

Das Phänomen der Ambivalenz aus Sicht der Theorie möglicher Welten und der klassischen Narratologie

Erzsébet Szabó

Zur Charakterisierung der in narrativen literarischen Texten auftretenden Ambivalenzen wählt diese Studie einen ungewöhnlichen Weg. Ausgehend von der Einsicht, dass in Narrationen allein jene Ambivalenzen sichtbar werden können, welche durch die narratologischen Beschreibungssysteme erfasst werden, bestimmt die vorliegende Studie das Phänomen *Ambivalenz* grundsätzlich nicht aufgrund der Interpretation literarischer Erzähltexte, sondern vermittelt der Untersuchung der erzähltheoretischen Beschreibungsmodelle. Ambivalenz als *Möglichkeit gleichzeitiger Zuordnung von zwei in wenigstens einem Aspekt oppositionellen, indes in gleichem Maße adäquaten Beschreibungsmodellen zu demselben Text* auffassend, werden somit in diesem Beitrag Antworten auf folgende Leitfragen gesucht: (1) Welche Formen der Ambivalenz erlauben die zwei großen erzähltheoretischen Traditionen, die der "klassischen" Narratologie und die der Theorie möglicher Welten? (2) Welche Eigenschaften der Beschreibungsmodelle ermöglichen bzw. begünstigen das Auftreten ambivalenter Formen?

Im Folgenden werden zunächst die zwei erzähltheoretischen Traditionen kurz vorgestellt. Da beide Richtungen in vielen Varianten existieren, wird das Augenmerk auf die Grundannahmen gelegt. Im Anschluss daran werden die Leitfragen des Beitrags untersucht, zuerst innerhalb des Beschreibungssystems der Theorie möglicher Welten, dann in dem der klassischen Narratologie. Hierbei wird für folgende zwei Thesen argumentiert: (1) Innerhalb der Theorie möglicher Welten tritt Ambivalenz als *ontologische oder epistemische Ambivalenz* auf. Sie erscheint entweder als ambivalente Bestimmbarkeit des ontologischen Status der das fiktionale Modalsystem konstituierenden Welten/Weltelemente oder als semantische Ambivalenz und lässt sich auf die konventionelle Bestimmtheit bzw. die prinzipielle Möglichkeit des Infragestellens der *Verlässlichkeit* des Perspektivenzentrums/der Perspektivenzentren der Welten zurückführen. (2) Innerhalb des Beschreibungsmodells der klassischen Narratologie erscheint Ambivalenz als *ambivalente Rekonstruierbarkeit der Äquivalenzrelationen* im Diskurs bzw. als *ambivalente Rekonstruierbarkeit der dargestellten Geschichte und der abstrakten Tiefenstruktur des Werkes* und lässt sich entweder auf die *Polyvokalität* der Vermittlung oder auf die *Delegierbarkeit* der Stimmen zur Wiedergabe fremder Wahrnehmungen zurückführen.

1. Die zwei Richtungen der Erzähltheorie

In den vergangenen Jahrzehnten haben sich in der Erzähltheorie meines Erachtens zwei grundsätzlich verschiedene Trends herauskristallisiert: (1) Die auf den Begriff der *Welt* zentrierte Richtung der *Theorie möglicher Welten*, die das zentrale Element des Modells – das der fiktionalen Welt – als ein autonomes (von der aktuellen Welt unabhängiges) *semiotisches Konstrukt* versteht, das erst durch textuale *poiesis*, d.h. durch die spezifische illokutionäre Kraft des poetisch-fiktionalen (performativen) Diskurses des realen Autors entsteht.¹ Da fiktionale Welten freie Inventionen des menschlichen Geistes sind, die vor dem Akt des Schreibens nicht existierten, wird ihr Bestehen zum einen durch die authentifizierende Kraft des performativen Diskurses, zum anderen kohärenztheoretisch, in Bezug auf die Stimmigkeit der die Konstruktion leitenden Regeln garantiert.² (2) Die auf den Begriff der *Geschichte* zentrierte Tradition der *klassischen Narratologie* definiert das zentrale Element des Beschreibungsmodells als eine durch den narrativen *Diskurs* vermittelte *Ereignisreihe* mit Anfangs- und Endzustand. Dabei wird der Diskurs entweder *bottom-up*, als Produkt der narrativen Aktualisierung einer abstrakten Tiefenstruktur, oder *top-down*, als Produkt des (als *fingierte Assertion* verstandenen)³ Schreibaktes einer realen Schreibinstanz bzw. des narrativen Aktes einer fiktiven Erzählinstanz, betrachtet und sowohl der Schreib- wie der Erzählakt innerhalb einer Kommunikationssituation verortet.⁴ Ambivalenz erscheint in diesen beiden erzähltheoretischen Traditionen auf unterschiedliche Weise.

1 Der Ausdruck 'textuale poiesis' stammt von Lubomir Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (London, 1998), 23f.

2 Siehe v.a. die Überlegungen von Lubomir Doležel, Ruth Ronen und Marie-Laure Ryan: Lubomir Doležel, 'Extensional and Intensional Narrative Worlds' *Poetics* 8 (1979), 193-211; Lubomir Doležel, 'Fictional and Historical Narrative' *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, hg. David Herman (Columbus, Ohio, 1999), 247-276; Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory* (Cambridge, 1994); Marie-Laure Ryan, 'The Modal Structure of Narrative Universe' *Poetics Today* 6.4 (1985), 717-755.

3 Genette entwickelt das Konzept des Fiktionsaktes als fingierte Assertion in *Fiction et Diction* (Paris, 1991), dt.: Gérard Genette, *Fiktion und Diktion* (München, 1992), hier 41-64. Zur Korrektur dieses Konzepts siehe Michael Scheffel, 'Wer spricht? Überlegungen zur Stimme in fiktionalen und faktualen Erzählungen' *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, hg. Andreas Blödmann / Daniela Langer / Michael Scheffel (Berlin/New York, 2006), 83-100.

4 Zur Übersicht über die Strukturmodelle der Erzählung, sowie einer Erweiterung des klassischen Drei-Ebenen-Modells zu einem Vier-Ebenen-Modell (Schmid) bzw. einem Sechs-Ebenen-Modell (Martínez / Scheffel) siehe Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie* (Berlin/New York, 2005), sowie Matías Martínez / Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* (München, 1999). Zu einer Alternative des klassischen Drei-Ebenen-Modells siehe Árpád Bernáth, 'Rhetorische Gattungstheorie und konstruktivistische Hermeneutik' *Stimme(n) im Text*, hg. Blödmann / Langer / Scheffel, 123-150.

2. Theorie möglicher Welten

Innerhalb des Konzepts der möglichen Welten tritt Ambivalenz – wie oben behauptet – als *ontologische oder epistemische* Ambivalenz in Erscheinung. Um die Darstellung des Konzepts und die Explikation dieser These einzuführen, soll zunächst die Anwendung des Beschreibungsmodells an einem ambivalent deutbaren Text, an Hugo von Hofmannsthals Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895) demonstriert werden.⁵

Ein junger Kaufmannssohn – so der Beginn der Geschichte –, "der sehr schön war" (9), wird "bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig" (9). Er entlässt alle seine Diener bis auf vier und zieht sich in ein einsames Leben ohne menschliche Kontakte zurück. Allmählich entwickelt er gegenüber seiner neuen Umwelt (die eine isolierte *Teilwelt* der *aktualen Welt* darstellt), wie gegenüber seinen von ihm behaltenen Dienern und sich selbst (die die *Figuren* der Teilwelt bilden) eine *ambivalente* Anschauung. All dies bestimmt er mit einer Menge von zueinander in Opposition stehenden Prädikaten: die Welt: ('visuelle Schönheit', 'Werthaltigkeit', 'Zeitlosigkeit', 'Beständigkeit', 'Abbildung der mythisch-göttlichen Ordnung des Universums') – ('Tod', 'Nichtigkeit', 'Zeitlichkeit', 'Unbeständigkeit', 'Teil der äußeren Welt'); die Diener: ('visuelle Schönheit', 'stille Anhänglichkeit', 'Verschlossenheit') – ('etwas Unschönes', 'Sterblichkeit', 'Wille zu menschlichem Kontakt'); der Kaufmannssohn: ('Schönheit', 'Selbstliebe', 'Sehnsucht nach Einsamkeit', 'Sprachlosigkeit', 'keine Angst vor dem Tod') – ('-', 'Sehnsucht nach der Dienerin', 'Nachdenken über die Diener und über sich selbst', 'Kunstzitate', 'tödliche Angst'). Die ambivalenten Interpretationen, die als *ästhetisch* vs. *ethisch* bestimmt werden können, lassen sich als die *wahre Wissenswelt* des Kaufmannssohnes deuten, wobei anzumerken ist, dass er davon – infolge seiner *ästhetisierenden Perspektive und ästhetischen Existenz*⁶ – allein die auf optischem Wege erzeugte ästhetische Deutung als *wahr* und *gut* bewertet. Die tief *empfundene* und ebenfalls wahre menschlich-ethische Dimension seiner Welt, welche ihm das Gefühl der eigenen "Unzulänglichkeit" (15) vermittelt und ihm dadurch Grauen und tödliche Angst einjagt, versucht er zu eliminieren, und zwar mit Erfolg: Am Ende der ersten Handlungsphase bringt er als Modell seiner Welt und deren Bewohner – die er als seine *Besitztümer* bezeichnet – eine prinzipiell visuell bestimmte *falsche Wissenswelt* (eine ästhetische Vorstellungswelt) hervor.

5 Bei der Interpretation gehe ich von der Deutung von Károly Csúri aus, *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Eine generativ-poetische Untersuchung* (Kronberg/Ts., 1978), hier 34-47, sowie ders., 'Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip. Über Hofmannsthals "Das Märchen der 672. Nacht"' *Erzählstrukturen. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende*, hg. Károly Csúri / Géza Horváth (Szeged, 1998), 36-53. – Im Folgenden wird unter Angabe der Seitenzahlen aus folgender Ausgabe des Werks zitiert: Hugo von Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*, hg. Ellen Ritter (Frankfurt am Main, 1998), 7-30.

6 Die ästhetische Existenz des Kaufmannssohnes erscheint am eklatantesten als die Bestimmtheit seiner Handlungen durch seine Lektüren.

Die Auflösung der Stabilität der Vorstellungswelt wird von außen her, durch einen anonymen Brief, bewirkt. Dessen Schreiber beschuldigt einen der Diener, dass er "im Hause seines früheren Herrn, des persischen Gesandten, irgendein abscheuliches Verbrechen begangen habe." (17). Da die anonyme Beschuldigung und die beigelegte Drohung ein ethisches Problem darstellen, das den Bestand der Vorstellungswelt des Kaufmannssohnes bedroht und somit auch seine ästhetische Existenz gefährdet, sieht der Kaufmannssohn zur Bewahrung seiner Welt keine andere Möglichkeit, als in die äußere Welt hinauszutreten und dort, wie "der große König" seiner Lektüren (18), seinen Besitz zu verteidigen oder dafür zu sterben.⁷

In der auf diesen Übergangsteil folgenden zweiten Handlungsphase werden der vergebliche Besuch des Kaufmannssohnes bei dem Gesandten sowie sein anschließendes Sichverirren und sein qualvoller Tod in einem hässlichen und gewöhnlichen Viertel der Stadt dargestellt. Die Struktur dieses Teils der Geschichte wird bestimmt durch die stufenweise Ablösung der ästhetischen Vorstellungswelt des Kaufmannssohnes durch eine zu der Vorstellungswelt in genauer Opposition stehende Teilwelt der aktuellen Welt: die olfaktorisch erfasste Welt der Kaserne. Im Laufe dieses Erzählabschnitts beginnt der Kaufmannssohn die bisher negierte, allerdings immer schon gewusste *menschlich-ethische* Dimension der Welt wie von deren Elementen (einschließlich seines Selbst) wahrzunehmen und mit den ihm Begegnenden, die er als die *Doppelgänger* seiner Diener identifiziert,⁸ Mitleid zu empfinden. Die Erfahrung des Leidens anderer bedeutet aber für den Kaufmannssohn keine sittliche Erfahrung, da er sich nach wie vor wie "der Sohn eines Kaufmanns" (21) verhält und sich bemüht, die anderen in seinen Besitz zu verwandeln⁹ und in seine Vorstellungswelt einzufügen. Dass ihm das trotz seiner Siegerphantasie¹⁰ misslingt, erkennt er erst im Angesicht des Todes:

Und er ballte die Fäuste und verfluchte seine Diener, die ihn in den Tod getrieben hatten; der eine in die Stadt, die Alte in den Juwelierladen, das Mädchen in das Hinterzimmer und das Kind durch sein tückisches Ebenbild in das Glashaus, von wo er sich dann über grauenhafte Stiegen und Brücken bis unter den Huf eines Pferdes taumeln sah. (30)

7 "Er begriff, daß der große König der Vergangenheit hätte sterben müssen, wenn man ihm seine Länder genommen hätte" (18).

8 Die hässlichen und mürrischen Diener des persischen Gesandten erscheinen als Vertreter seines alten Dieners; ein wertloser Goldschmuck erinnert ihn an seine alte Haushälterin; bei Betrachtung eines halb erblindeten, silbernen Handspiegels tritt ihm das Bild seiner älteren Dienerin entgegen; das hässliche, zornige Kind mit dem bösen Blick und blassem Gesicht kommt ihm als das tückische Ebenbild seiner jüngsten Dienerin vor; die einander gleichenden, todesmüden Soldaten weisen Attribute aller seiner vier Diener auf, das hässlich-böse Soldatenpferd schließlich, das ihm den tödlichen Hufschlag verpasst, erscheint als eine gesteigerte ('sehr hässliche', 'sehr böse') Dienerfigur. Vgl. dazu Waltraud Wiethölter, 'Augen-Blicke: "Das Märchen der 672. Nacht"', dies., *Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychokulturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk* (Tübingen, 1990), 23-46.

9 Der Kaufmannssohn hatte "sieben oder acht [Goldmünzen] für die Reise eingesteckt" (28).

10 Vgl. 26: "und auch die Betten fielen ihm ein, die der große König der Vergangenheit für sich und seine Gefährten errichtet hatte, als sie Hochzeit hielten mit den Töchtern der unterworfenen Könige".

Folgt man dieser Interpretation, so ist die Handlung als *Konflikt zwischen der aktuellen Welt und der falschen Wissenswelt des Kaufmannssohnes*, als das schrittweise Eindringen des zeitlich-rohen Lebens in die zeitlos-ästhetische Vorstellungswelt des Kaufmannssohnes zu interpretieren: Um den Zerfall seiner Vorstellungswelt zu verhindern, tritt der Kaufmannssohn – wie "der große König der Vergangenheit" – in die äußere Welt hinaus, wo er in Form von Gegenwelten und in Gestalt von boshaften Doppelgängerfiguren mit der wahren, zeitlich-ethischen Natur seiner eigenen Welt konfrontiert wird. Statt dies zu akzeptieren, versucht er die Geschehnisse in seine Vorstellungswelt zu integrieren, wobei er unterliegt.¹¹

Wichtig zu erkennen ist allerdings, dass der Kaufmannssohn bei seiner Interpretation nicht alles in Betracht zieht. Er erkennt nicht, dass die Figuren und Gegenstände der äußeren Welt *ambivalent* bestimmt sind: Sie weisen nicht nur Elemente seiner ethischen Interpretation der Diener, sondern auch Attribute seines veränderten Selbst ('Ungeduld', 'verzerrtes Gesicht', 'Verachtung', 'Müdigkeit', 'Hässlichkeit') auf und lassen sich somit auch als seine Doppelgänger deuten.¹² Folgt man dieser Interpretation, so lässt sich die Handlung als *Zusammenstoß des Kaufmannssohnes mit sich Selbst*, als Konflikt zwischen seinem als einzig wahr gedachten Kaufmanns- und ebenfalls wahren Krieger-Ich deuten.¹³ Der Kaufmannssohn versucht vergeblich sein Krieger-Ich zu verdrängen, dieses rächt sich an ihm.

Zwischen den zwei Deutungen kann in Bezug auf ihre Wahrheit keine Entscheidung getroffen werden, der Text lässt beide Möglichkeiten zu: Der Kaufmannssohn ist zugleich Schöpfer und Vernichter, Verteidiger und Bekämpfer seiner ästhetischen Welt. Hofmannsthal erreicht diese ambivalente Deutbarkeit seines Textes dadurch, dass er die Geschehnisse und ihre Deutung aus der beschränkten Perspektive des Kaufmannssohnes präsentiert, dabei aber auch eine andere (die Perspektive des Kaufmannssohnes übersteigende) mögliche Deutung (die Sicht der Außenwelt) aufzeigt. Das ist ein Konstruktionsverfahren, das die Theorie möglicher Welten adäquat erfassen kann, da innerhalb der narratologischen Tradition der Mögliche-Welten-Theorie jede Form der Ambivalenz – wie bereits erwähnt – mit der Frage der *Perspektive* zusammenhängt.¹⁴

11 Zur Parallelität des Schicksals des Kaufmannssohnes und desjenigen seines Vaters vgl. Wiethölter, 23-46.

12 Das Auffälligste ist die Gleichheit der Attribute des Kaufmannssohnes und des Pferdes.

13 Die Außenwelt erkennt gleich sein wahres Ich: Der Händler bietet ihm Sättel an, das Kind, das er treten will, hat Angst vor ihm, etc.

14 Die Rolle der Perspektive bei der Sinnbildung wird auch von Surkamp betont, vgl. Carola Surkamp, 'Die Perspektivenstruktur narrativer Texte aus der Sicht der possible-worlds theory. Zur literarischen Inszenierung der Pluralität subjektiver Wirklichkeitsmodelle' *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hg. Vera und Ansgar Nünning (Trier, 2000), 111-132.

Narrative fiktionale Welten haben ihren Ursprung, genauso wie Geschichten, im *performativen Akt des Schreibens*. Während aber dieser Akt in der klassischen Erzähltheorie eine fiktive Kommunikationssituation erschafft, in der eine narrative Instanz eine Geschichte erzählt, bringt er laut der Theorie möglicher Welten eine von der aktuellen unabhängige – mit der aktuellen *parallel* existierende¹⁵ – mögliche Welt hervor¹⁶: Jeder narrative Text erschafft infolge der spezifischen illokutionären Kraft des als performativer Sprechakt ("*Es sei!*" / "*Es sei gegeben!*") aufgefassten Schreibens¹⁷ seine eigene Welt, die wiederum die Grundlage für die Bedeutung ihrer Worte und die Wahrheit ihrer Sätze bildet – die Sätze *in* der Welt sind dann und nur dann wahr, wenn sie mit den fiktionalen 'Fakten' der Welt übereinstimmen. Was indes in der Welt als Fakt (d.h. als *aktual* Existierendes) und was als Nicht-Fakt (als *virtual* Existierendes) gilt, ist nicht immer leicht festzustellen. Denn der Autor bringt die Welt und ihre Elemente nicht einfach als *gegeben*, sondern als *in einer bestimmten Art* gegeben hervor, und *in welcher Art* etwas (a) in der Welt und/oder (b) für die Figuren der Welt gegeben ist – als möglich, unmöglich oder notwendig (*alethische* Restriktionen), als erlaubt, verboten oder verpflichtend (*deontische* Restriktionen), als gut, schlecht oder indifferent (*axiologische* Restriktionen), als gewusst, nichtgewusst oder geglaubt (*epistemische* Restriktionen) – bestimmt die Art der Weltkonstruktion.¹⁸ Narrative fiktionale Welten sind als perspektivierte, d.h. auf *eine* oder *mehrere Perspektive(n)* zentrierte Welten geschaffen.¹⁹ Die Perspektiven haben die Funktion, *Ich-Hier-und-Jetzt-Koordinaten*, d.i. (unterschiedlich ausgebaute) spatiotemporale Positionen von möglichen Sprechern festzulegen. Alle Perspektiven-Zentren sind in Bezug auf die Erkenntnismöglichkeit fokalisiert (*zero*, soweit ihre Erkenntnis nicht eingeschränkt wird, *extern*, soweit Außen- und *intern*, sofern Mitsicht vorliegt), einige auch zur *Gestalt* geformt und mit

15 Die Konzeption der Parallelität wurde für die Literaturtheorie von Ruth Ronen aufgegriffen. Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory* (Cambridge, 1994).

16 "It is performativ writing that creates the world in which words exist. Yet the performatives of writing, if they are to perform anything, have to be actual words and as such they cannot exist anywhere else but in the actual world." Vgl. Doležel, *Heterocosmica*, 263.

17 Vgl. Doležel, *Heterocosmica*, 262. "Let it be!" Doležel beruft sich dabei u.a. auf Wolfgang Iser und Roland Barthes.

18 Diese von Doležel ausgearbeiteten Kategorien werden auch weiter unterteilt. Innerhalb des alethischen Modalsystems unterscheidet Doležel beispielsweise zwischen *logisch möglichen* (physikalisch möglichen und physikalisch unmöglichen) und *logisch unmöglichen* Welten. Subjektive alethische Operatoren bestimmen, welche Handlungen für eine Figur physisch, instrumental oder mental möglich, unmöglich oder notwendig sind, und unterscheidet so zwischen *normalen*, *hypnormalen* und *hypernormalen* Figuren. Die auf diese Weise bestimmten Welten und Figuren können *stabil* vs. *instabil*, bzw. *statisch* vs. *veränderbar* sein. Vgl. Doležel, *Heterocosmica*, 113-132.

19 Der Begriff der *zentrierten Welt* (*centered world*) wurde in die Literaturwissenschaft im Rückgriff auf Quine 1979 von David Lewis eingeführt. Im obigen Sinne wurde er von mir expliziert, vgl. Erzsébet Szabó, *Zwillingserden, epistemische Welten, Textwelten. Narrative literarische Texte als semantische und ethische Gedankenexperimente* (Szeged, 2008).

Sprechfunktion ausgestattet.²⁰ Die Sprechfunktion wird zur Wiedergabe eigener oder auch fremder Worte oder Gedanken eingesetzt und zur Konstruktion bzw. Rekonstruktion von verschiedenen möglichen Welten genutzt. Einige dieser Welten erweisen sich als die *aktuale Welt*, andere als von der aktuellen aus zugängliche und von ihr epistemisch dependente *Figuren-Subwelten* (mentale Konstrukte der Figuren: Wunschwelten, Pflichtwelten, Wissenswelten, Intentionswelten, Phantasiewelten usw.). Unter den Theoretikern herrscht Einvernehmen darüber, dass die Bestimmbarkeit des ontologischen Status und der Semantik der Welten von der (*epistemischen*) *Verlässlichkeit der Perspektivenzentren* abhängt. Im Grunde wird diese durch *narrative Autoritäts-Konventionen* festgelegt: Einem Ich-Origo mit Null-Fokalisiertheit wird konventionell ein größerer Grad an Autorität und folglich an Verlässlichkeit zugewiesen als einem mit externer Fokalisiertheit; einem Bewohner der textuell aktuellen Welt, der auch in das Geschehen involviert ist, wird ein kleinerer Verlässlichkeitsgrad unterstellt als einem Nicht-Bewohner, usw.²¹ Zu betonen ist dabei, dass die Konventionen durch *innerweltliche Bestimmungen* jederzeit infrage gestellt oder überschrieben werden können.²²

Ambivalenz entsteht so an Stellen, wo der Text infolge der im Prinzip freien Bestimmbarkeit und Unbestimmbarkeit der Verlässlichkeit der Konstruktionszentren zwei unterschiedliche Interpretationen von gleicher Gültigkeit hinsichtlich des ontologischen Status oder der Semantik der Welten/Weltelemente präsentiert bzw. erlaubt²³. Es sind folgende Fälle denkbar:

- (1) Ambivalenz tritt auf, wenn *zwei oder mehr Instanzen von gleicher Verlässlichkeit zwei konkurrierende Welten etablieren* und keine Instanz von höherer Verlässlichkeit zur Entscheidung des wahren Status der Welt-Konstrukte heranzuziehen ist. Typisches Beispiel dafür sind Anti-Detektivgeschichten oder metaphysische Detektivromane, in denen auf der Suche nach der wahren Geschichte nur unterschiedliche textuell aktuelle Welten hergestellt werden.
- (2) Ambivalenz entsteht, wenn *die gleiche Konstruktionsinstanz – durch den modalen Einsatz ihrer Sprechfunktion etwa – zwei miteinander konkurrierende und einander ausschließende Welten erschafft*. So ist Friedrich Dürrenmatts *Abendstunde im Spät-*

20 Ich rede von *Sprech-* (und nicht von *Erzähl-*)funktion, da der Ausbau der spatiotemporalen Position zu einer Erzählsituation meines Erachtens fakultativ ist.

21 Zum Begriff der *Autorität* der narrativen Vermittlungsinstanzen siehe Lubomir Doležel, 'Truth and Authenticity in Narrative' *Poetics Today* 1.3 (1980), 7-25.

22 Zwei weitere Übersichtsdarstellungen der Theorie möglicher Welten: Marie-Laure Ryan, 'Possible-Worlds Theory' *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. David Herman / Manfred Jahn / Marie-Laure Ryan (London, 2005), 446-450; Luc Herman / Bart Vervaeck, 'Narratology and Possible Worlds', dies., *Handbook of Narrative Analysis* (Lincoln/London, 2005), 149-160.

23 Ähnlich auch Ryan: "An ambiguous narrative text may project different plots, depending on the interpretation of the facts. Each of this plots presupposes a separate narrative universe." Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington, 1991), 127.

herbst gestaltet, und so lässt sich auch das Verhalten des Erzählers in Thomas Manns *Der Kleiderschrank* beschreiben.

(3) Ambivalenz tritt schließlich auf, wenn der textuell dargestellte Wahrnehmungsprozess bzw. der Erkenntnisprozess *eines Ichs* (infolge der Unsicherheit oder Verunsicherung seiner mentalen und/oder ethischen Verlässlichkeit) zwei *Deutungen* ermöglicht. Auch in unserem Beispiel, in Hugo von Hofmannsthals Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht*, ist das der Fall. Ambivalenz entsteht hier, indem das durch den Kaufmannssohn Wahrgenommene auch eine andere Deutung als seine eigene zulässt.²⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Ambivalenz innerhalb der Theorie möglicher Welten als ontologische und/oder epistemische Ambivalenz auftritt und zur Annahme unterschiedlicher (ambivalenter) Plots führt, welche innerhalb dieses Modells als Zusammenspiel und Ergebnis von Konflikten zwischen den Welten aufgefasst werden. Der Ursprung der Ambivalenz liegt in der *Polyzentriertheit* der fiktionalen Welt; genauer gesagt darin, dass die konventionell und/oder innerweltlich bestimmte Verlässlichkeit der weltbildenden Ich-Hier-und-Jetzt-Zentren mittels unterschiedlicher Techniken jederzeit infrage gestellt, abgeschwächt oder umdefiniert werden kann. So lässt sich behaupten, dass sich Ambivalenz innerhalb dieses Konzepts als ein dem Konzept der fiktionalen Welt (als modales Weltensystem) inhärentes und nur durch narrative Konventionen auszuschließendes Phänomen manifestiert.

Ähnlich verhält es sich innerhalb der auf den Begriff der *Geschichte* zentrierten narratologischen Tradition des (Neo-)Strukturalismus. Ambivalenz erscheint hier ebenfalls modellbedingt, und zwar infolge der *Vermitteltheit der Geschichte durch den Diskurs*, genauer gesagt durch die *Polyvokalität der Vermittlung* bzw. die *Delegierbarkeit der Stimmen zur Wiedergabe fremder Wahrnehmungen*.²⁵ Um das zu zeigen, werde ich mich im Folgenden auf eine Studie von David Lodge aus dem Jahr 1980 beziehen, die ein historisches Ereignis – das der Überkreuzung des europäischen Strukturalismus und des angloamerikanischen *New Criticism* – reflektiert und dabei das Problem der Ambivalenz in Narrationen behandelt.

3. Die klassische Narratologie

Im Jahre 1980 wurde die erste narratologische Sondernummer der Zeitschrift *Poetics Today* durch einen zusammenfassenden Beitrag, die Studie von David Lodge, *Analysis and Interpretation of the Realist Text. A Pluralistic Approach to Ernest Hemingway's*

24 Ähnlich geht es in vielen Erzählungen Hofmannsthals (z.B. in der *Reitergeschichte*) und Kafkas (etwa im *Landarzt*, wo der Pferdeknecht und die Pferde sowohl als Teile des Ichs (als Verkörperungen der unbewussten Lebens- und Todeswünsche des Arztes) als auch als existente Figuren interpretiert werden können).

25 Vgl. David Lodge, 'Analysis and Interpretation of the Realist Text. A Pluralistic Approach to Ernest Hemingway's "Cat in the Rain"' *Poetics Today* 1 (1980), 5-22.

"*Cat in the Rain*", eröffnet.²⁶ Der Autor hat hier zu der Zeit der "ersten narratologischen Wissensexplosion"²⁷ den Ertrag des Aufeinandertreffens der europäischen und der angloamerikanischen Narratologie für die Analyse von literarischen Texten, insbesondere von literarischen Narrativen erfragt und seine Überlegungen innerhalb eines von ihm konzipierten Drei-Ebenen-Modells narratologischer Ansätze europäischer und angloamerikanischer Provenienz entwickelt. Das Modell dient als Rahmen und Hintergrund einer Modellanalyse, wozu Lodge einen ambivalent beschreibbaren Text, Ernest Hemingways *Cat in the Rain*, ausgewählt hat. Im Folgenden werde ich zunächst das von Lodge erarbeitete narratologische Meta-Modell vorstellen, das – so die allgemeine Ansicht – zwar keine Synthese der zwei Narratologien,²⁸ aber eine Synthese der Interpretationsschulen strukturalistischer Provenienz, d.h. die *klassischen Ebenen der narratologischen Untersuchung* beschreibt.²⁹ Im Anschluss daran werde ich mich mit der Fallanalyse von Lodge befassen. In beiden Fällen werde ich Lodges knappe Thesen um eigene Betrachtungen ergänzen.

Die klassische Narratologie hat laut Lodge drei Untersuchungsebenen: (1) *Narratologie und narrative Grammatik* (*narratology and narrative grammar*), die die abstrakte Tiefenstruktur der Narrative ermittelt, (2) *Fiktionspoetik* (*poetics of fiction*), die die Art und Weise der Repräsentiertheit der Geschichte im Diskurs, d.h. die Oberfläche des narrativen Textes beschreibt und (3) die *rhetorische Analyse* (*rhetorical analysis*), die die Struktur der Oberfläche erfasst und nach Ansicht von Lodge zwischen den Ebenen der narrativen Grammatik und der Fiktionspoetik vermittelt.

(1) Die *narrative Grammatik* sieht Lodge fast ausschließlich von europäischen Theoretikern wie Vladimir Propp, Claude Bremond, Algirdas Greimas, Claude Lévi-Strauss, Tzvetan Todorov und Roland Barthes dominiert. Diese Autoren fassen literarische Narrative als *parole*-Erscheinung auf und sehen die Aufgabe der Narratologie in der Aufdeckung einer narrativen *langue*, eines in der Tiefenstruktur situierten Systems von Regeln und narrativen Einheiten (Funktionen oder Sequenzen), die eine abstrakte Erzählstruktur definieren, als deren Realisation die jeweiligen Narrative betrachtet werden können. Lodge weist darauf hin, dass die Bestimmung der Erzähleinheiten die vorherige Kenntnis des Sinnes der Erzählung voraussetzt. Allein im Verhältnis zu der Ganzheit eines kohärenten Sinnes gilt etwas als funktionell, als Glied einer Korrelati-

26 Die Nummer fasst die Beiträge des internationalen Symposions *Narrative Theory and Poetics of Fiction* in Tel Aviv (1979) zusammen.

27 "First narratological knowledge explosion", vgl. David Herman, 'Introduction: Narratologies' *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, hg. ders. (Columbus, Ohio, 1999), 1-30, hier 7. Als "zweite Wissensexplosion der Narratologie" ("second narratological knowledge explosion") bezeichnet er die gegenwärtigen theoretischen Aktivitäten.

28 Lodge bezieht etwa die zu dieser Zeit in Amerika immer populärer werdende dekonstruktivistische Schule überhaupt nicht in seine Betrachtung ein.

29 Vgl. z.B. Herman, 'Introduction'.

on,³⁰ oder nicht. Lodge meint – und sieht seine These auch durch empirische Untersuchungen bestätigt –, dass Leser, die Kompetenz (*reader-competence*) besitzen, den Sinn durchaus intuitiv erfassen können. Dadurch können sie die narrativen Einheiten, die die Erzählstruktur konstituieren und kausallogische Funktionalität besitzen (die so genannten *Kardinalfunktionen* oder *Kerne*), von anderen funktionellen Elementen der Erzählung unterscheiden. Lodge betont, dass auch die anderen, aus der Erzählstruktur eliminierten Elemente der Erzählung funktional sind. Sie sind entweder horizontale oder vertikale Expansionen in Bezug auf die Erzählkerne. Die *Katalyse-Funktionen* (Katalysen), die den Typ der horizontalen, auf der Ebene der Kerne wirkenden Funktionen darstellen, treten mit dem einen oder anderen Kern in eine rein chronologische Funktionalität; sie beschreiben den Raum zwischen zwei Kardinalfunktionen (z.B. zwischen dem Klingeln des Telefons und dem Abheben des Hörers). Die *Informanten* und die *Indizien* (die vertikale, sich auf einer anderen Ebene sättigende Funktionen darstellen) liefern konkretes oder verschlüsseltes Wissen über die Figuren, die Atmosphäre oder eine Philosophie, usw.³¹ Um ein Beispiel von Barthes zu zitieren: "einen Whisky trinken (in der Halle eines Flughafens) stellt eine Handlung dar, die der Kardinal-Notation des 'Wartens' als Katalyse dienen kann, bildet aber gleichzeitig das Indiz für eine bestimmte Atmosphäre."³²

(2) Die zweite Untersuchungsebene narrativer Texte nennt Lodge *Fiktionspoetik*. Die Vertreter dieser Richtung – er nennt da sowohl europäische (Gérard Genette) wie auch angloamerikanische Wissenschaftler (Percy Lubbock, Seymour Chatman, Wayne Booth, Dorrit Cohn) – gehen von dem Unterschied zwischen *fabula* und *sjuzhet*, bzw. *story* und *way of telling it* (*Geschichte* und *Diskurs*) aus. Sie beschreiben und klassifizieren die *Technik der fiktionalen Repräsentation*, d.h. – so Lodge – die "*Deformationen*"³³, denen die *Geschichte* (eine kausal-temporale Ereignisfolge) im *Erzähldiskurs* unterliegt. Da diese Richtung den narrativen Text trotz ihrer Kardinalthese – er sei "*zugleich Teil einer realen wie einer imaginären Kommunikation*"³⁴ und lasse sich deshalb sowohl als fingierte Assertion einer realen Schreibinstanz, als auch als ernsthafte Assertion einer fiktiven Erzählinstanz betrachten – allein als ernsthafte Rede, genauer: als Erzähl- und Figurenrede untersucht, werden alle Deformationen auf die "Aktivität" einer/oder mehrerer fiktiver Erzählinstanz/en zurückgeführt. Sie ist/sind es,

30 "Als Einheit betrachtet man seit den russischen Formalisten jedes Segment einer Geschichte, das als Glied einer Korrelation auftritt", vgl. Roland Barthes, 'Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen', ders., *Das semiologische Abenteuer* (Frankfurt am Main, 1988), 102-143, hier 109.

31 Lodge beruft sich auf Barthes, vgl. ebd.

32 Barthes, 155.

33 Lodge, 8.

34 Scheffel, 93; Hervorhebung E.Sz.

die – neben ihren anderen Funktionen³⁵ – die Geschichte gemäß der Formel: *X "erzählt" A – (dass X'/Y sieht) – dass X''/Y'/Z handelt*³⁶ sprachlich vermittelt/n. Die Anführungszeichen verweisen darauf, dass der Inhalt (das Was) bzw. die Art und Weise der Vermittlung (das Wie) laut der Theoretiker dieser Schule nicht durch die "Person" Erzählinstanz (nicht durch ihre "Psyche")³⁷, sondern – so etwa Genette – durch drei Aspekte bestimmt werden: (1) die raumzeitliche Situiertheit der Erzählinstanz/en im Verhältnis zu der Geschichte (Erzählzeit, Erzählebene, Beteiligtheit an der Geschichte, Adressat – zusammengefasst unter der Beschreibungskategorie der *Stimme*), (2) die Art der Reguliertheit der vermittelten narrativen Informationen (Distanz und Fokalisierung – zusammengefasst unter der Beschreibungskategorie des *Modus*) und schließlich (3) die zeitliche Regulierung der Narration (Ordnung, Dauer und Frequenz der Ereignisse im Erzählen – zusammengefasst unter der Beschreibungskategorie der *Zeit*).³⁸ Die Deformationen der Geschichte haben so laut dieser Konzeption drei miteinander zusammenhängende Quellen: (1) Zum einen die *Aufteilbarkeit der Geschichte* auf verschiedene Erzählinstanzen; (2) zum anderen die Quasi-Verdoppelung der Erzählinstanzen durch *Fokalisierung*, d.h. die Übernahme fremder Perspektiven durch die Erzählinstanzen (die Delegierbarkeit der Erzählstimme oder Quasi-Polyvokalität); und (3) zum dritten die *Gradualisierbarkeit der durch die Erzählinstanzen vermittelten Information* durch zeitliche und/oder modale und/oder die Stimme betreffende *Distanzierung* der Erzählinstanzen zu der Geschichte³⁹.

(3) Die dritte Untersuchungsebene der Narratologie ist die Ebene der *rhetorischen Analyse*. Sie wird von Lodge durch die Prävalenz angloamerikanischer Kritik charakterisiert. Die Vertreter dieser Richtung (er nennt da Mark Schorer, Leo Spitzer, Roman Jakobson und sich selbst) untersuchen die Frage, wie die *sprachliche Vermittlung* der Geschichte (stilistische Eigentümlichkeiten des Diskurses, Symbole oder Tropen wie Metapher oder Metonymie) den Sinn und die Wirkung des Textes bestimmt. Lodge behauptet, dass dieser Ebene, v.a. der Untersuchung der Äquivalenzrelationen im Text, bei der Analyse von literarischen Narrativen eine Schlüsselrolle zukommt. Um

35 Genette nennt fünf Funktionen: narrative Funktion, Regiefunktion, Kommunikationsfunktion, Beglaubigungsfunktion und ideologische Funktion. Vgl. dazu Gérard Genette, *Die Erzählung*, hg. Jochen Vogt (München, 1998), 183ff.

36 Die Formel wurde von Mieke Bal aufgestellt, sie ist von den Vertretern dieser Richtung allgemein akzeptiert, vgl. Mieke Bal, 'Notes on Narrative Embedding' *Poetics Today* 2 (1981), 41-59. (1. X relates that Y sees that Z does; 2. X relates that X' sees that Y does usw.) Zu bemerken ist dabei, dass laut Bal das Verb 'sehen' alle perzeptiven, kognitiven und emotionalen Vorgänge impliziert und das Verb 'handeln' alle verbalen und nonverbalen Handlungen bezeichnet. Die Formel habe ich (E.Sz.) um den narrativen Adressaten *A* ergänzt.

37 Die Vertreter dieser Richtung warnen ausdrücklich vor der (durch die verwendeten Termini nahe gelegten) *Hypostasierung der Erzählinstanzen*.

38 Vgl. dazu Genette, *Die Erzählung*.

39 Unter a) "die Stimme betreffender" bzw. "zeitlicher Distanzierung", die bei Genette keine Erwähnung finden, verstehe ich a) die Situierung der Erzählinstanz/en auf einer extradiegetischen Erzählebene bzw. b) die zeitliche Distanz der Erzählinstanz/en zu der erzählten Zeit.

das zu unterstützen, beruft er sich auf Jakobsons Bestimmung der *Literarizität* als Resultat eines *Konstruktionsverfahrens*, das das *Prinzip der Äquivalenz* von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination projiziert ('poetische Sprachfunktion'), und meint, dass durch die Betrachtung der zwei Typen von Äquivalenzbeziehungen, die in einem narrativen Text auftreten können (Metapher und Metonymie/Synekdоче), die fehlende Verbindung zwischen der Tiefen- und der Oberflächenstruktur von Narrativen sowie – so könnte ergänzt werden – zwischen dem äußeren und inneren Kommunikationsrahmen einer Erzählung hergestellt werden kann.

Dies erscheint nun leicht nachvollziehbar: Denn zum einen verweisen ja die Äquivalenzrelationen des Diskurses auf die Selektionstätigkeit des Autors und somit auf den (im Modell bisher fehlenden) realen Kommunikationskontext einer Erzählung; zum anderen erscheinen Äquivalenzrelationen infolge ihrer Konstruktion sowohl in der Geschichte wie auch in der abstrakten Tiefenstruktur eines Werkes.

Im Mittelpunkt des zweiten Teiles der Schrift steht Hemingways Short Story *Cat in the Rain*. Die Geschichte beschreibt auf drei Seiten den Aufenthalt eines jungen amerikanischen Ehepaares in einem Hotel in Italien: An einem regnerischen Tag erblickt die Frau draußen eine Katze, die sich unter einem Tisch zusammenrollt, um sich vor dem Regen zu schützen, und möchte sie hereinholen. Als sie im Hof ankommt, ist die Katze verschwunden. Sie geht zurück zu George, ihrem lesenden Ehemann. Eine Weile später lässt der Hotelbesitzer, der die Suche der Frau nach der Katze beobachtet hat, ein Zimmermädchen eine Katze aufs Zimmer heraufbringen.

Lodge meint, dass es möglich und nützlich sei, das ganze Arsenal von formalistischen und strukturalistischen Methoden bei der Analyse narrativer, v.a. realistischer Texte wie Hemingways *Cat in the Rain* zu mobilisieren. Eine integrative Textbetrachtung könne nämlich nicht nur das Textverständnis bereichern, sondern – und das allein ist für unser Thema von Relevanz – auch Fehlinterpretationen als solche entlarven und korrigieren. Im zweiten Teil seiner Studie schenkt Lodge darum dem Verstehen jenes Phänomens besondere Aufmerksamkeit, das seines Erachtens die Deutung von Hemingways Short Story am meisten erschwert und fehlerleitet: der *Ambivalenz* der Geschichte. Im Folgenden werde ich mich nur mit diesem Teil der Schrift befassen, und die Textanalyse (die ohnehin fragmentarisch ist) aus der Betrachtung ausklammern.

Als Beispiel für die Fehldeutungen der Geschichte stellt Lodge zunächst zwei allgemein akzeptierte, indes einander widersprechende Interpretationen des Werkes, die von Carlos Baker und John V. Hagopian vor: Während Baker argumentiert, dass die Katze am Ende der Geschichte und die gesuchte Katze am Anfang identisch seien und die Geschichte von der Erfüllung der durch die Katze repräsentierten unerfüllten Wünsche der Frau (neue Frisur, neue Kleider, bequeme bourgeoise Lebensführung, usw.) handele, betont Hagopian den Unterschied der zwei Katzen; die Differenz verweise darauf, dass der durch die gesuchte Katze verkörperte Kinderwunsch der Frau nur auf grotesk-surrogative Weise (durch den Hotelbesitzer und nicht durch den Ehemann)

erfüllt werden kann.⁴⁰ Weder Baker noch Hagopian erkennen aber – so Lodge –, dass das Ende der dargestellten Geschichte ambivalent deutbar ist: Es kann genauso von der Identität wie von der Nicht-Identität der zwei Katzen gesprochen werden. Lodge bringt dieses Phänomen mit der Frage der *Perspektive* in Zusammenhang. Ambivalenz entsteht, weil *die einzelnen Abschnitte der Geschichte aus unterschiedlichen Sichtweisen präsentiert werden*. Der erste Abschnitt wird generell aus der gemeinsamen Perspektive des Ehepaares, der zweite aus der Perspektive der Frau, der dritte aus der Perspektive des lesenden Mannes erzählt. Dieser letzte Perspektivenwechsel, die Darstellung des letzten Abschnitts der Geschichte aus der Sicht von George, führt dazu, dass der Leser die Identität des Kätzchens, das die Frau retten wollte ("the poor kitty"), und der großen Katze, die George am Ende der Geschichte in den Armen des Zimmermädchens erblickt ("a big tortoise-shell cat"), nicht feststellen kann. Ginge der Diskurs weiter, so würde es sich auf Grund der Reaktion der Frau eindeutig herausstellen, ob die zwei Tiere identisch sind. Da aber der Diskurs vor diesem Punkt endet,⁴¹ kann genauso vom Finden wie vom Nichtfinden der gesuchten Katze, von einer geschlossenen (*resolved plot*) wie von einer offenen Handlung (*revealed plot*) gesprochen werden.⁴²

Verallgemeinert und präzisiert man die Ausführungen von Lodge und bindet sie an sein Drei-Ebenen-Modell sowie an die dort eingeführten Beschreibungstermini zurück, kann Folgendes festgehalten werden: Im Rahmen des klassischen narratologischen Modells zeigt sich das Phänomen Ambivalenz auf dreierlei Art. Auf der Ebene der rhetorischen Analyse erscheint sie als die ambivalente *Rekonstruierbarkeit der Äquivalenzrelationen im Diskurs*. Auf der Ebene der Fiktionspoetik führt das zur *ambivalenten Rekonstruierbarkeit der Geschichte*, auf der Ebene der narrativen Grammatik zur *ambivalenten Bestimmbarkeit der abstrakten Tiefenstruktur*. Es ist zu erkennen, dass die Entstehung ambivalenter Äquivalenzrelationen mit den Grundannahmen des klassischen narratologischen Beschreibungsmodells zusammenhängt, genauer gesagt mit der Zuordnung der den Text bildenden Sätze einer oder mehrerer vom Autor geschaffener fiktiver Erzählinstanz/en, die die Geschichte sowohl als Gegenstand eigener wie auch fremder Wahrnehmungen erzählen und (entsprechend ihrer Be-

40 Laut Baker handelt die Geschichte von den durch die Katze repräsentierten unerfüllten Wünschen der Frau (neue Frisur, neue Kleider, bequeme bourgeoise Lebensführung usw.), die – mit Hilfe des Zimmermädchens (Helfer 1) – durch den Hotelbesitzer (Helfer 2) und nicht durch den lesenden, und die Frau ignorierenden Ehemann (Gegenfigur) befriedigt werden. Auch in der Lesart von Hagopian handelt die Geschichte von der Krise der Ehe des amerikanischen Ehepaares: Den Grund der Krise sieht er aber nicht in der durch den Ehemann ignorierten weiblichen Erotik, sondern im realitätsfremden Lebensstil des Paares. Er meint zudem, dass die Katze am Ende ("a big tortoise-shell cat") mit der gesuchten Katze am Anfang ("the poor kitty") – die er als die Verkörperung des unbewussten Kinderwunsches der Frau interpretiert – nicht identisch ist. Die Differenz verweist darauf, dass der Wunsch der Frau nur auf grotesk-surrogative Weise erfüllt werden kann.

41 Vgl. Lodge, 14: "the szuzhet tantalizingly stops just short of that point in the fabula where we should, with our readerly desire for certainty, wish it to".

42 Lodge greift hier auf zwei Termini von Chatman zurück. Vgl. Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca/London, 1978).

stimmtheit) auch deformieren können. Ambivalenz entsteht so, wenn *die uni- oder (infolge der Fokalisierung) quasi-polyvokale/n Erzählinstanz/en die einzelnen Abschnitte oder die Ganzheit der Geschichte so vermitteln, dass die Äquivalenzverhältnisse zwischen den einzelnen Abschnitten und/oder die Kohärenz der Geschichte auf zweierlei Art rekonstruiert werden können.*

4. Fazit

Vergleicht man abschließend die durch die Beschreibungsmodelle der zwei erzähltheoretischen Traditionen erlaubten Ambivalenzen, so lässt sich ein grundsätzlicher Unterschied in der funktionalen Einordnung und in der theoretischen Behandlung von Ambivalenz feststellen: Während die Theorie möglicher Welten Ambivalenz als epistemisches und semantisches Phänomen begreift und sie mit der Frage der Perspektive und dadurch mit Kognition und Identität in Zusammenhang bringt, erfasst das klassische narratologische Modell sie in erster Linie als grammatisches Phänomen und verbindet sie mit dem Problem der Äquivalenz und dadurch mit der Literarizität des Textes. Welches Beschreibungsmodell dabei die Natur der literarischen Ambivalenz adäquater erfasst, kann nur im Rahmen einer größeren, die Leistungsfähigkeit und die Erklärungskraft der beiden erzähltheoretischen Richtungen ermittelnden Untersuchung beantwortet werden.

Bibliographie

- Bal, Mieke, 'Notes on Narrative Embedding' *Poetics Today* 2 (1981), 41-59.
- Barthes, Roland, 'Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen', ders., *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main, 1988, 102-143.
- Bernáth, Árpád, 'Rhetorische Gattungstheorie und konstruktivistische Hermeneutik' *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, hg. Andreas Blödorn / Daniela Langer / Michael Scheffel. Berlin/New York, 2006, 123-150.
- Blödorn, Andreas / Langer, Daniela / Scheffel, Michael, *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen* [= Narratologia, 10]. Berlin/New York, 2006.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca / London, 1978.
- Csúri, Károly, *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Eine generativ-poetische Untersuchung*. Kronberg/Ts., 1978.
- 'Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip. Über Hofmannsthals "Das Märchen der 672. Nacht"' *Erzählstrukturen. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende*, hg. Károly Csúri / Géza Horváth. Szeged, 1998, 36-53.

- Doležel, Lubomir, 'Extensional and Intensional Narrative Worlds' *Poetics* 8 (1979), 193-211.
- 'Truth and Authenticity in Narrative' *Poetics Today* 1.3 (1980), 7-25.
- *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. London, 1998.
- 'Fictional and Historical Narrative' *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, hg. David Herman. Columbus, Ohio, 1999, 247-276.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort herausgegeben von Jochen Vogt. München, 1998.
- *Fiktion und Diktion*. Übers. von Heinz Jatho. München, 1992.
- Herman, David, 'Introduction: Narratologies' *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, hg. ders. Columbus, Ohio, 1999, 1-30.
- Herman, Luc / Vervaeck, Bart, 'Narratology and Possible Worlds', dies., *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln/London, 2005, 149-160.
- von Hofmannsthal, Hugo, *Das Märchen der 672. Nacht. Reitergeschichte. Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*. Auf Grund der kritischen Ausgabe der sämtlichen Werke Hugo von Hofmannsthals, hg. Ellen Ritter. Frankfurt am Main, 1998, 7-30.
- Lodge, David, 'Analysis und Interpretation of the Realist Text. A Pluralistic Approach to Ernest Hemingway's "Cat in the Rain"' *Poetics Today* 1 (1980), 5-22.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*. München, 1999.
- Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge, 1994.
- Ryan, Marie-Laure, 'The Modal Structure of Narrative Universe' *Poetics Today* 6.4 (1985), 717-755.
- *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington, 1991.
- 'Possible-Worlds Theory' *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. David Herman / Manfred Jahn / Marie-Laure Ryan. London, 2005, 446-450.
- Scheffel, Michael, 'Wer spricht? Überlegungen zur "Stimme" in fiktionalen und faktualen Erzählungen' *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, hg. Andreas Blödorn / Daniela Langer / Michael Scheffel. Berlin/New York, 2006, 83-100.
- Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York, 2005.
- Surkamp, Carola, 'Die Perspektivenstruktur narrativer Texte aus der Sicht der possible-worlds theory. Zur literarischen Inszenierung der Pluralität subjektiver Wirklichkeitsmodelle' *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hg. Vera und Ansgar Nünning. Trier, 2000, 111-132.