

Dominik Orth

Narrative Wirklichkeiten

Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	11
I. Einleitung: Die narrative Thematisierung der Wirklichkeit	13
II. Narrative Wirklichkeiten	21
II.1 Zur Konzeption der narrativen Wirklichkeit mithilfe transmedialer Erzähl- und Fiktionstheorien	22
II.1.1 Narratologie als theoretischer und methodischer Zugang	22
II.1.1.1 Die ‹Realität in der Fiktion› in der klassischen <i>histoire</i> -orientierten Narratologie	26
II.1.1.2 Unzuverlässiges Erzählen und die ‹Realität in der Fiktion›	31
II.1.1.3 Probleme einer narratologischen Konzeption der narrativen Wirklichkeit	35
II.1.2 Zur Verknüpfung von Narratologie und Fiktionstheorie	38
II.1.2.1 Differenzierung zwischen fiktionalen und faktualen Narrationen	39
II.1.2.2 Fiktionssignale und Fiktionsmerkmale	42
II.1.2.3 Die doppelte Kommunikationssituation fiktionaler Erzählungen	43
II.1.2.4 Die spezifische Wirklichkeit der Fiktion	46

II.1.3 Anforderungen an ein transmediales Konzept der narrativen Wirklichkeit in fiktionalen Erzählungen	47
II.2 Narrative Wirklichkeit und Lebenswirklichkeit	51
II.2.1 Transmediales Kommunikationsmodell fiktionaler Erzählungen	52
II.2.2 Die Fiktivität der narrativen Wirklichkeit	59
II.2.3 Relationen zur Lebenswirklichkeit	72
II.2.4 Realistik/Fantastik und Konsistenz/Inkonsistenz	78
II.2.5 Diegese und Diegetisieren	81
II.2.6 Ergänzungsprinzipien	85
II.2.7 Plurale Realitäten als Pluralität der narrativen Wirklichkeit im imaginären Kommunikationskontext	89
II.3 Narrative Fakten	90
II.3.1 Wahrheit in der Fiktion	91
II.3.2 ‚Textual Actual World‘ und narrative Wirklichkeit	94
II.3.3 Explizite und implizite narrative Fakten – Narrative Wirklichkeit und Diegese	96
II.3.4 Tatsächliche, variative und entworfenere narrative Fakten	101
II.4 Narrative Wirklichkeit und Narrative Wirklichkeiten	108
II.4.1 Die narrative Wirklichkeit	108
II.4.2 Pluralität der narrativen Wirklichkeit	111
III. Plurale Realitäten	121
III.1 Typologie pluraler Realitäten	122
III.1.1 Hierarchisierte Pluralität	123
III.1.1.1 Imaginationen	124
III.1.1.2 Absichtliche Täuschungen	160
III.1.1.3 Manipulationen der narrativen Wirklichkeit	184
III.1.2 Gleichberechtigte Pluralität	197
III.1.2.1 Aufspaltung der narrativen Wirklichkeit	197
III.1.2.2 Eingebettete Pluralität	207
III.1.2.3 Ambivalenz der narrativen Wirklichkeiten	215
III.1.3 Typische Formen der strukturellen Pluralität der narrativen Wirklichkeit – Zusammenfassung der Typologie	228
III.2 Transmediale narrative Strategien zur Konstruktion pluraler Realitäten in Literatur und Film	232
III.2.1 Fokalisierungsgestaltung	234
III.2.2 Repetitives Erzählen	241
III.2.3 Metalepsen	244

IV. Realitätskonzeptionen und Funktionspotenzial	249
IV.1 Realitätskonzeptionen pluraler Realitäten	249
IV.1.1 Subjektivität der Realitätswahrnehmung	251
IV.1.2 Ereignis- und Entscheidungskonsequenzen	253
IV.1.3 Dekonstruktion von Realität	255
IV.1.4 Die narrative Thematisierung der Wirklichkeit durch plurale Realitäten	255
IV.2 Funktionspotenzial pluraler Realitäten – Eine Skizze	259
IV.2.1 Funktionstheoretische Grundlagen	259
IV.2.2 Fiktionale Erfahrung	263
V. Fazit und Ausblick	273
Anhang	281
Abbildungsverzeichnis	281
Siglenverzeichnis	282
Filmverzeichnis	283
Literaturverzeichnis	287

«Wirklichkeit?» fragte er sich

Arthur Schnitzler, Traumnovelle*

Vorwort

Das vorliegende Buch ist das Ergebnis einer langen Beschäftigung mit Realitäten in der Fiktion und beruht auf meiner Dissertation «Realitätsfiktionen. Narrative Wirklichkeiten in Literatur und Film», mit der ich meine Promotion an der Universität Bremen im Juli 2012 erfolgreich abgeschlossen habe. Im Zuge der Veröffentlichung wurde – neben kleineren Anpassungen – der Titel geändert und das Kapitel IV leicht überarbeitet.

Zur Wirklichkeit dieses Buches haben viele Menschen einen wertvollen Beitrag geleistet: Mein erster Dank gilt meinem Doktorvater Heinz-Peter Preußer, der es mir durch seine thematische Offenheit und die Schaffung von Rahmenbedingungen, die ein Promotionsverfahren erfordert, überhaupt erst ermöglicht hat, zu promovieren. Seine naturgemäß präzisen Hinweise haben mich immer wieder dazu geführt, Aspekte zu überdenken und die Ergebnisse dieser gedanklichen Anregungen in die Arbeit einzupflegen. Durch seine vielfältigen Unterstützungen meiner wissenschaftlichen Tätigkeiten hat er mich stets gefördert. Mein zweiter Dank gilt meinem Zweitgutachter Markus Kuhn. Durch seine narratologische Kompetenz hat er die Arbeit entscheidend beeinflusst. In vielen Gesprächen und mithilfe einschlägiger Beispiele – von sich zu Buchstaben formierenden Ameisen bis hin zu einstürzenden Häusern – haben wir eine Vielzahl an Fragen und Problemstellungen gewinnbringend diskutiert, auch wenn die Frage nach dem dritten Mann am Rashômon-Tor wohl nach wie vor ungeklärt bleiben muss.

Für viele Anregungen in unterschiedlichen Stadien des gesamten Projektes danke ich auch zahlreichen Kolleginnen und Kollegen, die – mal mithilfe kleiner Hinweise, mal im Rahmen umfangreicher und mitunter hitziger Diskussionen – mein Denken immer wieder gefordert und damit gefördert haben. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang insbesondere die Mitwirkenden am Forschungskollo-

quium von Heinz-Peter Preußner und die Beteiligten an der Bremer Doktoranden-
gruppe *Textualität des Films*.

Hervorzuheben in meinem Dank sind außerdem Rike Oehlerking und Thomas
Schultke (für spannende und intensive Filmabende mit vielen Anregungen), Sabine
Schlickers, Carolin Walter, Stefan Baack und Uwe Spörl (für das spannende Kollo-
quium) sowie Britta Hartmann und Marthe Kretzschmar (für hilfreiche Hinweise
zur Überarbeitung und zur Titeländerung).

Dem an der Technischen Universität Hamburg-Harburg angesiedelten DFG-
Graduiertenkolleg *Kunst und Technik* und dem Institut Humanities unter der
Leitung von Margarete Jarchow danke ich für die sehr guten Bedingungen, unter
denen das Manuskript des vorliegenden Buches entstehen konnte. Ebenfalls bedan-
ken möchte ich mich bei den Herausgebern der *Schriftenreihe zur Textualität des
Films* – John Bateman, Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers – für die Integ-
ration dieses Bandes in ihre Reihe, beim Schüren Verlag für die Aufnahme in das
Verlagsprogramm und für die sehr gute Zusammenarbeit, sowie bei der Geschwis-
ter Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften für die finanzielle För-
derung.

Der größte Dank jedoch gilt meiner Frau Nadine: für alles, insbesondere für
ihre Unterstützung und Geduld während des gesamten Projektes und weit darüber
hinaus. Ihr ist dieses Buch von Herzen gewidmet, denn ohne sie wäre es niemals
Realität geworden.

Bremen, im Mai 2013

I. Einleitung: Die narrative Thematisierung der Wirklichkeit

Die Realität ist keine Fiktion. – So lautet eine der Thesen innerhalb des lange andauernden Diskurses über das, was gemeinhin als Realität bezeichnet wird. Nicht nur Philosophen setzen sich seit der Antike mit der Frage nach der Wirklichkeit auseinander, nicht nur einschlägige kulturtheoretische Diskurse in den Geisteswissenschaften beteiligen sich an dieser Auseinandersetzung mit dem, was wir als real ansehen; nein, auch zahlreiche Erzählungen in Literatur und Film reflektieren, ob es etwas gibt, das objektiv erfahrbar ist. Bei der Reflexion über die ‚Realität‘ oder die ‚Wirklichkeit‘¹ handelt es sich um eine anthropologische Konstante, die ihren Ausdruck unter anderem in kulturellen Artefakten findet – in fiktionalen Erzählungen etwa, die auf jeweils spezifische Art und Weise die uns umgebende Wirklichkeit thematisieren.

In Tom Tykwerts Film *LOLA RENNT* (1998)² zum Beispiel werden drei Versionen einer möglichen Entwicklung gezeigt. Diverse kleine Begebenheiten verändern jeweils die Laufwege der Protagonistin Lola, der nur 20 Minuten zur Verfügung stehen, um 100.000 DM für ihren Freund Manni zu organisieren. Einmal gelingt ihr dieses waghalsige Unterfangen, ein anderes Mal stirbt sie, in einer weiteren Variante wird Manni überfahren – so vermittelt es uns die filmische Erzählung. Doch welche Version ist Realität in der Fiktion? Und was sind dann die anderen aufgezeigten ‚Wirklichkeiten‘? Auch Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm* (2009) spielt mit der Realität in fiktionalen Erzählungen, wenn sich seine *neun Geschichten* zu

1 Ich verwende diese Begriffe im Alltagssprachlichen Sinne synonym. Vgl. zu einer umfassenden Reflexion des Begriffs ‚Wirklichkeit‘ Welsch 1998.

2 Erwähnte literarische und filmische Erzählungen werden bei der Erstnennung im Text mit dem Jahr der Veröffentlichung genannt, detaillierte Informationen finden sich jeweils im Film- und Literaturverzeichnis.

einem *Roman* verdichten,³ in dem die einzelnen Erzählungen mehrfach aufeinander Bezug nehmen und die Frage aufwerfen, was sich tatsächlich in der erzählten Welt ereignet hat: Ist der Schauspieler Ralf Tanner in Wirklichkeit nur der Imitator eines Leinwandhelden und hört auf den Namen Matthias Wagner? Welche der zahlreichen Figuren dieses Romans sind auch innerhalb der Fiktion fiktive literarische Wesen?

Auffällig ist, dass diese und andere Beispiele für fiktionale Erzählungen in den Medien Literatur und Film, die implizit oder explizit über die Wirklichkeit reflektieren, häufig vom gleichen tragenden Erzählprinzip geprägt sind: Die Realität wird in diesen Narrationen durch eine werkinterne *Pluralität von Realität* thematisiert, relativiert, infrage gestellt, sodass verschiedene Versionen von Wirklichkeit dargestellt werden. So einleuchtend dieser Befund auf den ersten Blick zu sein scheint, so grundlegend sind die Fragen, die mit dieser Feststellung einhergehen: Was kann im Rahmen fiktionaler Narrationen als ‚Realität‘ gelten, und wann kann von einer ‚Pluralisierung‘ die Rede sein? Welche verschiedenen Formen der Pluralität von Realität in fiktionalen Erzählungen gibt es, und mit welchen *Erzählstrategien* kann dieses *Erzählprinzip* narrativ konstruiert werden?⁴ Und schließlich: Welches Funktionspotenzial weisen diese Narrationen auf?

Wenn die Realität innerhalb der Fiktion pluralisiert wird, handelt es sich nicht nur um *eine* fiktionale Realität im Rahmen *einer* Erzählung, sondern um *mehrere* Realitäten in *einer* Narration: um *plurale Realitäten*. Mit diesem Terminus bezeichne ich das Erzählprinzip der Pluralität der Realitätsebene in fiktionalen Erzählungen. Insbesondere in Narrationen, die über die Medien Literatur und Film vermittelt werden, ist dieses Erzählprinzip eine beliebte Spielart zeitgenössischer Fiktionen. Es liegt daher nahe, sowohl literarische als auch filmische Erzählungen in den Blick zu nehmen, zumal dadurch die Möglichkeit besteht, transmediale Fragestellungen anzuschließen: Inwiefern können die Analysen pluraler Realitäten medienübergreifend vorgenommen werden, beziehungsweise inwiefern sind medienpezifische Aspekte zu berücksichtigen? Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit pluralen Realitäten in beiden Medien kann somit auch Aufschluss darüber geben, ob, und wenn ja wie, sich diese Medien hinsichtlich ihrer Erzählweisen unterscheiden.⁵

Wendet man den Blick auf relevante fiktionale Narrationen in den Medien Literatur und Film, so fällt auf, dass die Thematisierung von Wirklichkeit in Erzählungen kein historisch neues Phänomen der ‚Postmoderne‘ ist. Sowohl in der Literatur

3 Der Untertitel lautet: *Ein Roman in neun Geschichten*.

4 Die Pluralität von Realität in fiktionalen Erzählungen begreife ich als *narrationsübergreifendes* Erzählprinzip, das durch *narrationspezifische* Erzählstrategien umgesetzt werden kann.

5 Die Einschränkung auf die Medien Literatur und Film in dieser Studie erfolgt nicht nur aus pragmatischen Gründen, sondern auch aufgrund des engen Zusammenhangs dieser beiden Medien. Vgl. dazu allgemein Paech 1997; Kuhn 2011, S. 51–55 und spezifisch zur Narrativität Hurst 2001.

als auch im Film finden sich bereits frühe Beispiele für die implizite (und explizite) Auseinandersetzung mit der Frage danach, ob es mehrere Realitäten gibt, oder ob von der ‹einen› Wirklichkeit die Rede sein kann. Wenn etwa der Protagonist Nathanael in E. T. A. Hoffmanns schwarz-romantischer Erzählung *Der Sandmann* (1816) unsicher ist, ob der Advokat Coppelius und der Wetterglashändler Coppola ein und dieselbe Person sind, und der Erzähler diese Frage offen lässt, um mit den verschiedenen Möglichkeiten der Realität zu spielen, dann wird eine objektive Wirklichkeit ebenso infrage gestellt wie etwa in Robert Wienes expressionistischem Filmklassiker *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920): Ist Caligari ein Insasse der Heilanstalt oder nach wie vor ihr Direktor?

Innerhalb der Geisteswissenschaften wird insbesondere in der Philosophie und der Kulturtheorie das Thema ‹Wirklichkeit› mit jeweils eigenen Traditionen bereits vielfach untersucht, so in der Philosophie etwa im Rahmen der Erkenntnistheorie und innerhalb der Kulturtheorie insbesondere im Konstruktivismus.⁶ Wolfgang Iser konstatiert in diesem Zusammenhang eine ‹Wiederkehr des Themas ‹Wirklichkeit›»,⁷ die von unterschiedlichen Schwerpunkten geprägt sei: ‹Bei der kulturellen Thematisierung von Wirklichkeit steht die Verlässlichkeit – oder Nichtverlässlichkeit – von Wirklichkeit zur Debatte, *philosophisch* hingegen die Erkenntnis – oder Unerkennbarkeit – von Wirklichkeit.»⁸ Eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der *narrativen* Thematisierung der Wirklichkeit in kulturellen Artefakten wie literarischen und filmischen Narrationen steht bislang jedoch aus. Diese Lücke möchte ich schließen, um diesen *transdisziplinären Diskurs über die Realität* zu ergänzen: Fiktionale Erzählungen in den Medien Literatur und Film, die das Thema ‹Wirklichkeit› aufgreifen, wirken an diesem Diskurs mit – wie und auf welche Weise, dazu leistet die vorliegende Arbeit einen Beitrag.

Um die narrative Thematisierung von Wirklichkeit zu untersuchen, bietet sich die Analyse und Interpretation eines spezifischen Erzählprinzips an, das sich explizit oder implizit mit der Realität auseinandersetzt. Dies ist der Fall, wenn eine literarische oder filmische Erzählung die Realität in der Fiktion *pluralisiert*. Plurale Realitäten sind daher ein geeigneter Gegenstandsbereich, um den Diskurs zum Thema ‹Wirklichkeit› durch eine Hinwendung zur narrativen Thematisierung der Realität zu ergänzen. Grundlage der theoretischen Konzeption meiner Überlegungen ist dabei die konsistente Erzählwirklichkeit, die in der Regel in fiktionalen

6 Vgl. für eine Übersicht mit weiterführender Literatur Prechtel 2008 und Rusch 2008. Vgl. für eine Übersicht weiterer Ansätze, die sich mit ‹Realität› im weitesten Sinne auseinandersetzen beispielsweise Jörissen 2007.

7 Iser 1998, S. 170.

8 Ebd., 171, Hervorhebungen im Original. Iser bezieht sich indirekt auf kulturtheoretische Überlegungen zur Wirklichkeit und bezeichnet diese zusammenfassend als ‹kulturelle Thematisierung›. Der Begriff ‹kulturell› bezieht sich daher nicht auf kulturelle Artefakte wie etwa fiktionale Erzählungen in den Medien Literatur und Film, die in dieser Arbeit hinsichtlich der ‹narrativen Thematisierung› der Wirklichkeit untersucht werden.

I. Einleitung

Erzählungen – unabhängig vom Medium, über das sie vermittelt werden – konstruiert wird und die es ermöglicht, die erzählte Geschichte zu verstehen.⁹ Diese narrationsspezifische ‚eigene Realität‘ der Narration, in der sich das dargestellte Geschehen abspielt, in denen die Figuren der jeweiligen Geschichte an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten agieren, ist bislang nicht adäquat medienübergreifend konzeptualisiert worden. Lediglich vereinzelte Überlegungen zu dieser *narrativen Wirklichkeit* – wie ich die Realitätsebene in fiktionalen Erzählungen nenne – sind insbesondere in der erzähl- und fiktionstheoretischen Forschung zu finden, die – abhängig von der theoretischen Ausrichtung – unterschiedliche Teilaspekte in den Blick nehmen, ohne die verschiedenen Perspektiven auf dieses grundlegende Element von Narrationen zu bündeln und in einem Gesamtkonzept zusammenzuführen.

Zentrale Metapher für Reflexionen über diese Realitätsebene fiktionaler Erzählungen ist dabei der Begriff *Welt*. So ist im Rahmen fiktionstheoretischer Ansätze die Rede von ‚fiktionalen‘ oder ‚fiktiven‘ Welten, während erzähltheoretische Überlegungen oftmals vom Terminus der ‚erzählten‘ Welt ausgehen und philosophisch orientierte Theoriemodelle den Begriff der ‚möglichen‘ Welt etabliert haben. Bereits diese diversen Termini verweisen auf den jeweils eingeschränkten Blickwinkel: So konzentrieren sich die Ausführungen entweder auf die Fiktivität, die Narrativität oder auf den ontologischen Status der dargestellten ‚Welt‘. Darüber hinaus ist der Begriff ‚Welt‘ hinsichtlich der Realitätsebene einer fiktionalen Narration zu umfassend, gemessen an dem kleinen Einblick in die Welten der Erzählungen, die schon aus erzähllogischen Gründen nie die gesamte ‚Welt‘ der Fiktion darstellen können. Diese Metapher scheint daher unangemessen für diesen Aspekt fiktionaler Narrationen.

Neben entsprechenden Überlegungen zu ‚Welten‘ ist die Forschungsliteratur zu einer spezifischen Erzählstrategie relevant, die in den letzten Jahren sowohl in Bezug auf das Medium Literatur als auch hinsichtlich filmischer Narrationen ausführlich erarbeitet wurde: zum *unzuverlässigen Erzählen*.¹⁰ Zwar steht in dieser Arbeit das unzuverlässige Erzählen nicht im Vordergrund, doch die entsprechende

9 Ausnahmen bestätigen diese Regel. Wird keine konsistente Erzählwirklichkeit etabliert – beispielsweise in erzählerischen Experimenten –, so entstehen erzählte Wirklichkeiten, die inkohärent sind und sich einem Verständnis in oben genanntem Sinne verweigern. Man denke nur an Alain Robbe-Grillet's *La maison de rendez-vous* (1965) (um ein Beispiel aus der Literatur zu nennen) oder David Lynch's *LOST HIGHWAY* (1997) (um ein filmisches Exempel aufzugreifen). Zu differenzieren ist zwischen dem Verständnis der *Geschichte* und dem Verständnis der *Erzählung*. Wenn durch Inkonsistenzen keine in sich schlüssige Geschichte erzählt wird, so ist auf Rezipientenseite selbstverständlich ein Verständnis der Erzählung dahingehend möglich, dass die Geschichte nicht zu verstehen ist.

10 Den Boom der wissenschaftlichen Auseinandersetzung im deutschsprachigen Raum mit dem 1961 von Wayne C. Booth in *Rhetoric of Fiction* etablierten Begriff ‚unreliable narrator‘ löste unter anderem der Sammelband von Nünning 1998a aus.

Forschung ist für meine Überlegungen bedeutsam. Unzuverlässige Erzählungen wie David Finchers *FIGHT CLUB* (1999) oder Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun* (1918) stellen eine wichtige Spielart der Pluralität der narrativen Wirklichkeit dar: Eine bis zum Ende der Narration etablierte narrative Wirklichkeit erweist sich als falsch in Bezug auf die narrativen Fakten und wird durch eine andere Variante der narrativen Wirklichkeit ersetzt. Mein Ansatz geht jedoch über diese spezifische Erzählstrategie hinaus und weitet den Blick auf das zugrunde gelegte Erzählprinzip aus, das von der Pluralität der narrativen Wirklichkeit geprägt ist. Diese kann jedoch nicht nur durch unzuverlässiges Erzählen konstruiert werden, vielmehr sind Erzählstrategien, die als erzählerische Unzuverlässigkeit gelten können, nur eine von zahlreichen Möglichkeiten, plurale Realitäten umzusetzen. Narrationen wie beispielsweise Stephen Frys Roman *Making History* (1996), in dem der Protagonist die Zeit manipuliert, um Hitlers Geburt zu verhindern, oder Krzysztof Kieślowskis Film *PRZYPADK* (1981), in dem unterschiedliche Lebensverläufe des Protagonisten dargestellt werden, weisen ebenfalls verschiedene Versionen der narrativen Wirklichkeit auf und pluralisieren die Realitätsebene durch ihre Erzählform, können jedoch nicht als unzuverlässig erzählt im skizzierten Sinne gelten. Im Vordergrund stehen daher in erster Linie die vielfältigen Ausformungen der Pluralität der Realitätsebene fiktionaler Narrationen und damit einhergehend die Vielfalt relevanter Erzählstrategien, die zu dieser Pluralisierung führen können.

Die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand dieser Arbeit – den fiktionalen Erzählungen in Literatur und Film, die eine Pluralität der narrativen Wirklichkeit aufweisen – ist also, so lässt sich zunächst konstatieren, durch mangelnde Komplexität oder einseitige Betrachtungen geprägt. Dies liegt jedoch darin begründet, dass das von mir in den Blick genommene Erzählprinzip bislang nicht zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Arbeit geworden ist, sondern dass lediglich einzelne Aspekte ansatzweise in anderen Zusammenhängen betrachtet wurden. Von den erforschten Teilaspekten, die angedeutet wurden, kann diese Arbeit zwar profitieren, sie verfolgt jedoch einen übergreifenden Ansatz, um der Komplexität des Gegenstandes entsprechen zu können. Die Festlegung auf plurale Realitäten als Gegenstand ist außerdem an der Arbeitshypothese orientiert, dass insbesondere Erzählungen, die eine Pluralität der narrativen Wirklichkeit aufweisen, dazu geeignet sind, die *narrative Thematisierung der Wirklichkeit* zu untersuchen und damit einen Beitrag zum transdisziplinären Diskurs über die Realität zu leisten. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei darauf, dass ausgerechnet *fiktionale* Erzählungen die Wirklichkeit thematisieren.

Die theoretische Fundierung, Analyse und Interpretation pluraler Realitäten ist dabei in mehrfacher Hinsicht lohnenswert und relevant. Dies zeigt sich in den einzelnen Kapiteln dieser Studie, die jeweils spezifische Ziele verfolgen, die wiederum unterschiedliche Herangehensweisen erfordern. Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile, die sich mit den theoretischen Grundlagen (Kapitel II), der Analyse

(Kapitel III) und der Interpretation (Kapitel IV) pluraler Realitäten auseinandersetzen. Kapitel II widmet sich dem *ersten* Ziel dieser Studie. Mithilfe der Erzähl- und Fiktionstheorie soll die Realitätsebene fiktionaler Narrationen umfassend konzeptualisiert und als narrative Wirklichkeit etabliert werden. Dies ist notwendig, da die *Pluralität* der narrativen Wirklichkeit erst dann spezifiziert und analysiert werden kann, wenn herausgearbeitet wurde, um was es sich bei der narrativen Wirklichkeit (im *Singular*) eigentlich handelt. Die theoretische Fundierung geht von der Prämisse aus, dass die narrative Wirklichkeit als eines der wichtigsten Elemente einer fiktionalen Erzählung gelten kann, das fiktive Ereignisse, Figuren und Orte umfasst. Diese Realitätsebene wird selbst dann – oder gerade dann – thematisiert, wenn durch Inkonsistenzen die Konstruktion einer widerspruchsfreien Realitätsebene verhindert wird. Das zu erarbeitende theoretische Konzept weist insbesondere eine Relevanz für die Erzähl- und Fiktionstheorie auf, da ein der Komplexität des Gegenstandes angemessenes Theoriemodell eines zentralen Bestandteils fiktionaler Narrationen entworfen wird. Die erzähl- und fiktionstheoretische Ausrichtung dieses Kapitels hat mehrere Gründe: Zum einen existieren bislang primär im Rahmen dieser theoretischen Ansätze vereinzelte Überlegungen zur Realität in der Fiktion. Zum anderen hat sich darüber hinaus die Verknüpfung der beiden Modelle insbesondere in den letzten Jahren bewährt.¹¹ Die Konzentration auf einen dieser Ansätze würde zudem der Komplexität dieses Aspekts fiktionaler Narrationen nicht gerecht werden: Während es die Integration der Fiktionstheorie ermöglicht, den Zusammenhang zur Realität, in der wir leben, zu verdeutlichen, vermag es die Erzähltheorie, zu klären, was als narrative Wirklichkeit gelten kann. Voraussetzung für die darauf folgenden Analysen und Interpretationen ist außerdem die Klärung, unter welchen Prämissen von einer Pluralität der narrativen Wirklichkeit überhaupt die Rede sein kann. Damit wird der Gegenstandsbereich dieser Studie festgelegt.

Auf der Grundlage dieser theoretischen Basis folgt in Kapitel III der analytische Teil dieser Arbeit, der zunächst dem *zweiten* Ziel dient, das darin besteht, eine Typologie der verschiedenen Formen von literarischen und filmischen Erzählungen, die eine Pluralität der narrativen Wirklichkeit aufweisen, zu entwickeln. Dies ist notwendig, um die Variabilität dieses Erzählprinzips aufzuzeigen und um eine differenzierte Deutung der einzelnen Typen pluraler Realitäten zu ermöglichen. Anhand der diskutierten Beispiele kann *drittens* dargelegt werden, mithilfe welcher typischen Erzählstrategien die Pluralität von Realität konstruiert werden kann. Ein besonderes Augenmerk liegt darauf, anhand konkreter Beispiele zu einer Bestimmung dessen zu gelangen, was in fiktionalen Erzählungen als Realität oder Wirklichkeit gelten kann. Als Analysemodell wird dabei auf die Narratologie zurückgegriffen. Ausgangspunkt ist das narratologische Modell Gérard Genettes,

11 Vgl. neben anderen etwa Zipfel 2001.

das sich innerhalb der Erzählforschung bewährt hat und es erlaubt, literarische *und* filmische Erzählungen zu analysieren.¹² Neben der Entwicklung der Typologie, die systematisch die typischen Formen pluraler Realitäten voneinander abgrenzt, ist ein Gewinn insbesondere für die Narratologie zu erwarten. Die Konzentration auf die narrative Wirklichkeit auf der einen Seite und auf die Erzählstrategien, die die Konstruktion der narrativen Wirklichkeit beeinflussen auf der anderen Seite, nimmt das Spannungsverhältnis zwischen dem, *was* erzählt wird und dem, *wie* es erzählt wird – innerhalb der Narratologie oft als *Histoire* und *Discours* bezeichnet¹³ – in den Blick. Auch wenn diese Bereiche unabhängig voneinander theoretisch erfasst werden können, gerät der enge Zusammenhang dieser beiden Ebenen innerhalb einer *discours*-orientierten Narratologie oftmals in den Hintergrund. In Erzählungen, die eine Pluralität der Realität in der Fiktion aufweisen, spielt die Art und Weise, *wie* durch narrative Strategien diese Pluralität konstruiert wird, eine entscheidende Rolle, sodass die Analyse dazu beitragen kann, diese häufig getrennt voneinander behandelten Bereiche des ‚Was‘ und des ‚Wie‘ zusammenzuführen und die komplexen Zusammenhänge dieser beiden zentralen Ebenen innerhalb der systematischen Erzähltheorie in den Blick zu nehmen. Für die Entwicklung dieser Typologie wird auf zahlreiche Beispiele aus Literatur und Film zurückgegriffen, um die Vielfalt der Formen aufzuzeigen, in denen das Erzählprinzip der Pluralität der narrativen Wirklichkeit zur Geltung kommen kann.¹⁴ Die Einbezie-

12 Die Entscheidung für die Narratologie erfolgte insbesondere aus zwei Gründen: Einerseits sollte das gewählte Analysemodell unter Berücksichtigung medienpezifischer Besonderheiten transmedial einsetzbar sein, um die literarischen und filmischen Erzählungen, die zur Entwicklung der Typologie herangezogen werden, nicht mit unterschiedlichen theoretischen Ansätzen zu analysieren. Andererseits sollte es sich um ein bewährtes Modell handeln. Beides ist im Fall einer an Genette orientierten Narratologie gegeben. Für das Medium Literatur hat sich Genettes Ansatz (vgl. Genette 2010 [1972/1983]) als ein fruchtbares Modell erwiesen, was im deutschsprachigen Raum insbesondere durch die einflussreiche *Einführung in die Erzähltheorie* von Martínez/Scheffel 2012 [1999] belegt wird, die zu einem Großteil auf Genette basiert. Mit Kuhn 2011 liegt darüber hinaus ein an Genette orientiertes Analysemodell für das Medium Film vor, das Medienspezifika berücksichtigt. Des Weiteren handelt es sich bei der Narratologie um einen Teil der Erzähltheorie und somit wird der erzähl- und fiktionstheoretische Rahmen nicht verlassen. Die für mich relevanten narratologischen Termini und eventuell notwendige Anpassungen des Analysemodells werden in der konkreten Auseinandersetzung mit der Typologie und somit am Gegenstand dargestellt. Vgl. für eine primär theoretische und semiotische statt analytische Ausrichtung der Narratologie in Bezug auf das Medium Film Heiß 2011.

13 Vgl. zu dieser Differenzierung etwa Martínez/Scheffel 2012 [1999], S. 22–28.

14 Die Auswahl der herangezogenen Beispiele folgt dabei keinem näher zu spezifizierenden Korpus, da diese Arbeit keine historische oder kulturspezifische Fragestellung aufweist. Da es sich um eine germanistische Studie handelt, liegt ein Schwerpunkt bei der Auswahl der Beispiele auf deutschsprachiger Literatur und deutschsprachigen Filmen aus unterschiedlichen Epochen der Literatur- und Filmgeschichte, wird jedoch ergänzt durch fiktionale Narrationen aus anderen Ländern, insbesondere aus dem europäischen Raum und den USA, um zu verdeutlichen, dass es sich bei pluralen Realitäten um ein transnationales und häufig auftretendes Erzählprinzip handelt und um aufgrund eventuell fehlender Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum den systematischen Ansatz nicht zu unterlaufen. Die erwähnten Beispiele könnten unter Umständen durch andere

I. Einleitung

hung der Medien Literatur und Film verweist darüber hinaus auf das *vierte* Ziel, das darin besteht, Unterschiede und Gemeinsamkeiten literarischen und filmischen Erzählens im Rahmen einer konkreten Analyse eines medienübergreifenden Erzählprinzips zu eruieren, wodurch die Reichweite einer transmedial ausgerichteten Narratologie überprüft werden kann. Außerdem zeigt die Einbeziehung dieser beiden Medien, dass das von mir untersuchte Erzählprinzip nicht auf ein Medium begrenzt ist. Die Auseinandersetzung mit Erzählungen, in denen diese Realitäts Ebene pluralisiert und dadurch explizit oder implizit thematisiert wird, kann darüber hinaus die Konzeption der narrativen Wirklichkeit unterstützen.

Die einzelnen Kategorien der Typologie pluraler Realitäten werden in Kapitel IV hinsichtlich ihrer impliziten Realitätskonzeptionen interpretiert, um die narrative Thematisierung der Wirklichkeit durch dieses Erzählprinzip aufzuzeigen – das *fünfte* Ziel. Auf der Basis funktionstheoretischer Überlegungen aus der Erzähl- und Fiktionsforschung wird anschließend ein Funktionspotenzial pluraler Realitäten aufgezeigt, um – als *sechstes* Ziel – die kulturelle Bedeutung von Erzählungen, die plurale Realitäten aufweisen, anzudeuten. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse und die Darlegung von Anknüpfungspunkten und möglichen weiterführenden Forschungen beschließt diese Arbeit in Kapitel V.

Die übergreifende Zielsetzung dieser Studie ist demnach die Entwicklung und Anwendung eines theoretischen Modells zur Erfassung, Analyse und Interpretation von pluralen Realitäten in Literatur und Film, um die narrative Thematisierung der Wirklichkeit anhand eines spezifischen transmedialen Erzählprinzips, das als narratives ›Spiel mit der Wirklichkeit‹ bezeichnet werden kann, zu verdeutlichen und somit einen erzähl- und fiktionstheoretischen Beitrag zum transdisziplinären Diskurs über die Realität zu leisten.

literarische und filmische Narrationen ersetzt werden, maßgeblich für meine Auswahl ist jedoch die Entwicklung und Darlegung meiner Typologie anhand konkreter Beispiele. Eine quantitative Erfassung aller infrage kommenden Narrationen ist im Rahmen einer solchen Arbeit nicht möglich, somit ist die Eingrenzung auf relevante Fallbeispiele auch der Pragmatik geschuldet. Ein möglicher Anknüpfungspunkt an die Ergebnisse dieser Studie ist die Erweiterung auf andere, ›nicht-westlich‹ geprägte Literatur- und Filmtraditionen. Vgl. Kap. V.