihr eigenes Werk als auch für das ihrer Zeitgenossen.¹³
- Zum Schlagwort "keine Präsenz der Erzählfigur": in den 1950er Jahren stufte die Erzähltheoretikerin Käte Hamburger aus wie sie sagte "aussagelogischen" Gründen alle Erzählfiguren beim Erzählen in der 3. Person zu bloßen "Erzählfunktionen" herab. Die noch radikalere These vom "erzählerlosen Erzählen in der 3. Person" hat auch heute noch Verfechter – etwa Ann Banfield und Sylvie Patron. Sie ist aber sehr umstritten, und wir verfolgen hier einen ganz anderen Ansatz.
- Bemerkenswert, aber das vielleicht nur als Anekdote, ist auch die von Wolfgang Kayser 1954 ausgesprochene Warnung, dass "Der Tod des Erzählers der Tod des Romans" sei.

¹² Ausnahmsweise werden hier Künstler und Erzählfigur gleichgesetzt.

¹³ Der Begriff wird auch May Sinclair (1918) und Ethel Wallace Hawkins (1926) zugeschrieben.

Auch das zielt auf das personalen Erzählen, aber Kaysers Pessimismus erwies sich angesichts der Erfolgsgeschichte des personalen Romans als unbegründet.

3.2. Auktoriales und personales Erzählen in *Wolf unter Wölfen*

Im Folgenden geht es darum, die skizzierten erzähltheoretischen Vorüberlegungen für eine Analyse ausgewählter Textstellen nutzbar zu machen.

3.2.1. Auktoriale Passagen in Rand- und Vorzugs-Zonen

Zuerst einmal die simple Frage: Gibt es in *Wolf unter Wölfen* denn überhaupt eine Erzählstimme? Ich vermute, dass den meisten Leserinnen und Lesern tatsächlich nur die oft kapitellangen Reflektormodus-Passagen in konkreter Erinnerung bleiben. – Aber das muss nicht heißen, dass es gar keine auktorialen Aspekte im Roman gibt. Einige Bereiche des Textes bieten sich für den Einsatz einer Erzählstimme geradezu an, und dazu gehören vor allem bestimmte Randzonen, die wir, Genette (1987) folgend, auch *Paratext* nennen wollen. So tragen beide Teile des Romans Titel, und ebenso gibt es Titel für die insgesamt sechzehn Groß-Kapitel, und, wenigstens theoretisch, sogar für die 152 Unterkapitel. Ein paar Beispiele.

Auktoriale Passagen in *Wolf unter Wölfen*

- Die Stadt und ihre Ruhelosen (Teil I)
- Berlin macht sich schwach (I.2)
- Friede der Felder (II.10)
- Heldentod eines Feiglings (II.15.2) → Anhang

○ Es ist Berlin, Georgenkirchstraße, dritter Hinterhof, vier Treppen, Juli 1923, der Dollar steht jetzt – um sechs Uhr morgens – vorläufig noch auf 414 Tausend Mark. (7)

○ Wir haben einen weiten Weg gehabt, oft haben wir uns aufhalten müssen unterwegs – nun haben wir es eilig! Als wir anfangen, war es Sommer, fast ein Jahr ist seitdem vergangen. (1018)(von 1035)

○ Der dreißigste September dämmerte herauf, trübe und grämlich, der Wind brauste über Neulohe, er leerte es aus. Nicht nur der Wind leerte Neulohe. An diesem Tage wurde viel fortgeweht: Liebe und Hass, Verrat, Eifersucht, Eigennutz. Viel wehte davon – trieb die Menschen auseinander wie Herbstblätter. Und noch war nicht einmal der erste Oktober, der Schicksalstag! (765) (74%)

Paratext
Teile/Kapitel/(Unterkapitel)

Exposition

Wir?
Weg - Metapher
metanarrativer Kommentar

- Die Stadt und ihre Ruhelosen (ist der Titel von Teil I)
- Berlin macht sich schwach (heißt das 2. Kapitel)
- Friede der Felder (das 10. Kapitel, wir notieren die Ironie, denn auf den Feldern von Neulohe herrscht alles andere als Friede)
- Heldentod eines Feiglings (so das 2. Unterkapitel von Kapitel 15, ein deutliches Paradox).

Natürlich geht mit einer rhetorischen Aufladung wie hier Ironie und Paradox immer auch eine stimmliche Qualität einher. Allerdings werden die Unterkapiteltitle, wie hier der "Heldentod eines Feiglings", in fast allen Ausgaben in den Anhang, also eine ganz weit entfernte Paratext-Zone verbannt.

Auch im Haupttext gibt es bestimmte Zonen, die für den Einsatz einer Erzählstimme geeignet sind. Dazu gehören insbesondere Kapitelanfänge, weil diese ein natürlicher Ort für Exposition, und Zusammenfassung sind. Schauen wir auf folgendes Beispiel:

Es ist Berlin, Georgenkirchstraße, dritter Hinterhof, vier Treppen, Juli 1923, der Dollar steht jetzt – um sechs Uhr morgens – vorläufig noch auf 414 Tausend Mark. (7)

Das ist ganz klar das, was wir vorher als "kooperative Informierung" bezeichnet haben – eine knappe, sachliche, nüchterne Expositionspassage, direkt am Anfang des Romans.

Wenn wir jetzt an den Anfang des letzten, nämlich des 16. Kapitels, springen, finden wir einen Rückblick:

Wir haben einen weiten Weg gehabt, oft haben wir uns aufhalten müssen unterwegs – nun haben wir es eilig! Als wir anfangen, war es Sommer, fast ein Jahr ist seitdem vergangen. (Seite 1018 von 1035)

Was hier besonders auffällt, ist, dass sich der Erzähler selbst vier Mal in der 1. Person nennt, genauer gesagt, ist es die 1. Person Plural, was offenbar uns Rezipienten miteinschließt. Außerdem benutzt er die Metapher des "weiten Weges" für sowohl das Erzählen als auch das Lesen des langen Romans. Damit ist es auch ein Kommentar über das Erzählen selbst, also ein *metanarrativer Kommentar*, der nicht nur den Entwicklungsgang des Protagonisten, sondern auch den gemeinsamen Erfahrungsweg von Erzähler und Rezipienten umschreibt.

Springen wir schließlich noch an eine Stelle, die sich am Anfang des 13. Kapitels, zu ungefähr 74% des Romans befindet, kurz vor einer Reihe von Höhepunkten:

Der dreißigste September dämmerte herauf, trübe und grämlich [...], der Wind brauste über Neulohe, er leerte es aus. Nicht nur der Wind leerte Neulohe. An diesem Tage wurde viel fortgeweht: Liebe und Hass, Verrat, Eifersucht, Eigennutz. Viel wehte davon – trieb die Menschen auseinander wie Herbstblätter. Und noch war nicht einmal der erste Oktober, der Schicksalstag! (765)

... aber geben wir das doch einfach an den filmischen Sprecher weiter, denn es ist eine Stelle, die sich der Film absolut nicht entgehen lässt.

Der 31. Oktober dämmt herauf, trübe und gräulich, der Wind braust über Neulohe, er leert es aus. An diesem Tage wird noch viel fortgeweht werden: Liebe und Hass, Verrat, Eifersucht, Eigennutz. Viel weht davon, treibt die Menschen auseinander wie Herbstblätter im Wind. (III 36:00)

Sind Ihnen die drei Abweichungen aufgefallen? Der Film-Erzähler spricht vom 31. Oktober, im Text ist es der 30. September. Im Film heißt es "gräulich", im Text "grämlich". Im Film wird im Präsens gesprochen, der Text gebraucht an dieser Stelle das Präteritum. Der Sinn oder sagen wir der Mehrwert der Änderungen bleibt unklar. Was sich aber in beiden Medien übereinstimmend findet, ist die vorgegreifende Zusammenfassung und die erweiterte Naturmetaphorik, die die Figuren und ihre Motive mit Herbstblättern im Wind vergleicht. Der Film nutzt die Gelegenheit und setzt die Bildersprache des Textes wirkungsvoll in Szene.

3.2.2. Auktoriale Passagen im Haupttext

Aber auch an weiteren Stellen des Textes trifft man auf den einen oder anderen auktorialen Zwischenkommentar. Etwa diesen hier:

Treibe hin, Mensch, Blatt auf dem Strome des Lebens! Auf eiligen Wellen trägt es dich unter einer Uferböschung in stilleres Wasser; aber schon fasst dich ein neuer Wirbel, und dir bleibt nichts, als dich wirbeln zu lassen, zu Untergang oder neuem Verweilen – weißt du es? (119)

Wir notieren stichpunktartig folgendes: erstens eine rhetorische Apostrophe, also die Anrede an etwas eigentlich Abwesendes, hier anscheinend so etwas wie der "Mensch an sich", zweitens erneut eine erweiterte Naturmetapher, und wieder ist es ein Blatt, aber diesmal auf dem "Strome des Lebens", drittens eine abschließende rhetorische Frage. Insgesamt eine erstaunlich sentimentale Stelle – bestimmt nicht die beste Stelle des Romans – aber sie erlaubt uns doch eine Einschätzung der möglichen Stimmungen, zu denen der Erzähler fähig ist.

Unser nächstes Beispiel:

Jeder anständige Mensch fühlt sich ein wenig für seine Mitmenschen verantwortlich – : nur die Bösen lassen ihre Brüder ohne Warnung in den Sumpf laufen. (671)

In diesem Beiseite erhalten wir einen Einblick in das moralische Wertesystem des Erzählers. Im Inflationsjahr hatten die meisten traditionellen Normen und Werte Gültigkeit eingebüßt. Übrig geblieben war höchstens, jedenfalls für den Erzähler, ein moralischer Restposten von *Anständigkeit* und *Verantwortlichkeit* – genau dies sind auch die Schlüsselwerte, die der Protagonist Pagel neu für sich entdecken muss.

Heute wissen wir, leider, und im Gegensatz zum Erzähler, dass ein Wert wie Anständigkeit brüchig ist und wenige Jahre später für die Rechtfertigung eines Jahrhundertverbrechens missbraucht werden konnte, und das von Hauptideologen des nationalsozialistischen Systems, mit dem Autor und Verleger sich zu arrangieren versuchten.¹⁴ Ja, und das bedeutet nun in der Tat etwas, was ganz ungewöhnlich für das Erzählen in der 3. Person ist, nämlich dass die vermeintlich absolute "moralische Autorität" des Erzählers nicht so unanfechtbar ist wie wir idealtypisch vorausgesetzt hatten.¹⁵ Übrigens, im Film machen die DDR-Autoren den Erzähler

¹⁴ Aus der 1970 wiederentdeckten Rede Heinrich Himmlers vom 4. Oktober 1943: "Von Euch werden die meisten wissen, was es heißt, wenn 100 Leichen beisammen liegen, wenn 500 daliegen oder wenn 1000 daliegen. Dies durchgehalten zu haben, und dabei – abgesehen von menschlichen Ausnahmeschwächen – anständig geblieben zu sein, das hat uns hart gemacht und ist ein niemals geschriebenes und niemals zu schreibendes Ruhmesblatt unserer Geschichte" (Heinrich 2011: 60). Siehe auch Dvorský (2019). Sehr umsichtige Darstellung der Anpassungsstrategien Falladas im Dritten Reich in Frank/Scherer (2018: 1.4) und besonders Regnier (2020).

¹⁵ Zum Thema unzuverlässiges Erzählen: Nünning (2015), Jacke (2020).

einfach ein bisschen wissender und lassen ihn die Schrecken der nationalsozialistischen Herrschaft vorausahnend andeuten.¹⁶ Gut für ihn, aber wieder nicht werkgetreu.

Als nächstes haben wir dieses Zitat:

(Aber auf den Gedanken kommen weder der Leutnant noch sein Vorgesetzter [...], dass eine Sache faul sein muss, die das Gerede eines fünfzehnjährigen Mädels umwerfen kann.[. . .]) (808)

Signifikant ist hier die explizite Parenthese, mit der der Erzähler seinen Einschub kennzeichnet. Sein überlegenes Wissen kehrt er dadurch heraus, dass er ausspricht, was die Figuren, darunter die aktuelle Reflektorfigur, zu ihrem eigenen Schaden nicht wissen.

Und schließlich zwei kürzere Zitate:

Ach, die kleine, verlaufene, arme Weio! (636)

Interessant ist hier der Gebrauch des Kosenamens, gemeint ist erneut Violet, die Tochter des Rittmeisters.

Ach, der ruhige, der besonnene – ach, der überlegte Oberleutnant a. D. und Empfangschef a. D. von Studmann! (426)

In beiden Fällen erlaubt sich der Erzähler einen spontanen Ausruf, und verknüpft diesen mit einer Enumeration von drei Adjektiven. Weiter auffällig in beiden Zitaten ist das Wort mit drei Buchstaben: Ach! Was drückt es aus? Im ersten Fall sicher eine Spur von Mitleid; im zweiten Fall wohl eher Spott; in beiden Fällen aber auch eine gewisse Verzweiflung über die grundsätzliche Beschränktheit des Menschen.

Fassen wir die auktorialen Aspekte des Textes in aller Kürze zusammen. Wir haben es mit einem auktorialen Erzähler zu tun, der einige Gelegenheiten dazu nutzt, mit eigenen Kommentaren in den Text einzugreifen. Je nach Anlass kann er mit nüchterner, sentimentaler, kritischer, spöttischer oder empathischer Stimme sprechen.

3.2.3. Personale Passagen (1)

Es ist schon auffällig, dass die vorher zitierten auktorialen Passagen praktisch alle nur *Einschübe* waren – *Erzählpausen*, in denen gar keine Handlung dargestellt wurde. Dies wird jetzt, da wir zu den personalen Passagen des Romans kommen, total anders: jetzt landen wir sofort mitten im wahrnehmenden Bewusstsein einer Handlungsfigur und damit in der Handlung selbst. In der folgenden Passage ist der momentane Reflektor der Förster Kniebusch, und er befindet sich in einer kritischen Situation – er wird von zwei Unbekannten attackiert.

Personale Passagen in *Wolf unter Wölfen* (1)

Förster Kniebusch wird überfallen	<p>Jetzt kommt der Gruß von Ihrem Freunde Bäume! rief der Mann direkt in das Gesicht des Försters. Im gleichen Augenblick hörte der Förster etwas schrecklich krachen. Es krachte direkt in seinem Schädel, es wurde blendend weiß darin ...</p> <p>Es müssen zweie gewesen sein, einer hat mich von hinten über den Kopf gehauen! dachte der Förster noch ...</p> <p>Dann wurde alles rot, nun langsam schwarz – er fühlte sich fallen – und weg war er!</p>	Wahrnehmungen Gedanken
	<p>Langsam kommt der Förster wieder zu sich. Langsam kehrt die Erinnerung in sein Hirn zurück. An das letzte, was er vorher gedacht hatte, knüpft sie an.</p> <p>Zweie sind es gewesen, denkt der Förster. Den einen kenne ich nicht, aber der mich von hinten über den Schädel gehauen hat, das muss Bäume gewesen sein ... (983)</p>	Leerzeile! Tempuswechsel

Jetzt kommt der Gruß von Ihrem Freunde Bäume! rief der Mann direkt in das Gesicht des Försters. Im gleichen Augenblick hörte der Förster etwas schrecklich krachen. Es krachte direkt in seinem Schädel, es wurde blendend weiß darin ... Es müssen zweie gewesen sein, einer hat mich von hinten über den Kopf gehauen! dachte der Förster noch ... Dann wurde alles rot, nun langsam schwarz – er fühlte sich fallen – und weg war er! (983)

Wir werden Zeuge der verschiedenen akustischen und visuellen Wahrnehmungen sowie der Gedanken des Reflektors. Zum Schluss signalisiert das "und weg war er", dass er das Bewusstsein verliert. Und nun stellt sich die Frage, bzw stelle ich *Ihnen* die Frage, wie wird der Text weitergehen? Gut, woher soll man das wissen. Aber so viele Optionen gibt es eigentlich gar nicht. Entweder wir wechseln zu einem anderen Reflektor, es sind ja noch zwei weitere Figuren in der Szene anwesend, oder der Erzähler übernimmt und schildert das folgende

¹⁶ "Und die Mächtigen von gestern sind die Mächtigen von heute, neues Unheil brütend, unfähig, die Geschicke der Nation zu wenden. Und die Nation in sausender, irrer Fahrt unbekanntem Dunkelheiten zu" (I 01:00).

Geschehen aus seiner externen Sicht, oder, dritte Option, der Text stoppt so lange bis Förster Kniebusch sein Bewusstsein wiedererlangt. – Und so geht es tatsächlich weiter.

Langsam kommt der Förster wieder zu sich. Langsam kehrt die Erinnerung in sein Hirn zurück. An das letzte, was er vorher gedacht hatte, knüpft sie an. Zweie sind es gewesen, denkt der Förster. Den einen kenne ich nicht, aber der mich von hinten über den Schädel gehauen hat, das muss Bäumer gewesen sein . . . (983)

Der Text hat mit einer Leerzeile gestoppt, und setzt wieder ein als der Förster wieder zu sich kommt. Der neue Textabschnitt steht jetzt im Präsens, vorher herrschte das Präteritum. Damit findet eine subtile Zustandsveränderung statt: wir sind jetzt noch näher dran, oder besser: drin, im Bewusstsein des Reflektors, folgen jetzt seinen Überlegungen in aller Nähe. Wer die Aggressoren sind, wissen wir so wenig wie der Überfallene selbst. Seine Vermutung, dass einer von ihnen der "Bäumer" ist, kann, muss aber nicht richtig sein. Der Erzähler, mit seinem überlegenen Wissensstand, könnte uns alles das und noch viel mehr mitteilen, in gewisser Weise erzählt er also zu wenig. Der damit intendierte Effekt ist allerdings klar – wir sollen im Interesse des unmittelbaren Miterlebens denselben defizitären Wissensstand wie der Förster haben.

Vielleicht haben Sie ein weiteres Detail bemerkt – es werden keine Anführungszeichen gesetzt, weder bei der wörtlichen Rede noch bei den wörtlichen Gedankenzitaten. Unglücklicherweise wird das in verschiedenen Ausgaben des Romans unterschiedlich gehandhabt. Die erste Auflage setzte Anführungszeichen, und zwar für beide Redebereiche, und manche moderne Ausgaben folgen ihr darin, in vermeintlicher Texttreue. Fallada hatte jedoch ganz bewusst keine Anführungszeichen verwendet, und er bat seinen Verleger darum, sie für die zweite Auflage zu entfernen, was auch geschah.¹⁷ Die Ausgabe, die wir für dieses Video benutzen, folgt dieser berichtigten Fassung, und tatsächlich entstehen dadurch weder beim Lesen noch beim Vorlesen irgendwelche Probleme. Eine explizite Markierung der Rede-Elemente fügt dem Text dagegen eine gewissermaßen objektive Komponente hinzu, die nicht nur seinem modernistischen Charakter widerspricht, sondern auch den Versuch behindert, die Vermischung, Überlagerung und Plastizität mentaler Prozesse nachzubilden.

Deshalb lautet unsere Empfehlung für einen möglichen Neukauf: nur eine Ausgabe nehmen, die keine Anführungszeichen für direkte Rede verwendet. Zum Glück lässt sich das schnell in jedem Buchladen überprüfen.

3.2.4. Personale Passagen (2)

Für einen zweiten personalen Textausschnitt schauen wir uns eine etwas längere und weit weniger spektakuläre Passage an. Die Reflektorfigur in diesem Fall ist der Protagonist selbst; er hat die Aufgabe, auf den scheinbar schlafenden Rittmeister aufzupassen.

Wolfgangs immer schläfriger werdender Kopf weigert sich energisch, dieser Frage irgendwelches Interesse zu schenken. Dafür taucht das Bild der Kaffeetasche wieder auf, er sieht sie förmlich vor sich, sie dampft, die bräunlich-stumpf-silbrige Oberfläche ist fein gemahlener, im siedenden Wasser gequollener Kaffee ... Ah, wie gut so etwas gegen die Müdigkeit ist! Und mit einer tiefen Erleichterung fällt es Wolfgang Pagel plötzlich ein, dass er ja gar nicht hinunter muss, den Kaffee zu brühen, dass Lotte noch kommen muss. Auch der Chauffeur wird noch kommen, aber vor allem Lotte, die ihm den Kaffee brühen wird. Wo steckt das Mädels? Es ist gleich halb eins ... Sie muss ihm noch den Kaffee brühen, es ist gleich ...

Mit einem Ruck fährt Pagel aus seiner Döserie auf. Vielleicht war es ein Rascheln der Bettdecke, obwohl der Rittmeister jetzt still liegt – aber war es nicht so, als hätte der nackte Fuß aus dem Bett gelangt? (872)

Wie zu sehen, ist das benutzte Tempus hier, wie meist in den personalen Passagen, das Präsens. Damit ergibt sich ein interessantes Problem der Rededarstellung. Schon im Präteritum

¹⁷ In einem Brief an Rowohlt vom 20.8.1937 moniert Fallada, dass eine ihm vorliegende Druckfassung "trotz meiner ausdrücklichen Anweisung bei der Gedankenrede doch das Apostroph, also den einfachen Anführungsstrich gesetzt hat. Z.B. Er dachte: 'kommt sie nun?' statt: Er dachte: kommt sie nun? [...] Dahingegen haben B.&H. [Breitkopf & Härtel, Leipzig] sich an meine Anweisung gehalten und den einfachen Strich auch nicht gesetzt, genauso nicht wie den doppelten bei der direkten Rede." Am 24.8. schrieb Ledig zurück: "Wie Herr Rowohlt Ihnen ja heute schon sagte, werden dann die Korrekturen bei der zweiten Auflage vorgenommen werden" (Literaturzentrum Neubrandenburg Archiv HFA N243). Mit Dank an Erika Becker vom Literaturzentrum Neubrandenburg für das Aufspüren dieses Belegs.

ist die erlebte Rede – das ist eine vieldiskutierte syntaktisch freie Form der indirekten Gedankenwiedergabe – gelegentlich nicht eindeutig von einem direkten Zitat oder dem erzählenden Text selbst zu unterscheiden.¹⁸ Wenn nun der Text im Präsens steht, fällt ein wesentlicher Erlebte-Rede-Marker weg und nun hängt alles davon ab, ob das Personalpronomen für das denkende Subjekt in der ersten oder dritten Person steht. Zum Beispiel könnte "Ah, wie gut so etwas gegen die Müdigkeit ist" Erlebte Rede sein, wie auch an anderen Stellen des Textes, genauso gut könnte es aber auch ein direkte Gedanken zitat sein. Auch diese Uneindeutigkeit scheint bei Fallada die Funktion zu haben, die Variabilität und Mehrschichtigkeit des Bewusstseins nachzubilden.

Welche Rolle spielt nun Pagels wiederholte Vorstellung des Kaffeekochens? Ob man nun an Spiegelneuronen glaubt oder nicht,¹⁹ so plastisch ist hier das imaginierte Bild des frisch gebrühten Kaffees, dass es auch unsere Imagination unmittelbar anspricht. Und auch hier können wir uns wieder die Frage stellen, inwieweit die Darstellung "rezipientenorientiert kooperativ" ist. Teilweise ist sie es durchaus, echte textliche Schwierigkeiten entstehen ja nicht. In anderer Hinsicht ist der Text aber nicht kooperativ: nicht in den gänzlich unnützen Wiederholungen, nicht in den Details, die allesamt keine Handlungsrelevanz haben, erst recht nicht in der fehlenden Aufklärung darüber, ob Pagels Vermutung über den Rittmeister richtig ist. Hat dieser Ausschnitt also überhaupt eine kommunikative oder anderweitige Funktion? Was meinen Sie? In der ersten englischen Übersetzung wurde die Passage beispielsweise radikal gekürzt (Carstensen 2018).

Nun, eine Antwort ist sicherlich, dass die ungeordneten Prozesse des Bewusstseinsstroms gerade bei der Darstellung des Zustands der "Döserie", um den es hier geht, ein modernistisches Eigeninteresse haben – wir erinnern uns an Virginia Woolfs radikal modernistisches Projekt. Und zweitens erkennen wir einen bewährten erzähltechnischen Trick, nämlich das *retardierende Moment*, das hier durch drastische Verlangsamung der Erzählgeschwindigkeit erreicht wird. Also: Informationsverknappung auf der einen Seite und Informationsüberfluss auf der anderen: beides wenig kooperativ, aber doch völlig funktional in der Bereitstellung einer Kontrastfolie für einen unmittelbar bevorstehenden Handlungshöhepunkt.

3.2.5. 6 oder 9: Perspektivische Konfrontation

In unserem einleitenden Cartoon begegneten wir zwei Figuren, die ein Ding unterschiedlich sahen, einmal als "6" und einmal als "9", und wir stellten uns die Frage, wer recht hatte. Ähnliche Problemsituationen finden wir natürlich auch im Roman. Im folgenden Auszug ist die fünfzehnjährige Violet die aktuelle Reflektorfigur. Sie hat sich rettungslos in den mysteriösen Leutnant Fritz verliebt, hat auch schon ein sexuelles Verhältnis mit ihm begonnen. An dieser Stelle führt sie sich vor Augen, was sie an ihm besonders anziehend findet.

6 oder 9 ?

Leutnant Fritz aus Sicht von Violet

Leutnant Fritz aus Sicht des Erzählers

Ironie

Gilles Fauconnier, *Mental Spaces* (1994)

Er war so anders. Geheimnis und Abenteuer unwitterten ihn. All seine Fehler wurden ihr zu Vorzügen, weil die anderen sie nicht besaßen. Seine Kälte, seine plötzliche Gier, die ebenso rasch erlosch, seine unverbindlichen Formen, die nur auf der Haut saßen, sein völliger Mangel an Achtung vor irgendetwas auf der Welt – für sie war das alles Sachlichkeit, wahnsinnige Liebe, Männlichkeit!

Was er tat, war richtig. Dieser windige Bursche, der mit einem unverbindlichen Auftrag, das Landvolk für alle Fälle zu mobilisieren, im Lande herumfuhr, dieser kalte Abenteurer, dem es nicht um das Ziel des Kampfes ging, sondern nur um den Kampf, dieser Landsknecht, der für gleichviel welche Partei gekämpft hätte, wenn es nur Unruhe gab – denn er liebte die Unruhe und hasste die Ruhe, in der er sofort leer dasaß, ausgehöhlt, nicht mehr wusste, was mit sich anfangen –, dieser schneidige Hans in allen Gassen, er war der Held! (350)

Mentalraum-Konstruktor
reflektorale Charakterisierung
auktoriale Charakterisierung

anders Fehler=Vorzüge kalt abenteuerlich gierig männlich Held

windiger Bursche kalter Abenteurer Landsknecht Hans in Gassen "Held"

Er war so anders. Geheimnis und Abenteuer unwitterten ihn. All seine Fehler wurden ihr zu Vorzügen, weil die anderen sie nicht besaßen. Seine Kälte, seine plötzliche Gier, die ebenso rasch erlosch, seine unverbindlichen Formen, die nur auf der Haut saßen, sein völliger Mangel an Achtung vor irgendetwas auf der Welt – für sie war das alles Sachlichkeit, wahnsinnige Liebe, Männlichkeit!

¹⁸ Etwas genauer formuliert: Erlebte Rede kann prinzipiell auch für die normale Rededarstellung und für Texte in der ersten Person verwendet werden. In der vorliegenden Passage ist "Sie muss ihm [=mir] noch den Kaffee brühen" erlebte Gedankenrede. Grundlegende Darstellungen zur erlebten Rede finden sich in Fludernik (1993) und Schmid (2017). Dass sich diese und andere Passagen mit direkter, indirekter und erlebter Rede so unproblematisch lesen lassen, liegt auch daran, dass Fallada sehr sorgfältig attributive Phrasen (engl. *tags*) wie z.B. hier das nachgestellte "denkt der Förster" einsetzt.

¹⁹ Gallese/Guerra (2019) ist eine detaillierte – aber zum Teil hochtechnische – Behandlung dieses Themas.

Lassen Sie uns die hauptsächlichlichen Werturteile blau unterstreichen. In ihrer positiven Charakterisierung konstruiert Violet einen sogenannten *mentalen Raum*, in dem Begriffe und Fakten konsistenten Regeln gehorchen. Scheinbare Widersprüchlichkeiten wie in "alle Fehler wurden ihr zu Vorzügen" kann die Reflektorin dadurch kontrollieren, dass sie ihren eigenen, positiv geprägte Raum von einem ebenfalls konstruierten Raum entgegengesetzter gesellschaftlicher Werte absetzt. Der Sprachwissenschaftler Gilles Fauconnier, dem wir die Theorie mentaler Räume verdanken, zeichnet diese Räume gerne als Blasen, und so wollen wir auch Violets Charakterisierung des Leutnants festhalten.

Eigentlich kann man die Gedanken der Reflektorin mit Sympathie nachvollziehen. Zum einen sind wir aufgrund des Transpositionseffekts sowieso schon empathisch aufgelegt. Zweitens hat das Konzept Liebe eine traditionell hohe Akzeptanz, selbst wenn es auch eine sprichwörtliche Weisheit ist, dass Liebe blind macht (was hier durchaus der Fall sein mag). Drittens können wir uns sehr gut vorstellen, dass ein Abweichen von konventionellen Denkmustern eine willkommene Hinterfragung traditioneller Ansichten und Hierarchien in Gang setzen kann – und gerade Violets reflektierte Bevorzugung der Andersartigkeit des Leutnants ist ein perfektes Beispiel für eine mögliche Überwindung der hier bestehenden sozialen Hürden.

Und doch scheint der Text irgendwie schon eine Gegenposition anzukündigen. Er enthält nämlich zwei Stellen, an denen die Wertungen explizit an die Reflektorfigur gebunden werden. "Alle seine Fehler wurden ihr zu Vorzügen", heißt es hier, und drei Zeilen darunter "für sie war das alles Sachlichkeit" usw. Wobei ins Auge fällt, dass diese Zuordnungen im Reflektor-Modus eigentlich völlig überflüssig sind – dieser setzt ja genau eine Bindung an den reflektorialen Mindset schon voraus. Der Sinn der beiden *Mentalraum-Konstruktoren* [*space builder*], wie sie bei Fauconnier heißen, scheint darin zu bestehen, eine perspektivische Gegenposition vorzubereiten. Die Frage ist, wer als Subjekt der Gegenperspektive in Frage kommt.

Gut, der nächste Absatz beginnt mit "Was er tat, war richtig" – und etwas überrascht stellen wir fest, dass wir uns immer noch im mentalen Raum der Reflektorfigur bewegen. Auch dieser Satz gehört also blau unterstrichen. Dann jedoch wird unsere Vorahnung bestätigt, und jetzt greifen wir zum Rotstift, um die Urteile als erzählerorientiert zu markieren:

Was er tat, war richtig. Dieser windige Bursche, der mit einem unverbindlichen Auftrag, das Landvolk für alle Fälle zu mobilisieren, im Lande herumfuhr, dieser kalte Abenteurer, dem es nicht um das Ziel des Kampfes ging, sondern nur um den Kampf, dieser Landsknecht, der für gleichviel welche Partei gekämpft hätte, wenn es nur Unruhe gab – denn er liebte die Unruhe und hasste die Ruhe, in der er sofort leer dasaß, ausgehöhlt, nicht mehr wusste, was mit sich anfangen –, dieser schneidige Hans in allen Gassen, er war der Held! (350)

Auch diese Charakterisierung konstruiert einen mentalen Raum, in dem der Erzähler mit faktischem Wissen und moralischen Urteil auftrumpft. Logischerweise stellen wir diesen mentalen Raum als eigene Blase dar, um die jeweiligen Parallelen und Gegensätze deutlich zu machen.

Aber vergessen wir nicht den letzten Satz dieses Ausschnitts. Anscheinend kehren wir hier zum Mentalraum der Reflektorfigur zurück, und unterstreichen wieder blau – wobei allerdings das extra betonte Wort "Held" am Schluss sowohl die positive Einstellung der Reflektorfigur als auch ihre ironische Umkehrung durch den Erzähler signalisiert. Wir fügen deshalb den Begriff "Held" zu beiden mentalen Räumen hinzu, allerdings in völlig entgegengesetzter Bedeutung. Für den Erzähler ist der Leutnant ja alles andere als ein Held – buchstäblich nur ein Held in Führungszeichen.

Fügen wir der Vollständigkeit halber hier noch die Legende für die auf dieser Seite verwendeten Konzepte hinzu – die Mentalraum-Konstruktoren, die Markierung für die reflektorialen und auktorialen Charakterisierungen und der fällige Literaturhinweis (Fauconnier 1994).²⁰

Als Rezipienten stehen wir nun wie im Fall unseres Cartoons vor der Aufgabe abzuwägen, wer Recht hat, die verliebte Violet in ihrer rückhaltlosen Bewunderung des Leutnants oder der Erzähler in seiner bissigen Kritik an beiden Figuren. Die neuen faktischen Informationen, die der Erzähler einbringt, müssen wir berücksichtigen. Ob wir aber auch das Wertesystem

²⁰ Siehe auch Fauconnier/Turner (2002) und Schneider/Hartner (2012) zu weiteren Anwendungen der Mentalraum- und Blending-Theorie Fauconniers.

übernehmen, das seiner Kritik zugrunde liegt, müssen wir mit unseren eigenen Voreinstellungen, unserem eigenen Mindset, abgleichen und vielleicht hinterfragen. Im Falle von Violet hatten wir uns ja vor Augen geführt, dass es durchaus Punkte gibt, die ihre Position stützen. Auch den Leutnant lernen wir im Roman als Reflektorfigur kennen, sogar als eine zentrale Reflektorfigur, und auch in seinem Fall müsste zu mindestens das Transpositions- und Empathie-Argument greifen. Aber wir können es uns einfach machen. Gleich zu Beginn des nächsten Teils werden wir den Leutnant selbst das letzte Wort in eigener Sache lassen.

3.2.6. Versuch einer Stilbestimmung

Abschließend machen wir den Versuch einer stilistischen Bestimmung. "Stil" umfasst ja viele Aspekte, darunter die Figurenkonstellation, Charakterzeichnung, Dialog, Plot, Erzähltempo usw. Einiges davon haben wir angerissen, aber unser Hauptaugenmerk lag auf den Techniken der Fokalisierung. Hier lässt sich unsere Analyse von ausgewählten Textstellen folgendermaßen zusammenfassen:

1. Der Roman wird überwiegend multiperspektivisch-personal erzählt. (Man nennt das auch eine variable interne Fokalisierung.)
2. Ausgedehnte personale Passagen werden von punktuellen auktorialen Einschüben begleitet. (D.h. stellenweise treffen wir auf externe Fokalisierung.)
3. Reflektorialer Bewusstseinsstrom bleibt inhaltlich und funktional nachvollziehbar. (Man könnte auch sagen, die Darstellung bleibt letztlich rezipientenfreundlich)

So, und was kommt dann unter dem Strich heraus? Direkt summieren lassen sich die Punkte nicht – vereinfacht gesagt, sind die personalen Passagen *quantitativ* dominant, und die auktorialen Passagen *qualitativ* dominant. Ich denke, das Etikett "moderater Modernismus", das jetzt häufiger in der Sekundärliteratur genannt wird, alternativ auch "synthetische Moderne" (Rohde 2018: 65), trifft Falladas speziellen Mix aus modernistisch-personalen und klassisch-auktorialen Elementen derzeit am besten.²¹ Tatsächlich ist die bei ihm vorgeführte multiperspektivische Heterogenität ein absolutes Erfolgsrezept, das zu einer großen Zahl fiktionaler und nichtfiktionaler Varianten geführt hat.

4. Fokalisierung in Roman und Film

In Teil 4 unseres Video-Tutoriums setzen wir die Gegenüberstellung von Text- und Filmstellen gezielter fort. Wir analysieren die jeweils verwendete Fokalisierungstechniken und versuchen die Frage zu klären, wie eine medienübergreifende theoretische Grundlage aussehen könnte.

4.1. Filmischer Stil im Roman

Jetzt konzentrieren wir uns auf identische Handlungsszenen in Roman und Film und achten wieder auf Ähnlichkeiten und Unterschiede. Ende des letzten Kapitels begegneten wir einer doppelten Charakterisierung der Figur des Leutnants, einer positiven seitens der Reflektorfigur Violet und einer negativen seitens des Erzählers. Schauen wir uns jetzt einen Filmausschnitt an, in dem der Leutnant selbst als Reflektor agiert. [Clip]



Filmischer Stil im Roman

Todesmonolog

Nichts, wirklich nichts? So ist der ganze Dreck auch nichts wert! Es war alles Dreck, was ich erlebt habe, und das Sterben ist auch Dreck, feiger, hündischer Dreck, und hinterher wird Dreck kommen, das weiß ich nun auch schon! [...] Allein gelebt, allein gestorben – *Gebt Feuer* – und was nun –? Ach ...
Ja, und was nun? – Ach!

verengte Sicht

Im Schwarzen Grunde, in der Waldsenke, liegt eine Taschenlampe an der Erde, ihr kleiner Lichtkegel fällt auf ein paar Gräser, ein Stück bemoosten Stein, etwas Erde ... Es ist ganz still, ganz still ... Der kleine, weiße, einsame Schein in der stillen Nacht, die eben noch so laut war ... Jetzt kommt ein Geräusch von den Büschen her, jemand räuspert sich, hustet [...] Leise, vorsichtig kommt ein Schritt näher, zögert, hält ein ... [...] ein Fuß, ein Fuß in einem schwarzen Lederschuh erscheint in dem weißen Lichtkegel der Taschenlampe. (861)

Nichts, wirklich nichts? So ist der ganze Dreck auch nichts wert! Es war alles Dreck, was ich erlebt habe, und das Sterben ist auch Dreck, feiger, hündischer Dreck, und hinterher wird Dreck kommen, das weiß ich nun auch schon! [...] Allein gelebt, allein gestorben – *Gebt Feuer* – und was nun –? Ach ...

Ja, und was nun? – Ach!

Im Schwarzen Grunde, in der Waldsenke, liegt eine Taschenlampe an der Erde, ihr kleiner Lichtkegel fällt auf ein paar Gräser, ein Stück bemoosten Stein, etwas Erde ... Es ist ganz still, ganz

²¹ "Der Roman [*Wolf unter Wölfen*] spiegelt in panoramatischer Breite und mit aufmerksamem Blick für die alltäglichen, materiell-konkreten Implikationen die sozialen Probleme und Nöte der Inflationsjahre 1923/24; zugleich fokalisiert er das Geschehen auf die Erlebnisperspektive einzelner Figuren, die in zum Teil sprachlich elaborierten, teils auch lyrisierenden inneren Monologen die psychologisch-reflexive Dimension explizit machen" (Rohde 2018: 66).

still ... Der kleine, weiße, einsame Schein in der stillen Nacht, die eben noch so laut war ... Jetzt kommt ein Geräusch von den Büschen her, jemand räuspert sich, hustet [. . .] Leise, vorsichtig kommt ein Schritt näher, zögert, hält ein ... [...] ein Fuß, ein Fuß in einem schwarzen Lederschuh erscheint in dem weißen Lichtkegel der Taschenlampe. (861)

Tatsächlich, das ist nichts anderes als das Ende eines recht langen Todesmonologs mit anschließendem Selbstmord – und vielleicht Jürgen Frohriep in der besten Rolle seiner langen Film- und Fernseh-Karriere. Er hat hier aber auch einen Text, der, bei aller Theatralik, sehr authentisch wirkt. Was letztlich kaum verwunderlich ist, denn aus der Biographie des Autors weiß man, dass ihm die exakt gleichen Gedanken in einer Reihe von kritischen Lebenssituationen durch den Kopf gingen.

Nach dem Tod der Reflektorfigur werden Film und Text unmittelbar fortgesetzt, anders als im ähnlich gelagerten Fall des Überfalls auf den Förster Kniebusch. Die jetzt gezeigte Perspektive ist zunächst unabhängig, das heißt, wir müssen sie bis auf Weiteres dem Erzähler beziehungsweise der filmischen Kompositionsinstanz zuordnen. Der Lichtkegel der Taschenlampe zeigt nur ein eingeschränktes Gesichtsfeld, und dies wird vermutlich auch das Gesichtsfeld der unbekannteten Figur sein, die jetzt herantritt. Dadurch dass die selektive Darstellung die Identifikation der Figur verhindert, wird natürlich wieder Spannung erzeugt. Und da auch der Text genau dieselbe Strategie des verengten Gesichtsfeldes benutzt, bedient er sich einer eigentlich *filmischen* Technik. Tatsächlich hat man in der Sekundärliteratur in letzter Zeit vermehrt darauf geachtet, diese und ähnliche filmische Anlehnungen in Falladas Werk genauer in den Blick zu nehmen.

Nun sehen Sie ja, dass wir wieder mal etwas vom Text ausgelassen haben, der Film tut es übrigens auch. Es sind nur anderthalb Zeilen, aber sie haben es in sich: "Und was nun –? Ach!/ Ja, und was nun? – Ach!". Das erste "Und was nun ach" ist sicher der letzte Gedanke des Leutnants, bevor er sich die Kugel gibt, markieren wir ihn blau, zum Zeichen seines reflektorialen Ursprungs. Dann folgt eine *inkrementelle Wiederholung*, wie man sie sonst nur aus dem Bereich der Lyrik kennt. Dieses zweite "Ja, und was nun? – Ach!" – das muss die Stimme des Erzählers sein, die wir dementsprechend rot unterstreichen. Erstaunlich! Wir haben ja noch das völlig abfällige Urteil vom "windigen Burschen" und "kalten Abenteurer" im Ohr. Keine Rede ist jetzt mehr davon! Im Gegenteil, am Ende siegt die Empathie. Und das uns nun schon mehrfach untergekommene "Ach!" des Erzählers drückt jetzt nicht mehr Ironie oder Spott aus, wie in den vorangegangenen Zitaten, sicher auch kein spontanes Mitleid, sondern ein tiefes Bedauern über das sinnlos weggeworfene Leben einer im Grunde faszinierenden Figur.

4.2. Externe und interne Fokalisierung in Bild, Drama und Film

Wir wollen jetzt untersuchen, ob wir die bisher eher losen perspektivischen Ähnlichkeiten zwischen Roman und Film auf einer systematischen Ebene fort- und möglicherweise zusammenführen können. Zu diesem Zweck betrachten wir fünf Momentaufnahmen aus bildender Kunst, Film und Theater, und stellen uns die Aufgabe, für jedes Bild eine mögliche Reflektorfigur und ein von ihr wahrgenommenes Objekt zu bestimmen, das heißt konkret, ein "R" und ein "O" zuzuordnen (ausführlicher in Jahn 2021b und 2021c).



Unser erstes Bild – es könnte die Ortsexposition eines Filmanfangs sein – zeigt die Totalaufnahme einer Stadtlandschaft. Das heißt, *wir* nehmen das so wahr, aber ob dies auch die Wahrnehmung einer Reflektorfigur ist, wissen wir nicht. Vorläufig sind es bloß wir selbst und, nicht zu vergessen, die externe Kompositionsinstanz, die hier als wahrnehmende Subjekte in Frage kommen. Da keine Reflektorfigur präsent ist, vergeben wir bloß zwei Fragezeichen, sprich: es liegt keine interne Fokalisierung vor. Dafür aber eine externe Fokalisierung, deshalb bezeichnen wir den Fall als "Außensicht-1", um eine Szene gänzlich ohne Figuren zu benennen.

Nun zu Bild 2. Jetzt haben wir eine Figur in der dargestellten Szene: eine Dame mittleren Alters sitzt in einem Wartezimmer (es ist der Anfang des Schauspiels *A Woman of No Importance* von Alan Bennett). Könnte die Dame eine mögliche Reflektorfigur sein? Theoretisch schon, aber ohne weitere Information oder Kontext wissen wir nicht, was sie sieht oder fühlt oder denkt. Nachträglich könnte das klar werden, zunächst bleibt es offen; wir vergeben wieder, sozusagen "bis auf Weiteres" Fragezeichen, nennen den Fall "Außensicht-2", eine Szene mit einer Figur, diese aber noch ohne Reflektorstatus.

Bild 3: Hamlet betrachtet den Totenschädel des früheren Hofclowns Yorick, spricht diesen an, sinniert über die Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit des Lebens. Gut, hier haben wir Hamlet als Reflektor, der Schädel ist das wahrgenommene Objekt, also können wir "R" und "O" entsprechend zuordnen. Wir sehen das Objekt zwar nicht aus der exakt gleichen Perspektive wie die Reflektorfigur, kommen dieser Perspektive aber dennoch durch ihre relativ einfach zu vollziehende Umkehrbarkeit nahe. Hamlets Aussage, verbunden mit Gesichtsausdruck und Körperhaltung, erlaubt uns darüber hinaus einen klaren Einblick in seinen Mindset, seine psychologische Verfassung. Wir nennen diesen Fall "invertierter Point of View"; "Point of View" wird dabei gerne auch mit dem filmtechnischen Begriff "POV" abgekürzt.

Bild 4 ist ein berühmtes Bild von Caspar David Friedrich mit dem Titel "Wanderer über dem Nebelmeer", aus dem Jahr 1824. Die Zuordnung ist wieder offensichtlich: der Wanderer ist der Reflektor, das Nebelmeer das wahrgenommene Objekt. Obwohl unsere Perspektive nicht völlig identisch ist, kann eine Transposition in den optischen Standpunkt des Reflektors auf sehr natürliche Weise erfolgen. Aber natürlich geht es auch nicht nur um eine Annäherung an den außerpsychologischen Standpunkt. Die Wirkung des Bildes besteht vor allem darin, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer in den romantischen Mindset des Reflektors versetzt werden. Maltechnisch nennt man diese Darstellungsweise eine "Rückenfigur"; "mittelbarer Point of View" wäre die etwas allgemeinere Bezeichnung.

Bild 5 zeigt eine Szene aus einer Folge der Fernsehserie MASH; sie trägt den treffenden Titel "Point of View". Jede Einstellung dieses Films zeigt ausschließlich das Gesichtsfeld eines einzelnen Patienten. Im Augenblick fokussiert dieser Reflektor seinen Gesprächspartner, den Kommandanten des Lazaretts. Die Kamera steckt scheinbar direkt im Kopf des Reflektors, und sein Gesichtsfeld wird direkt zu unserem Gesichtsfeld. Wir haben es also mit einer "direkten" Point-of-View-Einstellung zu tun.

Unsere fünf Bilder sind natürlich bloß prototypische oder idealtypische Fälle. Insgesamt ist aber erkennbar, dass es von links nach rechts eine kontinuierliche Skalierung in Richtung einer immer stärker figural perspektivierten Darstellung gibt – und in umgekehrter Richtung eine Zunahme der Externalität, so dass wir an den Enden auf der linken Seite eine Position maximaler Externalität festlegen können, und auf der rechten Seite eine Position maximaler Internalität. Etwas ganz Ähnliches begegnete uns auch bei der textlichen Analyse, als es dort um die graduellen Übergänge zwischen auktorialem und personalem Erzählen ging.

4.3. Klassisches Filmbeispiel: die Museumsszene aus *Vertigo*

Kaum ein filmisches Material ist so erhellend wie die folgende Szene aus Hitchcocks Klassiker *Vertigo* von 1958. Diese Einstellung (sie dauert im Film nur zwei Sekunden) zeigt eine Rückenfigur mit der dazugehörigen Einladung zur Transposition. Aber es gibt eine Komplikation: das dargestellte Gesichtsfeld ist eigentlich das Gesichtsfeld einer zweiten Reflektorfigur. Dieser Beobachter – er heißt Scottie, gespielt von James Stewart – hat den Auftrag, das rätselhafte Verhalten der Frau (Kim Novak) aufzuklären. Was die Wahrheitsfindung erschweren könnte, ist die Tatsache, dass der Betrachter sich natürlich längst schon in die Frau verliebt hat. [Clip]



Scotties Beobachtungen werden durch die Einstellungsfolge der Kamera nachvollzogen: gezeigt wird zuerst der Wahrnehmungsakt des Reflektors selbst, dann seine Reaktion auf das Wahrgenommene, dann ein interessantes Detail (der Blumenstrauß), dann wieder eine Reaktion. Übrigens, wer den Film kennt (und wer tut das nicht), wird wissen, dass alle Informationen, die hier vergeben werden, den hauptsächlichen Zweck haben, nicht nur den

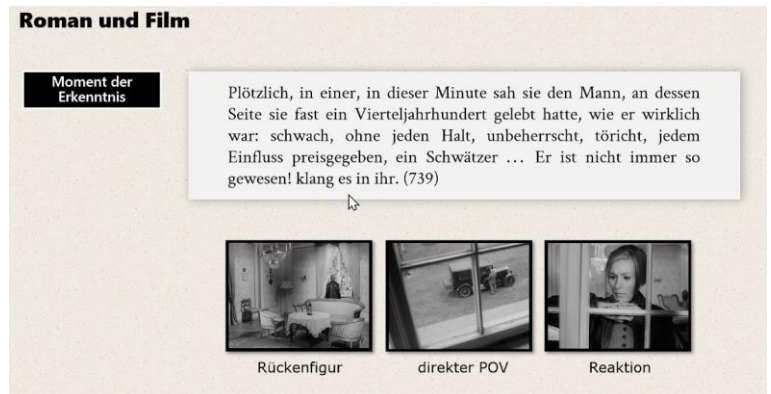
männlichen Reflektor, sondern auch alle Zuschauerinnen und Zuschauer in die Irre zu führen. Trotzdem gibt es wohl keinen, der auf den Gedanken kommen würde, die filmische Kompositionsinstanz, oder Hitchcock selbst, dafür zur Rechenschaft zu ziehen. Im Gegenteil, wir erkennen später, dass wir deswegen in die Irre geführt wurden, damit wir an eigener Haut, oder besser, an eigenen Sinnen, erfahren, wie die Psychologie der Täuschung funktioniert.

4.4. Moment der Erkenntnis in Roman und Film

Damit kommen wir zu einer konkreten Gegenüberstellung von Roman und Film. Wir sind an einer Stelle angelangt, an der Frau von Prackwitz sich schlagartig der Schwächen ihres Mannes bewusst wird. Hier der Filmausschnitt. [Clip]

Endlich sieht Frau von Prackwitz ihren Mann wie er wirklich ist. Schwach, ohne jeden Halt, unbeherrscht, töricht, jedem Einfluss preisgegeben, ein Schwätzer. Er ist nicht immer so gewesen. Aber damals waren die Zeiten anders. Er hat im Glück gesessen, das Leben hat gelächelt. Es war so leicht, nur die guten Seiten zu zeigen. (III 35:00)

[Plötzlich, in einer, in dieser Minute sah sie den Mann, an dessen Seite sie fast ein Vierteljahrhundert gelebt hatte, wie er wirklich war: schwach, ohne jeden Halt, unbeherrscht, töricht, jedem Einfluss preisgegeben, ein Schwätzer ... Er ist nicht immer so gewesen! klang es in ihr. Nein, er war anders gewesen, aber damals waren die Zeiten anders gewesen. Er hatte im Glück gesessen, das Leben hatte gelächelt, es hatte keine Schwierigkeiten gegeben, es war so leicht gewesen, nur die guten Seiten zu zeigen! (739)]



Wie es das Storyboard zeigt, benutzt der Film im Wesentlichen drei Einstellungen. Einmal ist es die uns bekannte Rückenfigur, dann ein direkter Point-of-View, dann eine Reaktionsaufnahme. Alles ist sehr gut vergleichbar mit der Perspektivierung, die wir bei *Vertigo* sahen. Hinzu kommt hier aber, dass die explizite Stimme des filmischen Erzählers die Gedanken der Reflektorfigur artikuliert. Sie tut dies in diesem Falle völlig zustimmend, oder, wie man es auch nennt, *konsonant*. Wir wissen ja, dass dieser Erzähler gerne auch dissonant spricht, aber was Frau von Prackwitz in diesem Moment gerade klar wird, ist auch in den Augen des Erzählers völlig richtig. Aber da wir den Erzähler mittlerweile recht gut kennen, verwundert es nicht, wenn er Frau von Prackwitz zu einem späteren Zeitpunkt durchaus auch dissonant gegenüberreten kann. Im Roman wird die Stimme der Reflektorfigur durch das eingeschobene "klang es in ihr" etwas deutlicher in den Vordergrund gerückt (und der filmische Erzähler wählt erneut anstelle des Präteritums das Präsens). Dennoch liegen die erzielten Effekte bei Film und Roman sehr nahe beieinander – näher vielleicht, als man bisher vermutet hatte (vgl. Prümm 2011, Frank/Scherer 2018:76).

5. Ergebnisse

Ja, wir sind tatsächlich am Ende angelangt, und jetzt machen wir es ganz kurz, indem wir die Ergebnisse dieses Projekts in sechs knappen Thesen zusammenfassen:

1. Für die systematische Vergleichbarkeit von Roman und Film wurde ein generelles Fokalisierungsmodell zugrunde gelegt.
2. *Wolf unter Wölfen* ist vielstimmig und multiperspektivisch (Erzählstimme und Erzählperspektive inbegriffen).
3. Die Erzählweise des Romans ist überwiegend personal, aber es kommt auch zu einer Reihe von meinungsstarken auktorialen Einschüben.
4. Der Stil von *Wolf unter Wölfen* kann als *moderat modernistisch* bezeichnet werden.
5. Die Skalierbarkeit von auktorialem und personale Erzählen hat eine direkte Entsprechung in der Skalierbarkeit von piktoraler Externalität und Internalität.
6. Der Vergleich von Roman und Film zeigt gegenseitige Beeinflussungen, speziell filmischer Stil im Roman und interne Fokalisierung im Film.

Inoffiziell fügen wir einen weiteren Punkt hinzu: Roman und Film sind ein großartiges Anschauungsmaterial für die erzähltheoretischen und pädagogischen Herausforderungen, denen wir uns zu stellen haben.

Literatur

- Bickerton, Derek. 1995.
Language and Human Behavior. Seattle: U of Washington P.
- Bühler, Karl. 1934.
Sprachtheorie. Fischer: Jena.
- Carstensen, Thorsten. 2018.
 Afterword. In Hans Fallada, *Wolf among Wolves*. New York: Melville. 795-803.
- Dvorský, Juraj. 2019.
 "Grüßen Sie bitte das tapfere Lämmchen von uns: Prinzipien der Anständigkeit und Menschlichkeit im Werk von Hans Fallada". *Slowakische Zeitschrift für Germanistik* 11.1: 28-34.
- Eder, Jens. 2008.
Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren.
- Fallada, Hans. 1937.
Wolf unter Wölfen. Berlin: Rowohlt.
- . 1959.
Wolf unter Wölfen. Bamberg: Bertelsmann, 1959.
- Fauconnier, Gilles. 1994.
Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language. Cambridge, Mass.: CUP.
- ; Turner, Mark. 2002.
The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York: Basic Books.
- Fludernik, Monika. 1993.
The Fictions of Language and the Languages of Fiction: the Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London: Routledge.
- . 1996.
Towards a Natural Narratology. London: Routledge.
- . 2013.
Erzähltheorie: Eine Einführung. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Frank, Gustav; Scherer, Stefan. 2011.
 "Lebenswirklichkeit" im "gespaltenen Bewußtsein": Hans Falladas *Wolf unter Wölfen* und die Erzählliteratur der 30er Jahre". In Fritsch-Lange/Hagedstedt 23-37.
- ; ---. 2018.
Hans-Fallada-Handbuch. Berlin: de Gruyter.
- Fritsch-Lange, Patricia; Hagedstedt, Lutz, Hgg. 2011.
Hans Fallada: Autor und Werk im Literatursystem der Moderne. Berlin: de Gruyter,
- Gallese, Vittorio; Guerra, Michele. 2019.
The empathic screen: Cinema and neuroscience. Oxford University Press.
- Genette, Gérard. 1972.
Figures III: Discours du récit. Paris: Seuil. Deutsch: *Die Erzählung* (3. Auflage, München: Fink, 2010).
- . 1987.
Seuils. Paris: Seuil. Deutsch: *Paratexte* (Frankfurt: Suhrkamp, 2001).
- . 1983.
Nouveau Discours du Recit. Paris: Seuil.
- Grice, H.P. 1975.
 "Logic and Conversation". In Cole, Peter; Morgan, J., eds., *Speech Acts*. New York: Academic. 41-58.
- Hamburger, Käte. 1977 [1957].
Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett.
- Heinrich, Bernhard. 2011.
 "Anstand: Hans Falladas moralischer Imperativ". In Fritsch-Lange/Hagedstedt: 59-68.
- Jacke, Janina. 2020.
Systematik unzuverlässigen Erzählens. Berlin: de Gruyter.

- Jahn, Manfred. 2021a.
Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative. English Department, University of Cologne. URL www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf.
- . 2021b.
A Guide to Narratological Film Analysis (2.2). English Department, University of Cologne. URL www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.pdf.
- . 2021c.
Composing Drama. English Department, University of Cologne. URL www.uni-koeln.de/~ame02/Composing Drama.pdf.
- James, Henry. 1881.
Preface to *The Portrait of a Lady*. London: Penguin, 1970.
- James, William. 1950 [1890].
The Principles of Psychology. New York: Dover.
- Joyce, James.
Ein Porträt des Künstlers als junger Mann. Frankfurt: Suhrkamp, 1988.
- Kayser, Wolfgang. 1954.
"Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise."
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 28 (1954): 417-446.
- Kuhn, Markus. 2011.
Filmnarratologie. Berlin: de Gruyter.
- Lanser, Susan Sniader. 1981.
The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton UP.
- Nünning, Vera, Hg. 2015.
Unreliable Narration and Trustworthiness. Berlin: de Gruyter.
- ; Nünning, Ansgar. Hgg. 2002.
Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT.
- Patron, Sylvie, Hg. 2021.
Optional-Narrator Theory: Principles, Perspectives, Proposals. U of Nebraska Press.
- Prümm, Karl. 2011.
"Gebanntes Schauen und protokolliertes Sehen. Kinokritik und Kinoprosa bei Hans Fallada." In Fritsch-Lange/Hagestedt: 135-151.
- Regnier, Anatol. 2020.
Jeder schreibt für sich allein: Schriftsteller im Nationalsozialismus. München: Beck.
- Reinerth, Maike; Thon, Jan-Noël, Hgg. 2016.
Subjectivity across Media. Routledge, 2016.
- Rohde, Carsten. 2018.
"Traditionen des Erzählens (Realismus, Frühe Moderne)". In Frank/Scherer (2018). 61-72.
- Schmid, Wolf. 2010.
Narratology: An Introduction. Berlin: de Gruyter.
- . 2014.
Elemente der Narratologie. Berlin: de Gruyter.
- . 2017.
Mentale Ereignisse. Berlin: de Gruyter.
- Schneider, Ralf; Hartner, Marcus, eds. 2012.
Blending and the Study of Narrative: Approaches and Applications. (Narratologia 34.) Hamburg: de Gruyter.
- Stanzel, Franz K. 2008 [1979].
Theorie des Erzählens. 8. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck.
- Thon, Jan-Noël. 2016.
Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture. London: U of Nebraska P.
- Woolf, Virginia. 1919.
"Modern Fiction". In *The Essays of Virginia Woolf*. Volume 4: 1925 to 1928. Ed. Andrew McNeillie. London: Hogarth Press, 1984.
- Zunshine, Lisa. 2006.
Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel. Columbus, OH: Ohio State UP.
- . 2012.
Getting Inside Your Head: What Cognitive Science Can Tell Us About Popular Culture. Baltimore: Johns Hopkins UP.