

GÜNTER DAMMANN

DER PARAMETER DER WISSENSVERMITTLUNG IN DER NARRATOLOGIE

MIT BEISPIELEN AUS JULES VERNES *LE TOUR DU MONDE EN 80 JOURS*

1

Wenn man sich fragt, ob Gérard Genettes *Discours du récit* dem Strukturalismus zuzurechnen sei und, wenn ja, woran sich das zeigen könnte, dann wird man zunächst an die Ebenen denken, deren Differenzierung das Fundament der gesamten Studie ist. ‚Histoire‘ (‚Geschichte‘), ‚récit‘ (‚Erzählung‘) und ‚narration‘ (‚Narration‘) sind in Formulierungen erfasst, die unverkennbar auf Ferdinand de Saussures berühmten *Cours* verweisen, dem der Strukturalismus so viel verdankt. „Je propose“, so Genette, „de nommer histoire le *signifié* ou contenu narratif [...], récit proprement dit le *signifiant* [...] ou texte narratif lui-même, et narration l’*acte* narratif producteur“.<sup>1</sup> Dem Aufriss dieser Narratologie liegen, wie zu sehen, Saussures Konzeption des Zeichens und seine Unterscheidung von ‚langue‘ und ‚parole‘ zugrunde. Näher an den spezifischen Strukturalismus der Pariser Schule kommt Genette gleich anschließend, wenn er Kategorien der Grammatik nutzt, um die Gliederung seiner Narratologie in ‚temps‘ (‚Zeit‘), ‚mode‘ (‚Modus‘) und ‚voix‘ (‚Stimme‘) zu begründen. Die Modellierung und Unifizierung aller Bereiche menschlicher Kulturtätigkeit nach dem Vorbild der Sprache(n) macht bekanntlich das besondere Signum des eigentlichen strukturalistischen Denkens aus. Seit Claude Lévi-Strauss in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Phonologie zur Leitwissenschaft für alle Sozial-

---

<sup>1</sup> Gérard Genette: *Discours du récit. Essai de méthode*. In: Ders.: *Figures III*. Paris 1972 (Coll. Poétique), S. 65–282, 72. Dt. in G. G.: *Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch*. In: Ders.: *Die Erzählung*. 3., durchges. u. korr. Aufl. Übers. v. Andreas Knop, mit e. Nachw. v. Jochen Vogt, überpr. u. berichtigt v. Isabel Kranz. München 2010 (UTB 8083), S. 7–174, S. 12: „Ich schlage vor, [...] das Signifikat oder den narrativen Inhalt *Geschichte* zu nennen [...], den Signifikanten [oder – G. D.] narrativen Text [...] *Erzählung* im eigentlichen Sinne, während *Narration* dem produzierenden narrativen Akt [...] vorbehalten sein soll“. – In einem Diagramm dargestellt wird die Analogie von ‚histoire‘, ‚récit‘, ‚narration‘ und Saussures Zeichentheorie bei Gabrielle Gourdeau: *Analyse du discours narratif*. Boucherville, Québec 1993, S. 8f.

wissenschaften erklärt hat, ist der Strukturalismus von dieser Variante des ‚linguistic turn‘ umgetrieben worden. Das muss nicht lange belegt werden. Hingewiesen sei nur auf Jacques Lacan, der 1957 die „position pilote“ der Linguistik innerhalb eines „reclassement des sciences“ betont hat, oder auf François Wahl, der 1968 als ‚Strukturalismus‘ diejenigen Wissenschaften zusammenfassen wollte, die sich mit den verschiedenartigsten anthropologischen Befunden befassten, „mais seulement pour autant qu’ils [les faits anthropologiques – G. D.] passent par les faits de langue [...] et qu’ils reçoivent de là leur structure“.<sup>2</sup> Indem Genette die Systematik seiner Narratologie aus der Grammatik des Verbs ableitet, folgt er also, nachdem er sich schon dem saussureschen Zeichenbegriff verpflichtet, einer noch fundamentaleren Vorstellung des Strukturalismus über die Welt und die Wissenschaft.

Sieht man sich die Ableitung ein wenig genauer an, werden allerdings auch die Freiheiten, die Genette sich nimmt, sehr schnell deutlich. Der Narratologe glaubt sich autorisiert, ich zitiere bewusst etwas ausführlicher,

à organiser, ou du moins à formuler les problèmes d’analyse du discours narratif selon les catégories empruntées à la grammaire du verbe, et qui se réduiront ici à trois classes fondamentales de déterminations: celles qui tiennent aux relations temporelles entre récit et diégèse, et que nous rangerons sous la catégorie du *temps*; celles qui tiennent aux modalités [...] de la ‚représentation‘ narrative, donc aux *modes* du récit; celles enfin qui tiennent à la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même [...], et avec elle ses deux protagonistes: le narrateur et son destinataire [...]; on pourrait être tenté de ranger cette troisième détermination sous le titre de la ‚personne‘, mais [...] il me semble préférable d’adopter [...] celui de *voix* [...].<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Claude Lévi-Strauss: L’Analyse structurale en linguistique et en anthropologie [1945]. In: Ders.: Anthropologie structurale. Paris 1958, S. 37–62; Jacques Lacan: L’Instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud [1957]. In: Ders.: Écrits I. Paris [1970] (Coll. Points), S. 249–289, 253; F[rançois] W[ahl]: Introduction. In: Oswald Ducrot [u. a.]: Qu’est-ce que le structuralisme? Paris 1968, S. 7–12, 10f. Zusammenfassende Darstellung bei Jonathan Culler: Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. Ithaca u. New York 1975, S. 3–54.

<sup>3</sup> Genette: Discours (Anm. 1), S. 75f. Dt. in: Genette: Diskurs, S. 14f.: „Das berechtigt uns vielleicht dazu, die Probleme der Analyse des narrativen Diskurses nach Kategorien zu ordnen, die der Grammatik des Verbs entlehnt werden und die sich hier auf drei fundamentale Klassen von Bestimmungen reduzieren; da sind 1. die Probleme, die zu den temporalen Beziehungen zwischen Erzählung und Diegese gehören und die wir unter der Kategorie des Tempus oder der *Zeit* einordnen; 2. die, die zu den Weisen [...] der narrativen ‚Darstellung‘ gehören, also zu den *Modi* der Erzählung; 3. schließlich die, die die Art und Weise betreffen, wie in der Erzählung [...] die Narration selber impliziert ist [...]

Die Konstruktion will sich spielerisch und unverbindlich, wie Genette mehrfach unterstreicht. Trotzdem wäre zu fragen, welche Zwänge man sich mit dieser „sorte de métaphore linguistique“ einhandelt.<sup>4</sup> Ich will mich auf den Fall des ‚mode‘ beschränken, dessen Analogisierung noch relativ moderat ausfällt. Genette stützt sich auf die Definition des grammatikalischen Sinns, wie sie im Wörterbuch von Littré vorliegt; bei ‚mode‘, so Littré, handle es sich um einen „nom donné aux différentes formes du verbe“, und ich zitiere nur die erste von insgesamt zwei Funktionen, „employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s’agit“.<sup>5</sup> Auf narratologische Befunde wird diese Definition nun in der Weise ausgelegt, man könne „raconter plus ou moins ce que l’on raconte“.<sup>6</sup> Mehr oder weniger erzählen, heiße, dem Leser mehr oder weniger Einzelheiten geben und sie mit größerer oder geringerer Unmittelbarkeit geben, was bekanntlich die Subkategorie der ‚distance‘ als Teil des ‚mode‘ bildet. Es ist leicht zu sehen, dass sich beim Übergang von der Grammatik zur Narratologie die Dinge unterderhand beträchtlich verschoben haben. Was über den ‚mode‘ im Sinne einer grammatikalischen Kategorie geregelt wird, ist der *Geltungsgrad* einer Aussage. Was die narrativen Modalitäten à la Genette hingegen regeln, das ist der schiere *Umfang* der Aussagen. Im Quidproquo von „affirmer plus ou moins“ und „raconter plus ou moins“ hat sich die Pilotfunktion der Linguistik für die Narratologie praktisch in die Funktion einer dekorativen Metapher aufgelöst.<sup>7</sup>

Im Falle der Kategorie ‚voix‘, also – dies die grammatikalische Bedeutung von frz. ‚voix‘ – der Unterscheidung von Aktiv und Passiv, muss Genette die Analogie noch etwas gewaltsamer erzwingen. Das zu zeigen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Bereits die Demonstration am Fall des ‚mode‘ dürfte ausgereicht haben, um

---

und mit ihr ihre beiden Protagonisten: der Erzähler und sein [...] Adressat; man könnte versucht sein, diese dritte Kategorie ‚Person‘ zu nennen, aber aus Gründen [...] ziehe ich [...] den Ausdruck *Stimme* vor.

<sup>4</sup> Ebd., S. 75.

<sup>5</sup> Ebd., S. 183. Dt. in Genette: Diskurs, S. 103: „Verbformen, die benutzt werden, um eine Sache mehr oder weniger nachdrücklich zu behaupten“.

<sup>6</sup> Genette: Discours (Anm. 1), S. 183; dt. in Genette: Diskurs, S. 103: „das, was man erzählt, mehr oder weniger nachdrücklich erzählen“. (Kursiven des Originals jeweils aufgehoben).

<sup>7</sup> Die deutsche Übersetzung versucht diesen Widerspruch durch die suggestive Einführung des Adverbs ‚nachdrücklich‘ zu verunklären, ja, unsichtbar zu machen.

plausibel zu machen, dass die Systematik von Genettes Theorie so systematisch nicht ist, wie sie vielleicht aussieht. Glänzend ist *Discours du récit* vor allem als reichhaltige und äußerst anregende Kollektion von Beobachtungen an literaturgeschichtlichem Material.<sup>8</sup> Es wäre die Frage, und diese Frage möchte ich im folgenden behandeln, ob die Vielfalt der Erkenntnisse über Texte in einer anderen, und zwar in einer *solchen* systematischen Perspektive redistribuiert werden könnte, die sich nicht vorab unter ein unglückliches Dogma des Strukturalismus stellte. Die Auflösung von Prämissen müsste dabei nicht nur die Übertragung von Kategorien der Grammatik des Verbs betreffen, sondern bereits die Analogisierung der Ebenen ‚histoire‘ und ‚récit‘ mit der Zeichenkonzeption Saussures aufheben. Beide Prämissen hängen für Genette immerhin bekanntlich insofern zusammen, als die Relationen zwischen den Ebenen ‚récit‘ und ‚histoire‘ (sowie die Ebene der ‚narration‘ in ihrer doppelten Beziehung zu ‚histoire‘ und ‚récit‘) durch die Kategorien ‚temps‘ bzw. ‚mode‘ (bzw. ‚voix‘) abgebildet werden.<sup>9</sup>

Ich möchte beim Versuch einer Redistribution der narratologischen Parameter ausgehen von den Instanzen des Erzähltextes, also dem (implizierten) Autor, dem Erzähler oder den Erzählern, den Figuren und den Adressaten der Erzählung. Mittlerweile liegen zahlreiche Modelle vor, mit denen die Relationen zwischen diesen Instanzen repräsentiert werden.<sup>10</sup> Eine solche Modellierung der Kommunikationssituation ist indessen nicht das, worauf ich im folgenden mein Interesse richten will. Im Blick soll hier vielmehr der Erzähltext selbst sein, an dem vorerst zwei Relationen zwischen seinen Instanzen den Gegenstand einer systematischen Analyse bilden können. Die erste Beziehung wäre die des (implizierten) Autors bzw. seines Erzäh-

---

<sup>8</sup> Eine ähnliche Einschätzung findet sich nach den sehr langwierigen kritischen Durchgängen, an deren Ende die Narratologie Genettes doch weitgehend zersetzt worden ist, bei Alain Rabatel: *Une Histoire du point de vue*. Paris 1997 (Recherches textuelles 2), S. 296.

<sup>9</sup> Genette: *Discours* (Anm. 1), S. 76; dt. in Genette: *Diskurs* (Anm. 1), S. 15.

<sup>10</sup> Als Beispiele recht differenzierter Modellierungen seien genannt Cordula Kahrman [u.a.]: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*. 2 Bde. Kronberg 1977 (Athenäum Taschenbücher 2121/22), Bd. 1, S. 38–42; Jaap Lintvelt: *Essai de typologie narrative. Le ‚point de vue‘. Théorie et analyse*. Paris 1981, S. 30–32. Das Buch von Kahrman u. a., eine solide Kompilation noch ohne Bezug zu Genette, liegt in mehreren Auflagen vor und fand lange Verwendung im akademischen Unterricht in Deutschland.

lers zum Leser, die zweite dann die des Erzählers (oder der Erzähler) zu seiner (bzw. ihrer) fiktiven Welt und zu seinen (bzw. ihren) ‚personnages‘ (‚Figuren‘).

Die Crux in der Theorie Genettes und der meisten seiner Nachfolger scheint mir darin zu liegen, dass sie, indem sie sich nach ihrem ausdrücklichen Selbstverständnis fast ausschließlich auf das Verhältnis zwischen Erzähler *und* Figur konzentriert, dieses Verhältnis wesentlich von einem Parameter bestimmt sieht, der faktisch vielmehr der entscheidende Parameter in der Beziehung zwischen Erzähler *und* Leser ist.<sup>11</sup> In Erinnerung sei die Definition gerufen, die *Discours du récit* von der ‚focalisation zéro‘ gibt, „où le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en *dit* plus que n’en sait aucun des personnages“.<sup>12</sup> Zwischen dem Erzähler und seinen Figuren soll das Wissen der entscheidende Parameter sein. Das aber ist ein kardinaler Irrtum. Vielmehr manifestiert sich hier, im Geflecht der Beziehungen *dieser* Instanzen, so etwas wie ein Gefüge der sinnhaften und wertorientierten Einstellungen zueinander und zur Welt. Eine Manifestation solchen Typs vollzieht sich nicht über über Modi, sondern über Stimmen, Stimmen übrigens ganz anderer Art, als sie in der ‚voix‘ im von Genette verwendeten Sinne gemeint sind. Die Relation zwischen Erzählern und ihren Figuren wird in ihrer Spezifik über den Parameter eines *Stimmengefüges* aus verschiedenen Semantiken geregelt,<sup>13</sup> Fragen des Mehr-oder-weniger-Wissens oder des Mehr-oder-weniger-Sagens definieren die Beziehungen allenfalls in sekundärer Hinsicht. Eben dies aber, Wissen und *Wissensvermittlung*, macht die entscheidende Dimension in der Kommunikation zwischen dem Erzähler und seinem *Leser* aus. Achtet man nicht auf deutliche Trennungen

<sup>11</sup> Zu den hier gemeinten Nachfolgern Genettes gehört etwa auch das Handbuch Matias Martinez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999, S. 64f.

<sup>12</sup> Genette: *Discours* (Anm. 1), S. 206. Dt. in Genette: *Diskurs* (Anm. 1), S. 120f.: „wo der Erzähler [...] mehr weiß als die Figur, oder genauer, wo er mehr *sagt*, als irgendeine der Figuren weiß“.

<sup>13</sup> Es mag, da der Parameter des ‚Stimmengefüges‘ im folgenden nicht weiter behandelt werden kann, ausreichen, auf die Konzeption der ‚Polyphonie‘ im Roman bei Michail Bachtin hinzuweisen, dessen Arbeiten mittlerweile in großem Umfang in westliche Sprachen übersetzt worden sind. Ich nenne zusätzlich den vorzüglichen Vorschlag der Operationalisierung bachtinscher Anregungen bei Wolf Schmid: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München 1973 (Beihefte zu *Poetica* 10), S. 39–79. Mir scheint ein interessanter weiterführender Ansatz aus allerdings ganz anderer Herkunft vorzuliegen bei Alain Rabatel: *La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne u. Paris 1998 (Coll. Sciences des discours).

dieser Ebenen und Bereiche, verfängt man sich immer aufs neue in Widersprüchen und Aporien.

Das Spiel des Autors bzw. seines Erzählers mit dem Leser unterscheidet sich, so ist zu ergänzen, noch in einer anderen Hinsicht von dem Spiel, das zwischen dem Erzähler und seinen Figuren abläuft. Das letztere ist zur Hauptsache ein (immer neues) momentanes Spiel, welches – dies der entscheidende Punkt – *nicht zeitlich* verfasst und also nicht durch Prozessualität definiert ist. Der statische Charakter unterscheidet die Relation zwischen diesen Instanzen kategorial von derjenigen zwischen dem Erzähler und dem Leser, enthält das Spiel des Erzählers oder Autors mit dem Leser als wesentliches Strukturelement doch gerade die zeitliche Dimension. Der Parameter der Wissensvermittlung ist *temporal* verfasst.

Genette selbst scheint im übrigen, was allerdings selten zur Kenntnis genommen wird, erstaunlich wenig Interesse an seiner Klassifikation des Modus hinsichtlich dreier Fokalisierungen gehabt zu haben. Schon in *Discours du récit* folgen auf zwei Seiten mit einer sehr kurzen Präsentation des Modells ungefähr sechzehn Seiten, die im Grunde zeigen, dass man mehr über Literatur erkennt, wenn man sich des Modells gar nicht bedient. Und in *Nouveau Discours du récit* heißt es dann direkt: „L'étude des focalisations [...] n'était jamais qu'une reformulation [...]. Ma contribution consisterait plutôt dans l'étude de ces ‚altérations‘ au parti modal dominant d'un récit que sont la paralipse [...] et la paralepse“.<sup>14</sup> Mit dem Begriff ‚paralipse‘ bezeichnet Genette, wie man weiß, die Zurückhaltung von *Wissen* gegenüber *dem Leser*; der Erzähler gibt „moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire“.<sup>15</sup> Damit aber vollzieht *Discours du récit* selbst bereits einen Bruch mit dem System, in dem die Fokalisierung bisher konzipiert war. Die ‚paralipse‘ ist nicht mehr aus der

---

<sup>14</sup> Gérard Genette: *Nouveau Discours du récit*. Paris 1983 (Coll. Poétique), S. 44 (Kursive des Originals aufgehoben). Dt. in G. G.: *Neuer Diskurs der Erzählung*. In: Ders.: *Die Erzählung* (Anm. 1), S. 175–272, S. 213f.: „Die Untersuchung der Fokalisierungen [...]. Im Grunde ging es nur um eine Umformulierung [...]. Mein eigener Beitrag dürfte eher in der Untersuchung der ‚Alterationen‘ bestehen, die am dominanten Fokalisierungsmodus einer Erzählung vorgenommen werden, d. h. in der Untersuchung der Paralipse [...] und der Paralepse“ (Kursive des Originals aufgehoben).

<sup>15</sup> Genette: *Discours* (Anm. 1), S. 211; dt. in Genette: *Diskurs* (Anm. 1), S. 125: Es „werden weniger Informationen gegeben, als an sich gegeben werden müssten“.

Beziehung des Erzählers zu seiner Figur zu fassen, sondern markiert eine Konstellation zwischen Erzähler und Leser.<sup>16</sup> Dass Genettes Ausführungen über ‚altérations‘ und ‚polymodalité‘ fesselnder sind als das, was er über die Trias der Fokalisierungen zu sagen hatte, scheint mir intuitiv zu belegen, dass die Verknüpfung der Relation Erzähler – Figur mit der Wissensvermittlung unglücklich war.

Ich möchte im folgenden allein jenes Teilstück einer neu zugeschnittenen Systematik präsentieren, das sich mit der Beziehung Erzähler – Leser und also der Wissensvermittlung befasst. Der Parameter des ‚Stimmengefüges‘ soll dagegen nicht Gegenstand dieses Beitrags sein. Ich will meine Gedanken in drei Schritten darlegen. Zunächst soll der Begriff des Wissens hinsichtlich der Möglichkeiten seiner Anwendung auf die Narratologie erörtert werden (Kap. 2). In einem zweiten Schritt geht es um die methodischen Möglichkeiten der Erzählanalyse unter dem Parameter des Wissens. Die narrative Vermittlung des Wissens lässt sich in zweierlei Hinsicht untersuchen. Zum einen kann das vermittelte Wissen ohne Rücksicht auf die Prozessualität des Vermittlungsvorgangs analysiert werden (Kap. 3). Zum andern wird der Vorgang der Vermittlung selbst in den Blick genommen (Kap. 4); dieser Teil der Ausführungen soll umfänglicher mit Beispielanalysen illustriert werden (Kap. 5). Ich exemplifiziere meine Darlegungen, auch dies noch eine Reverenz vor Genette, anhand von Auszügen aus Jules Vernes *Le Tour du monde en 80 jours*.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Einen Versuch, diesen Bruch in einer erweiterten Systematik aufzuheben bietet François Jost: *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. 2ème éd. revue et augmentée. Lyon 1989. Jost erfasst, zunächst für den Film (S. 69–96), die verschiedenen Typen der ‚focalisation‘ nicht von der Beziehung zwischen Erzähler (oder ‚grand imagier‘) und Figur, sondern derjenigen zwischen Figur und ‚spectateur‘ her. In dieser Logik wird richtig unterschieden zwischen den beiden Typen einer ‚focalisation externe‘ und einer ‚focalisation spectatorielle‘, in denen sich die Asymmetrie der Informiertheit einmal ‚en défaveur du spectateur‘ (S. 75), einmal ‚en faveur du spectateur‘ (ebd.) zeigt; der Terminus ‚focalisation spectatorielle‘ ersetzt dabei in glücklicher Weise den der genetteschen ‚focalisation zéro‘. Leider verfolgt Jost diesen Ansatz nicht konsequent genug weiter. Zum einen hält er noch eine ‚focalisation interne‘ für nötig, die unter dem Systemaspekt aber überflüssig ist, zum andern hat er, während er dem spectateur (bzw. Leser) gegenüber Genette zu Recht großes Gewicht gegeben hat, nun den Erzähler eskamotiert. So kann auch die Übertragung der am Film gewonnenen Typen der Fokalisierung auf die Literatur (S. 120–133) nicht überzeugen.

<sup>17</sup> Die in Genette: *Discours* (Anm. 1), S. 208 bzw. (dt.) in ders.: *Diskurs* (Anm. 1), S. 122f. vorgebrachten kurzen Bemerkungen über die Unsicherheit in der Bestimmung der Fokalisierung im Falle von Phileas Fogg und Passepartout finden ein kritisches Echo bei Mieke Bal: *Narratologie. Essai sur*

## 2

Der Begriff des Wissens lässt sich zunächst nach dem Typ der zugeordneten Repräsentation und des Gedächtnisses klassifizieren. Ich stütze mich für die folgenden Bemerkungen auf Befunde der Kognitionspsychologie. Wissen wäre demnach zu unterscheiden in deklaratives (propositionales, semantisches) Wissen und prozedurales Wissen. Diese Differenzierung, die sich bereits als die Unterscheidung von ‚knowing that‘ und ‚knowing how‘ bei Gilbert Ryle (1949) findet, wird in einer neueren Definition wie folgt gefasst:

Unter deklarativem Wissen ist das Faktenwissen zu verstehen, das Personen im Gedächtnis gespeichert haben, das sie sich bewußt machen können und das sie in der Regel zu verbalisieren vermögen. Prozedurales Wissen [dagegen – G. D.] bezieht sich auf die kognitiven Mechanismen, die Personen dazu in die Lage versetzen, komplexe kognitive und motorische Handlungen durchzuführen, ohne dabei die einzelnen Bestandteile dieser Handlungen bewußt kontrollieren zu müssen.<sup>18</sup>

Prozedurales Wissen ist die Kompetenz, Dinge zu *tun*; solches Wissen kann, wenn überhaupt, nur mühsam verbalisiert werden. – Weniger allgemein akzeptiert, aber doch für die Narratologie von Bedeutung wäre eine weitere Differenzierung, die den Bereich des deklarativen (propositionalen, semantischen) Wissens nochmals in semantisches Wissen und episodisches Wissen trennt. Episodisches Wissen ist autobiographisches Wissen, wird in Einheiten wie Ereignissen oder Episoden verfasst, ist zeitlich organisiert und bildet selbstbezügliches Erlebniswissen, während semantisches Wissen aus Einheiten wie Fakten, Ideen, Konzepten besteht, begrifflich organisiert ist und allgemeinbezügliches, kognitives, symbolisch codiertes Wissen darstellt.

---

la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris 1977, S. 28f. und Pierre Vitoux: Le Jeu de la focalisation. In: Poétique Nr. 52 (1982), S. 359–368, 362.

<sup>18</sup> Margit Oswald u. Volker Gadenne: Wissen, Können und künstliche Intelligenz. Eine Analyse der Konzeption des deklarativen und prozeduralen Wissens. In: Sprache & Kognition. Zeitschrift für Sprach- und Kognitionspsychologie und ihre Grenzgebiete 3 (1984), S. 173–184, 173. Vgl. Gilbert Ryle: The Concept of Mind [1949]. New York [etc.] 1952, S.25–61.

Endel Tulving, der diese Unterscheidung in die Psychologie eingeführt hat, hebt in seiner Studie von 1983 selbst den Bezug des episodischen Wissens zur erzählenden Literatur hervor; das Lesen von Fiktionen sei stellvertretende Erfahrung autobiographischen Typs und liefere damit episodisches Wissen in einer Weise, die den realen Erlebnissen vergleichbar sei:

A person can witness or participate in events directly or vicariously. The remembering of vicariously experienced events – for instance, watching a play, reading a novel [...] – is governed by the same general principles that apply to the remembering of directly experienced events.<sup>19</sup>

Demnach wird sich die große Mehrheit aller Aussagen einer Erzählung dem Typ des episodischen Wissens zurechnen lassen. Neben diesem Wissen – das man allerdings, um der Differenz der Fiktion gegenüber der Realität Rechnung zu tragen, vielleicht besser als ‚quasi-episodisches‘ Wissen bezeichnet – enthalten erzählende Werke aber auch bestimmte Anteile an Wissen der beiden anderen Typen. Das Verhältnis der Anteile zueinander wird dabei nach dem Charakter der Werke unter den Vorgaben von Epoche und Gattung variieren. Semantisches Wissen in größerem Umfang dürfte man in Romanen didaktischen, insbesondere naturwissenschaftlich-didaktischen Zuschnitts antreffen. Derartiges Wissen, so jedenfalls ist bei Verne zu beobachten, wird überwiegend vorgetragen durch ins Präsens gesetzte Aussagen. Aber auch prozedurales Wissen findet sich in erzählenden Werken. Es liegt in der Besonderheit dieses Typs, dass es nicht unmittelbar als Inhalt ausgesagt werden kann. Zum prozeduralen Wissen, zum ‚knowing how‘ gehören nicht zuletzt die Regeln des Lesens auf allen Stufen ihrer zunehmenden Komplexität, vom Entziffern der Wörter bis zur Lektüre unter Gattungserwartungen. Wissen dieses Typs wird einerseits beim Leser immer schon vorausgesetzt; andererseits erreicht es, sofern der

---

<sup>19</sup> Endel Tulving: *Elements of Episodic Memory*. Oxford u. New York 1983 (Oxford Psychology Series 2), S. 34ff., 37; in einer ersten Version lag der Vorschlag vor in ders.: *Episodic and Semantic Memory*. In: *Organization of Memory*. Hg. v. Endel Tulving u. Wayne Donaldson. New York u. London 1972, S. 381–403. – Zur neueren Kritik an der Vorstellung von einem episodischen Wissen siehe Friedhart Klix: *Begriffliches Wissen – episodisches Wissen*. In: *Wissen*. Hg. v. Friedhart Klix u. Hans Spada. Göttingen [etc.] 1998 (Enzyklopädie der Psychologie C II 6), S. 167–211, bes. 170 und 202f.

Nachvollzug des Werks in der Lektüre gelingen soll, als Mitteilung eines für dieses Werk spezifischen Wissens den Leser auch als neue Information. Relativ große Anteile an prozeduralem Wissen dürften sich daher in Werken finden, die emphatisch als ‚Kunstwerke‘ gefeiert werden und den Code zu ihrer Entschlüsselung nur in sich selbst enthalten sollen.

Der Begriff des Wissens kann ferner – damit wechseln wir aus der Psychologie in die Philosophie – nach dem Grad der Gewissheit unterschieden werden. Die erkenntnistheoretische Diskussion über das Wissen trennt seit Kant drei Stufen des ‚Fürwahrhaltens‘, nämlich

Meinen, Glauben und Wissen. Meinen ist ein mit Bewußtsein sowohl subjektiv, als objektiv unzureichendes Fürwahrhalten. Ist das letztere nur subjektiv zureichend [...], so heißt es Glauben. Endlich heißt das sowohl subjektiv als objektiv zureichende Fürwahrhalten das Wissen.<sup>20</sup>

Enger noch formuliert in Kants Nachfolge Jakob Friedrich Fries (1811), „logisch bedeute Wissen das Fürwahrhalten mit vollständiger Gewißheit, Meinung ein Fürwahrhalten nur mit Wahrscheinlichkeit“.<sup>21</sup> Es wird im gegenwärtigen Darstellungszusammenhang nicht nötig sein, die neuere sprachanalytische Diskussion über die Unterscheidung von Wissen und Glauben zu verfolgen. Auch in der referierten wenig entwickelten Form kann die Unterscheidung der drei Stufen des ‚Fürwahrhaltens‘ bereits eine Grundlage für die Bestimmung des Modus liefern, in dem narrative Aussagen stehen. Wenn weiter zu differenzieren sein sollte, dann wäre – jedenfalls im Hinblick auf die Funktionalisierung des Wissensbegriffs für die Narratologie – abermals der Rückgriff auf die Kognitionspsychologie am fruchtbarsten,<sup>22</sup> die mit ihrer Unterscheidung von ‚perzeptiven‘, ‚faktiven‘, ‚doxastischen‘

---

<sup>20</sup> Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, A 822.

<sup>21</sup> Michael Brüggem: Wissen. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Hg. v. Hermann Krings [u. a.]. 3 Bde. München 1973/74, Bd. 3 (1974), S. 1723–1739, 1723.

<sup>22</sup> Vgl. Klaus Opwis: John weiß, daß Mary glaubt, daß...: Eine kognitionswissenschaftliche Analyse naiven psychologischen Wissens. In: Kognitionswissenschaft 5 (1995), S. 1–13; Ders.: Reflexionen über eigenes und fremdes Wissen. In: Wissen (Anm. 19), S. 369–401, 379–381.

und ‚intentionalen‘ Einstellungen menschliches Verhalten und Handeln analysieren und so im übrigen auch Geschichten beschreiben kann.

### 3

Sinnvoll lässt sich über das Wissen eines Erzählers nur sagen, dass es von der Gesamtheit aller Aussagen seiner Erzählung gebildet wird. In den Umfang dieses Wissens sind selbstverständlich die aus den Aussagen zu ermittelnden Präsuppositionen wie die Folgerungen einzuschließen. Andere Wege, über das Wissen eines Erzählers zu spekulieren oder gar dessen ‚Allwissenheit‘ zu postulieren, entbehren einer rationalen Grundlage.

Die Analyse des Wissens kann, insofern es sich um eine Gesamtmenge von Aussagen handelt, in einem ersten Schritt ohne Rücksicht auf die Prozessualität des Vermittlungsvorgangs vorgenommen werden. Nach den beiden Dimensionen am Wissensbegriff, wie sie im vorigen Abschnitt referiert worden sind, wäre eine derartige Analyse sachlich und methodisch in *zweierlei Richtung* möglich. Zum einen ist sie als Untersuchung des gesamten gegebenen Materials nach dem Umfang der verschiedenen Segmente des Wissens, zum andern als Untersuchung größerer oder kleinerer Passagen von Aussagen nach dem Grad an Gewissheit denkbar.<sup>23</sup>

In der ersten Richtung möchte ich als eine wiederum erste Frage die nach den Anteilen der verschiedenen Typen des Wissens stellen. Es ist dies die Frage nach den Umfängen, in denen das (quasi-)episodische, das semantische und das prozedurale Wissen an der gesamten Menge der Aussagen beteiligt sind. Die Frage, die in vielen Fällen vermutlich wenig erbringt, kann aber, was freilich erst zu zeigen wäre, das Profil des Romans, wie es sich bei Jules Verne findet, erfassen helfen.

---

<sup>23</sup> Es sei, in der Absicht, die Erwartungen auf das Folgende zu kanalisieren, klar gesagt, dass der hier vorgelegte Aufsatz kein Forschungsbeitrag über Vernes Roman, sondern primär ein ‚methodologischer Versuch‘ (um Genettes Untertitel in seiner deutschen Fassung auszuborgen) sein will. So beschränke ich mich im allgemeinen auf wenige Beispiele zur Illustration bzw. verzichte überall, wo die Fragestellung sogleich auf großformatige Untersuchungen führen würde, von vornherein auf weiterführende Erläuterungen anhand des Materials. Letzteres gilt vornehmlich für die in diesem Abschnitt zu verhandelnden Aspekte.

Eine zweite Frage, die sich ebenfalls noch auf den Umfang und die Art des Wissens richtet, betrifft die Repräsentation der fiktiven Welt. Zu untersuchen wäre, wie viele Informationen es über welche Figuren gibt und über welche Bereiche der Welt wir *wie* ausführliche Nachrichten erhalten. So ist es z. B. aufschlussreich zu sehen und gewiss signifikant für diesen Autor (und sein technisches Interesse an den spektakuläreren Seiten des Eisenbahnbaus), dass Verne die Vereinigten Staaten bei der West-Ost-Querung durch seine Protagonisten um Phileas Fogg fast ausschließlich mit ihrem Territorium zwischen San Francisco und Omaha repräsentiert, während er der (mindestens gleich großen) Strecke zwischen dem Mittleren Westen und der Ostküste praktisch keine Beachtung mehr schenkt.

Die Untersuchung von Propositionen nach ihrem Grad an Gewissheit – damit zur zweiten Richtung des Analyse von Wissen diesseits der Prozessualität – bezieht sich auf den Modus narrativer Äußerungen in dem Sinne, den Genette mit seinem Zitat einer Definition von ‚mode‘ durch Littré anspricht, aber dann stillschweigend fallenlässt; es geht um die sprachlichen Mittel „pour affirmer plus ou moins la chose dont il s’agit“.<sup>24</sup> War es für die just behandelte Dimension, dem Umfang der verschiedenen Segmente des in einer Erzählung mitgeteilten Wissens nachzugehen, weder unbedingt vonnöten, an einer strikten kategorialen Trennung von Autor und Erzähler festzuhalten, noch unabdingbar, auch das vom Erzähler angesteuerte Publikum im Blick zu haben, haben wir nunmehr andere Verhältnisse. Wir befinden uns im Bereich der sprachlichen Modalitäten. Mit welchem Grad an Gewissheit Dinge mitgeteilt werden, ist ein Befund, über den der Narrator und sein Leser ein erkennbares Profil gewinnen. Das muss im Blick bleiben.

Ich schlage vor, von dem Modell der drei Stufen des ‚Fürwahrhaltens‘ auszugehen und nach seinen unmittelbaren sprachlichen Repräsentationen zu fragen. Es wird vielleicht reizvoll sein, den Modus in dieser Bestimmung an einem Beispiel zu analysieren, das Genette selbst im Zusammenhang seiner Begründung der ‚focalisations‘ schon herangezogen hat:

---

<sup>24</sup> Vgl. Anm. 5.

[L]a focalisation externe sur Philéas Fogg est aussi bien focalisation interne sur Passepartout médusé par son nouveau maître, et la seule raison pour s'en tenir au premier terme est la qualité de héros de Philéas, qui réduit Passepartout au rôle de témoin [...].<sup>25</sup>

Liest man nicht unter der Fragestellung der Fokalisierung à la Genette, nämlich nicht im Blick auf das Verhältnis des Erzählers zu seinen Figuren, sondern im Blick auf die dem Erzähler zuzuschreibende Vermittlung von Wissen an den Leser, dann kommen die Dinge ins richtige Lot: Vieles von dem, was über Phileas Fogg gesagt wird, ist sprachlich als Meinen und nicht als Wissen indiziert:

[L]a maison [...] était habitée par Phileas Fogg, Esq., l'un des membres [...] les plus remarquables du Reform-Club de Londres, bien qu'il *semblât* prendre à tâche de ne rien faire qui pût attirer l'attention. [...] Phileas Fogg n'était *peut-être* pas Londoner. [...] Il [...] *semblait* d'autant plus mystérieux qu'il était silencieux. [...] Avait-il voyagé? C'était *probable* [...].<sup>26</sup>

C'était un homme qui *pouvait* avoir quarante ans [...]. Il *paraissait* posséder au plus haut degré ce que les physionomistes appellent „le repos dans l'action“ [...]. Vu dans les divers actes de son existence, ce gentleman *donnait l'idée* d'un être bien équilibré [...].<sup>27</sup>

Daneben finden sich gerade am Beginn der hier betrachteten Passagen auch zahlreiche Äußerungen im Modus großer Gewissheit, die aber in der Mehrzahl lauter

<sup>25</sup> Vgl. Anm. 17. Dt.: „Die externe Fokalisierung auf Philéas Fogg zum Beispiel ist zugleich eine interne Fokalisierung auf Passepartout, der ganz im Banne seines neuen Herrn steht, und der einzige Grund, die erstere für die wesentliche zu halten, ist die Heldenrolle von Philéas, die Passepartout auf einen Beobachter reduziert [...]“.

<sup>26</sup> Jules Verne: Le Tour du monde en 80 jours. Paris 1947, S. 7f. (Kursive von mir.) Dt. in ders.: Reise um die Erde in achtzig Tagen. Aus d. Frz. v. Erich Fivian. Zürich 1974 (Diogenes Taschenbuch 20126), S. 9f.: „Das Haus wurde von Phileas Fogg, Esq., bewohnt. Fogg war das seltsamste und zugleich prominenteste Mitglied des Reform-Club von London, obschon seine Lebensaufgabe gerade darin zu bestehen *schien*, durch nichts und nirgends aufzufallen. [...] Phileas Fogg war *vielleicht* kein Londoner. [...] Und weil er so wenig sprach, *schien* er umso geheimnisvoller. [...] War er auf Reisen gewesen? *Wohl möglich*.“ (Kursive von mir. – Ich erlaube mir, hier und auch in späteren Zitaten die herangezogene deutsche Übersetzung zu bearbeiten, wo sie den Wortlaut des Originals nicht präzise genug wiedergibt; die in Anm. 42 gegebene Übersetzung ist zur Gänze meine.)

<sup>27</sup> Verne: Le Tour (Anm. 26), S. 13 (Kursive von mir.). Dt. in ders.: Reise (Anm. 26), S. 15: „Das war ein Mann, der um die Vierzig sein *konnte*. [...] Er schien in höchstem Maße das zu besitzen, was der Physiognomiker als ‚aktive Ruhe‘ bezeichnet [...]. Wenn man diesen Gentleman in den verschiedenen Handlungen seines Lebens sah, dann *vermittelte er die Vorstellung*, in großem Gleichgewicht zu sein.“ (Kursive von mir.)

negative Aussagen geben und damit in einem gewissermaßen sehr wörtlichen Sinne die Unsicherheit der Informationsvermittlung *ex negativo* belegen. Die Äußerungen über Passepartout dagegen sind weitgehend frei vom Spiel mit der Modalisierung. Zwar formuliert Foggs künftiger Diener gegenüber seinem Herrn sogleich über sich: „Je *crois* être un honnête garçon“,<sup>28</sup> aber das darf man als Floskel werten und ist im übrigen nicht Rede des Erzählers. Praktisch alles, was hingegen der Erzähler selbst über diesen jungen Mann äußert, verrät in markantem Gegensatz zur einführenden Darstellung des eigentlichen Protagonisten den Gestus großer Gewissheit, also der höchsten Stufe des ‚Fürwahrhaltens‘. Dass die Aussagen über Phileas Fogg und die über Passepartout am Anfang von *Le Tour du monde en 80 jours* sich auf unterschiedliche Modi verteilen, findet seine Erklärung in der Absicht des Erzählers, seinen Protagonisten zu einer Figur mit der Aura des Rätselhaften und deshalb Interessanten aufzubauen, den sozial inferioren Franzosen aber als ein offenes Buch und eine ehrliche Haut einzuführen. Nur konsequent erscheint, dass die einzige Äußerung des Erzählers, die unsicher bleibt, die Antwort auf die Frage ist, ob dieser Diener und dieser Herr *in der Zukunft* zueinander passen würden.<sup>29</sup> Es zeigt sich also, dass die Vermittlung von Wissen über Phileas Fogg und über Passepartout sich im Grad des ‚Fürwahrhaltens‘ unterscheidet. Bei solcher Konstellation ist eine Frage nach dem ‚Wissen‘ des Erzählers im Vergleich mit seinen Figuren mehr oder weniger absurd. Der für die Narration Verantwortliche verfügt nicht über einen ‚Wissensstand‘, sondern hat eine Strategie.

Die Modalisierung muss nicht über das Verb und seine Konjugation oder seine Semantik erfolgen, sondern kann – und hier wäre eine weitere Fragestellung anzusetzen – über indirektere Mittel der Einklammerung von Informationen laufen. Ein schönes Beispiel finden wir im 13. Kapitel von Vernes Roman. Phileas Fogg und Passepartout sowie der ranghohe britische Militär Francis Cromarty und schließlich der persische Führer der drei Europäer versuchen die junge Witwe

---

<sup>28</sup> Verne: *Le Tour* (Anm. 26), S. 11.

<sup>29</sup> Ebd., S. 14f. Dt. in ders.: *Reise* (Anm. 26), S. 17.

Aouda aus der Gewalt von Priestern zu befreien. Der Plan ist, ein Loch in die rückwärtige Mauer des Tempels zu brechen.

Pour cette opération, Phileas Fogg et ses compagnons n'avaient absolument que leurs couteaux de poche. [...] – On se mit à la besogne, en faisant le moins de bruit possible. Le Parsi, d'un côté, Passepartout, de l'autre, travaillaient à desceller les briques, de manière à obtenir une ouverture large de deux pieds. – Le travail avançait, quand un cri se fit entendre à l'intérieur du temple [...]. Passepartout et le guide interrompirent leur travail. [...] La plus vulgaire prudence leur commandait de s'éloigner, – ce qu'ils firent en même temps que Phileas Fogg et sir Francis Cromarty.<sup>30</sup>

Nur indirekt und obendrein nicht mit letzter Gewissheit lässt sich dieser Darstellung entnehmen, dass die Arbeit an der Mauer allein von Passepartout und dem Parsen, mithin den gesellschaftlich inferioren Figuren der Szene, ausgeführt wird. Zu dem Wissen, das der Roman Verne vermittelt, gehört also wahrscheinlich, dass (wenigstens soweit es sich um britische Helden handelt) selbst in der Ausnahmesituation des Abenteurers die Handarbeit sozial indiziert und damit für die Oberschicht tabuiert ist. Dieses Wissen oder Meinen gewinnt seinen besonderen Status durch die Art und Weise seiner Präsentation. Das Besondere liegt darin, dass nicht einfach eine Modalisierung zwischen Wissen, Glauben und Meinen erfolgt, sondern dass der Inhalt dieses ‚Wissens‘ vom Erzähler statt auf direkte auf verdeckte Weise mitgeteilt wird. Zu fragen ist also, warum eine solche implizite Information gewählt wurde. Ist das (mögliche) Faktum, dass der Gentleman und der Offizier auch im abenteuerlichen Exotismus die Handarbeit durch andere erledigen lassen, eine kulturelle Selbstverständlichkeit – oder wäre ein solches Faktum vielmehr für das Lesepublikum verstörend, so dass eine verschleierte, ungewisse Form der Mitteilung bewusst gewählt wird? Modalisierung der narrativen Aussage oder nicht – abermals jedenfalls geht es

---

<sup>30</sup> Verne: *Le Tour* (Anm. 26), S. 78f. Dt. in ders.: *Reise* (Anm. 26), S. 83f.: „Als Instrumente standen Phileas Fogg und seinen Gefährten bloß ihre Taschenmesser zur Verfügung. [...] Sie machten sich so leise wie möglich an die Arbeit. Der Parse und Passepartout, der eine von der einen, der andere von der anderen Seite, mühten sich, die Ziegelsteine herauszulösen, um eine Öffnung von zwei Fuß Größe zu erhalten. Die Arbeit ging voran, als aus dem Inneren des Tempels ein Schrei zu vernehmen war [...]. Passepartout und der Führer hielten mit ihrer Arbeit inne. Da befahl doch die einfachste Vorsicht, daß sie sich aus dem Staube machten, – was sie dann auch zusammen mit Phileas Fogg und Sir Francis Cromarty taten.“

um Wissensrelationen nicht zwischen einem Erzähler und seinen Figuren, sondern solche zwischen ihm und seinen Lesern.

#### 4

Komplexer und schwieriger wird die Analyse, wenn das vermittelte Wissen nicht mehr ohne Rücksicht auf die Prozessualität untersucht wird, sondern die Übermittlung der Information in ihrer Verlaufsstruktur selbst in den Blick kommt. Erzählen hält, wie man weiß, eine zweifache Zeitlichkeit im Spiel, die Zeit der Erzählung und die Zeit der erzählten Handlungen. Meir Sternberg hat vielleicht am radikalsten den Begriff der Narrativität vom „play [...] between represented and communicative time“ aus definiert und in diesem Zusammenhang der Narrativität die drei „master strategies of twisting in time“ Überraschung, Neugier, Spannung zugeordnet. Ich möchte die Anregungen aufgreifen.<sup>31</sup> Das kann hier nur in einem knappen ersten Versuch geschehen. Ich möchte *zwei Konstellationen* beschreiben, die vielleicht fundamentale Möglichkeiten der erzählerischen Übermittlung von Wissen darstellen.<sup>32</sup> Die einführende Skizze soll anschließend durch die etwas längere Analyse zweier Kapitel von Vernes Roman exemplifiziert werden.

---

<sup>31</sup> Meir Sternberg: Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity. In: Poetics Today 13 (1992), S. 463–541, 515, 524–526 u. 529. Sternbergs Ansatz und auch der meine – ihm in der Grundtendenz folgende – unterscheiden sich von einigen jüngeren Arbeiten zur Theorie und Methodik der Analyse von ‚Spannung‘ in der Literatur (und im Film), von denen eine Studie sich gleichfalls dem Werk Vernes widmet: Ralf Junkerjürgen: Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung. Eine Studie am Beispiel der Reiseromane von Jules Verne. Frankfurt a. M. [u. a.] 2002 (Europäische Hochschulschriften XIII, 261). Der Begriff der Spannung wird von Junkerjürgen konsequent an den der Emotion gebunden und folglich von Vorgaben der Psychologie her entwickelt; Bedrohung oder Gefahr und Anreiz (für die Protagonisten) und Empathie (der Leser) bilden die Koordinaten für dieses Konzept. Ausdrücklich betont Junkerjürgen deshalb, dass der kognitive Anteil an der Erfahrung von Spannung nur eine Nebenrolle spiele (S. 63). Da ist es folgerichtig, auch der Erzählperspektive für die Erzeugung von Spannung keine große Bedeutung zuzumessen (S. 275). Die Nutzung von Wissensunterschieden wird von Junkerjürgen ebenfalls eher beiläufig (und spät) behandelt (S. 283–286). Unter der Vorgabe, die Erfahrung von Spannung in der Lektüre nach der lebensweltlichen Erfahrung von Bedrohung oder Anreiz zu modellieren, stellt Junkerjürgens Buch indessen zweifellos eine kluge und gut durchsystematisierte Studie dar.

<sup>32</sup> Das Wissen, mit dem wir jetzt zu tun haben, gehört grobenteils zum Subtyp des episodischen Wissens.

In der ersten Konstellation sehen wir den Leser hauptsächlich auf die Zukunft der repräsentierten Handlung hin orientiert. Die Konstellation wird am besten fassbar, wenn man – erneut aus der Kognitionspsychologie – den Begriff des ‚scripts‘ zu Hilfe nimmt.<sup>33</sup> ‚Skripts‘ – um den Terminus in der Graphie einzudeutschen – sind durch Leerstellen strukturierte Formen semantischer Repräsentation von Wissen, das ursprünglich episodisches Wissen war. Skripts oder – um dem Begriff ein Synonym an die Seite zu stellen – Schemata sind standardisierte Abstraktionen von Ereigniserfahrungen des Alltags: Beispiele wären die Abläufe des Kino- oder des Restaurantbesuchs, der Geburtstagsfeier, des Einkaufs im Supermarkt oder der Wahrnehmung eines Arzttermins. Zweifellos aber verfügen wir alle auch über Repräsentationen von Wissen, das ich ‚quasi-episodisch‘ genannt habe, von Wissen aus der Lektüre von Erzählungen also. Die Menge der literarischen Skripts überschneidet sich in wohl nicht geringem Ausmaß mit der Menge derjenigen, die aus dem Alltag gewonnen wurden, dennoch muss man sie als separate Menge fassen. Solche literarischen Scripts oder narrativen Schemata – als Beispiel sei genannt, weil es uns gleich in der Analyse wiederbegegnen wird, die Rettung einer vom Tod bedrohten Frau aus der Gewalt exotischer Männer – werden der Lektüre in ihrer linearen Entfaltung unaufhörlich und gleichsam automatisch zugrundegelegt.<sup>34</sup> Der Erzähler kann mit diesem Habitus des Lesers rechnen und spielen. Dem Normalfall, der in der unäquivoken und möglichst zügigen Etablierung des gemeinten Schemas und seiner der Chronologie folgenden Realisierung zum erzählten besonderen Kasus

---

<sup>33</sup> Zum Begriff des ‚scripts‘, der teils als Synonym, teils als spezifisches Bedeutungssegment des Begriffs ‚schema‘ gefasst wird, siehe zusammenfassend John R. Anderson: *Cognitive Psychology and its Implications*. 3rd ed. New York 1990, S. 140–143; Franz E. Weinert u. Michael R. Waldmann: *Wissensentwicklung und Wissenserwerb*. In: *Wissenspsychologie*. Hg. v. Heinz Mandl u. Hans Spada. München u. Weinheim 1988, S. 161–199, 176–179; John G. Benjafield: *Cognition*. Englewood Cliffs, N. J. 1992, S. 106–110.

<sup>34</sup> Zur Rolle von Skripts oder Schemata in der Literatur und in der Lektüre siehe Wolfgang Schnotz: *Textverstehen als Aufbau mentaler Modelle*. In: *Wissenspsychologie* (Anm. 33), S. 299–330, 305–308; David Herman: *Scripts, Sequences, and Stories. Elements of a Postclassical Narratology*. In: *Publications of the Modern Language Association of America* 112 (1997), S. 1046–1059. Der Begriff des ‚narrative schema‘ bei Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London u. New York 1992, S. 13–20 u. 222–227 ist dort nicht identisch mit dem, was ‚script‘ meint; Branigan versteht sein ‚schema‘ gewissermaßen als ein im kantischen Sinne transzendentes Verarbeitungsinstrument.

bestünde, stehen die Fälle von Abweichungen in ihrer zunächst jeder Systematik trotzenen Vielheit gegenüber. Diese Abweichungen wären im selben Augenblick aber beschreibbar als die rhetorische Inszenierung des Skripts. Die Typen solcher Inszenierungen bleiben begrenzt, ihre Analyse und Deskription ist der Weg zur Systematisierung.

In der zweiten Konstellation wird der Leser stärker auf die Vergangenheit hin gerichtet, auch wenn, weil das Entwerfen von Szenarios unaufhörlich vor sich geht, die Orientierung an der Zukunft unvermeidbar bleibt. Die Situation, in die der Erzähler den Leser hier bringt, zwingt den Lektürevorgang zum Vergleich des gerade neu vermittelten Wissens mit Teilen des bereits erhaltenen Wissens. Zugleich ist diese Konstellation wie die erste dadurch bestimmt, dass die zweifache Zeitlichkeit sich disjungiert hat. Es wird sich demnach in der Regel um Textsegmente handeln, in denen das vorliegt, was Genette ‚analepse‘ nennt, und in denen nicht allein zusätzliches Wissen vermittelt, sondern eine Restrukturierung des Wissens abgenötigt wird.<sup>35</sup> Mir scheint, dass in diesem Bereich eine Typologie rhetorischer Inszenierungen schwieriger zu erstellen sein wird als im vorigen Fall.

## 5

Die skizzierten beiden Konstellationen sollen in zwei längeren Analysen von jeweils einem Kapitel aus Vernes *Le Tour du monde en 80 jours* exemplifiziert und verdeutlicht werden.

Als ein Beispiel für die *erste Konstellation* nehmen wir das bereits einmal herangezogene 13. Kapitel. Das Leben der schönen Auoda steht auf dem Spiel. Man will die Witwe gemeinsam mit ihrem verstorbenen Mann, einem Fürsten, auf dem Scheiterhaufen verbrennen. Phileas Fogg und seine drei Mitstreiter halten sich am

---

<sup>35</sup> Mit der Auflösung der genetischen Analogisierung von Narratologie und Grammatik steht neben den Kategorien ‚mode‘ und ‚voix‘ auch die Kategorie ‚temps‘ zur Disposition. Nachdem der Parameter der Wissensvermittlung im Vorstehenden so nachdrücklich auf seine temporale Verfasstheit hin beschrieben worden ist, wird es nicht überraschen, dass auch die bei Genette unter dem Terminus ‚ordre‘ entwickelten Gedanken und Befunde in der mit diesem Aufsatz vorgeschlagenen Systematik ihren Ort wechseln.

Abend vor dem Ritual in Sichtweite des Tempels, in dem die Frau gefangen ist, versteckt und überlegen, wie sie einen Zugang zur Unglücklichen erlangen können. Der Erzähler behandelt die Gruppe der vier Reisenden als eine Einheit und teilt uns deren Überlegungen ohne genauere Zuschreibung mit. Es sind, erfahren wir, zwei Optionen im Spiel, die in die Frageform gekleidet werden: „Pourrait-on y [dans le temple – G. D.] pénétrer par une des portes [...], ou faudrait-il pratiquer un trou dans une muraille?“ Das, so sagt gleich der folgende Satz, sei erst „au moment et au lieu même“ zu entscheiden.<sup>36</sup>

Vergegenwärtigen wir uns die aktuelle Konstellation des Wissens. Der Leser wird das ihm aus zahllosen Lektüren von Abenteuerromanen bekannte Skript aufgerufen haben, das die standardisierte Ereignisabfolge ‚Rettung einer Frau aus der Gewalt von Angehörigen fremder Ethnien‘ enthält. Dieses zunächst sehr offene Szenario ist durch das zitierte Angebot zweier Optionen frühzeitig auf genauere Erwartungen festgelegt worden. Der Erzähler geht in der zügigen Ausfüllung des Scripts sogar noch einen Schritt weiter, indem er mit großer Sicherheit formuliert: „Mais ce qui ne fit aucun doute, c’est que l’enlèvement devait s’opérer cette nuit même, et non quand, le jour venu, la victime serait conduite au supplice. A cet instant, aucune intervention humaine n’eût pu la sauver.“<sup>37</sup> Damit sind die Erwartungen hinsichtlich der Realisierung des Szenarios vorab erstaunlich eng umgrenzt. In gewisser Weise breitet der Erzähler sein Wissen schon aus, bevor noch der im Wissen enthaltene Zeitpunkt erreicht ist.

Der Grund dafür, dass der Autor seinen Erzähler so ‚mitteilsam‘ macht,<sup>38</sup> liegt darin, dass er, der Autor, das solcherart eingegrenzte und im weiteren Verlauf vorhersehbare Szenario scheitern lassen will. Man kommt weder „par une des portes“

<sup>36</sup> Verne: *Le Tour* (Anm. 26), S. 76. Dt. in ders.: *Reise* (Anm. 26), S. 81: „War es möglich, durch eine der Pforten bis zu ihr zu gelangen, oder war es besser, ein Loch durch eine Mauer zu schlagen?“

<sup>37</sup> Verne: *Le Tour* (Anm. 26), S. 76. Dt. in ders.: *Reise* (Anm. 26), S. 81: „Das einzige, worüber kein Zweifel bestand, war, dass die Befreiung noch diese Nacht vorgenommen werden müsse und nicht, wenn das Opfer am nächsten Morgen zur Hinrichtung geführt würde. Dann würde keine Intervention die Frau noch retten können.“

<sup>38</sup> Zum Begriff der ‚communicativeness‘ des Erzählers David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London 1988, S. 59f.; Bordwell folgt hier Anregungen von Meir Sternberg: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore u. London 1978, S. 254 und 259f.

noch durch „un trou dans une muraille“ in den Tempel. In dem Augenblick, da das fixierte Szenario mit zunächst dem ersten, dann dem zweiten Fehlschlag endet, öffnet der Erzähler, im Blick auf den Morgen, die Optionen neu. Dabei lässt er das Skript nunmehr in sehr auffälliger Weise offen.

Der Neueinsatz ist verknüpft mit einer abrupten Ausdifferenzierung der drei Europäer. – Zum einen werden Phileas Fogg und Francis Cromarty aufeinander gerichtet. Fogg lehnt gegenüber dem General ab, das Scheitern zu akzeptieren und das Gelände zu verlassen; auf eine Nachfrage antwortet er lediglich: „La chance qui nous échappe peut se représenter au moment suprême.“<sup>39</sup> Weitere Informationen, etwa über seine Pläne, erhalten wir nicht, jedenfalls nicht als sicheres Wissen. Der Erzähler verlegt sich vielmehr auf Foggs Gegenüber Cromarty und gibt uns dessen Vermutungen und Beobachtungen. So erfahren wir mit parallel zur Handlungszeit zunehmender Gewissheit, dass der scheinbar empfindungslose Held des Romans, Fogg also, offenbar vorhat, im entscheidenden Augenblick, da Aouda zusammen mit dem Leichnam ihres Ehemannes verbrannt werden soll, sich in einer „folie généreuse“ zwischen die Priester zu stürzen.<sup>40</sup> – Zum andern wird Passepartout aus der Gruppe herausgenommen und isoliert. Der Erzähler teilt uns mit, dass Foggs Diener stillschweigend über einem Einfall brütet. Die folgenden Sätze seien zitiert:

Il avait commencé par se dire: „Quelle folie!“ et maintenant il répétait: „Pourquoi pas, après tout? C’est une chance, peut-être la seule, et avec de tels abrutis!...“ – En tout cas, Passepartout ne formula pas autrement sa pensée, mais il ne tarda pas à se glisser avec la souplesse d’un serpent sur les basses branches de l’arbre [...].<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Verne: *Le Tour* (Anm. 26), S. 79. Dt. in ders.: *Reise* (Anm. 26), S. 84: „Die Chance, die uns jetzt verloren scheint, kann im letzten Augenblick wiederkommen.“

<sup>40</sup> Verne: *Le Tour* (Anm. 26), S. 81. Dt. in ders.: *Reise* (Anm. 26), S. 86: „in einem Augenblick großzügiger Verrücktheit“.

<sup>41</sup> Verne: *Le Tour* (Anm. 26), S. 80. Dt. in ders.: *Reise* (Anm. 26), S. 85: „Erst hatte er sich gesagt: ‚Das wäre ja verrückt!‘ Aber nun dachte er immer wieder: ‚Warum denn nicht? Vielleicht die einzige Chance, die uns bleibt. Und bei derartigen Trottel...‘. Jedenfalls kleidete Passepartout, was er dachte, nicht in andere Worte, sondern glitt schnell mit der Gelenkigkeit einer Schlange entlang den untersten Ästen des Baumes [...].“

Der Erzähler verfolgt hier eine deutlich erkennbare Strategie der Zurückhaltung von Wissen. Um dieses angesichts des bisherigen Umgangs mit Passepartout vielleicht als befremdlich einzustufende Verhalten normal erscheinen zu lassen, wird den Gedanken des Dieners der Anschein eines halblauten Selbstgesprächs gegeben. Indem der Erzähler dann sagt: „Passepartout ne formula pas autrement sa pensée“, glaubt er auf unverdächtige Weise uns mit den bloßen Kommentaren seiner Figur zu dem nicht mitgeteilten Plan abspeisen zu können. Das Wissen jedenfalls, das der Leser über Passepartout erhält, ist an dieser Stelle hinsichtlich des Umfangs wie des Fürwahrhaltens dem Wissen, das wir üblicherweise (und auch hier) über Phileas Fogg erhalten haben, völlig gleich. Wir erfahren über beide nicht nichts, sondern etwas, aber gerade nur soviel, dass wir über ihre Absichten spekulieren können. Wir sind auf markierte Lücken gestoßen.

Die Episode endet (selbstverständlich) mit der Befreiung Aoudas. Das zunächst ganz offen gelassene Schema, das mittlerweile mit den unvollständigen Erwartungen einer Handlung sowohl Foggs als auch seines Dieners ausgestattet worden ist, wie gesehen, realisiert sich, und zwar nicht über sukzessive Informationen, sondern mittels eines Sprungs. Der Erzähler lässt im Augenblick des Entflammens des Scheiterhaufens, auf dem die junge Frau und der Leichnam des alten Fürsten liegen, ein wundersames Rettungswerk ablaufen, das nicht nur die anwesende Menge, sondern auch Phileas Fogg und die Seinen in Erstaunen versetzt, darunter, „sans doute“,<sup>42</sup> Passepartout:

Le vieux rajah n'était donc pas mort, qu'on le vit se redresser tout à coup, comme un fantôme, soulever la jeune femme dans ses bras, descendre du bûcher au milieu des tourbillons de vapeurs qui lui donnaient une apparence spectrale?<sup>43</sup>

Dieses als Augenschein, aber zugleich über die Frageform als Vermutung ausgegebene Wissen wird anschließend korrigiert. Der alte tote Fürst ist nur scheinbar

<sup>42</sup> Verne: *Le Tour* (Anm. 26), S. 81. Dt. in ders.: *Reise* (Anm. 26), S. 87: „wohl auch“.

<sup>43</sup> Ebd. „Der greise Radscha war also gar nicht tot, man sah, daß er sich auf einmal wie ein Gespenst aufrichtete, die junge Frau in die Arme nahm und vom Scheiterhaufen inmitten aufsteigender Rauchschwaden herabstieg, die ihm ein geisterhaftes Aussehen verliehen?“

wiederauferstanden; bei dem, der da kommt, handelt es sich um Phileas Foggs Diener: „C’était Passepartout lui-même qui s’était glissé vers le bûcher au milieu de la fumée épaisse! C’était Passepartout qui [...] avait arraché la jeune femme à la mort!“<sup>44</sup>

So zeigt die Wissensvermittlung in diesem Kapitel nacheinander zwei konträre Verlaufsstrukturen. Im ersten Zugriff zieht der hier mitteilsame Erzähler frühzeitig konkrete Elemente in das sich realisierende Skript ein, wir können fast von Anfang an das Szenario der Ereignisabfolge mit den für diesen besonderen Fall ausgewählten Variablen ausfüllen. Der Erzähler verhält sich so, damit das Scheitern des Plans deutlich und nachvollziehbar vor dem Leser demonstriert werden kann. Das nicht vorhersehbare, das überraschende Element ist der Fehlschlag. Im zweiten Teil bleibt das Skript dagegen offen, die beiden wiederum frühzeitig angesprochenen Intentionen bzw. Pläne von Fogg und besonders von Passepartout weisen in ihrer Vermittlung an den Leser markierte Lücken auf. Der Erzähler verschweigt, was er nach der hypothetischen Normalform an dieser Stelle sagen müsste und im ersten Teil auch gesagt hatte. So fallen dann die Information darüber, dass ein Plan erfolgreich realisiert wird, und die Enthüllung des Plans selbst in einer spektakulären Überraschungsszene zusammen, deren Effekt der Erzähler noch dadurch zu steigern trachtet, dass er so tut, als habe er das von ihm selbst dem Leser bereits zugespilte Wissen nicht mehr parat, und unter die verblüfften Zuschauer des wiederauferstandenen ‚Radschas‘ sogar auch (allerdings vorsichtigerweise „sans doute“, mit hin im Modus des Glaubens) Passepartout einreicht!

Die *zweite Konstellation* lässt sich am Schluss des Romans demonstrieren. Zum Verständnis der beiden letzten Kapitel, des 36. und des 37. Kapitels, ist vorab in Erinnerung zu rufen, dass Phileas Fogg an einem Tag wieder in London eintrifft, der nach seiner Berechnung leider der 81., tatsächlich aber, aufgrund der Umrundung der Erde in Richtung Osten, erst der 80. seiner Weltreise ist. Dem Helden, der

---

<sup>44</sup> Ebd. „Es war Passepartout gewesen, der sich zu dem rauchenden Scheiterhaufen geschlichen hatte! Es war Passepartout, der [...] die junge Frau dem Tode entrissen hatte!“ – Junkerjürgen: Spannung (Anm. 31) behandelt die Episode der Befreiung Aoudas mehrfach, vor allem S. 208f., 254 u. 278.

das korrekte Datum genausowenig weiß wie der Leser, scheint nach der verlorenen Wette nur noch der Freitod zu bleiben, dabei war er in einer melodramatischen Wende des Kapitels 35 zum Bräutigam der aus Indien mitgebrachten schönen Aouda geworden. Passepartout erhält den Auftrag, den Pfarrer für den nächsten Tag zu bestellen.

Da nun fährt das 36. Kapitel ganz und gar nicht fort. Vielmehr beginnt es, einige Tage zurückgehend, mit einer breiteren Überblicksdarstellung über das seit kurzem wieder angewachsene Interesse der Briten an der erwarteten Rückkehr von Phileas Fogg. Über Fogg und den Stand seiner Reise weiß freilich niemand etwas Genaueres. Dann konzentriert der Erzähler sich auf den Abend des 80. Tages, an dem der in der Wette gesetzte Termin Punkt viertel vor neun Uhr ablaufen wird. Die Clubmitglieder haben sich versammelt und sind sich in ihrer Mehrzahl sicher, dass ihr Bruder nicht innerhalb der Frist eintreffen könne. Der Erzähler verlangsamt das Tempo immer mehr, bis er schließlich nur mehr die Sekunden zählt. Zur Überraschung der Herren (und zur noch größeren Verblüffung des Lesers) tritt Phileas Fogg auf die Sekunde genau unter die Wartenden. Das folgende und den Roman beschließende 37. Kapitel liefert die Erklärung und knüpft dabei unmittelbar an das Ende des 35. Kapitels an. Passepartouts Besuch beim Pfarrer, so wird uns mitgeteilt, hat die Aufklärung darüber gebracht, dass man nicht den Sonntag, sondern den Sonnabend schreibt und also am 80. und nicht am 81. Tag in London eingetroffen ist. Danach reichte es gerade noch zum rechtzeitigen Besuch des Clubs.

Die Strategie der narrativen Wissensvermittlung am Schluss von *Le Tour du monde en 80 jours* legt es über fast den gesamten Verlauf darauf an, dass wir die neuen Informationen des 36. Kapitels mit denen vergleichen, die wir in den vorhergehenden Kapiteln erhalten haben. Unsere Selbsteinschätzung wird dabei so sein, dass wir uns aller Welt, von der im Kapitel die Rede ist, im Wissen überlegen glauben. Gewiss erfahren wir gleich anfangs auch das eine oder andere, das wir noch nicht wussten, etwa den Namen des Bankräubers, mit dem Fogg so unheilvoll verwechselt wurde. Wesentlicher aber ist, dass wir hinsichtlich aller Rätsel um den Helden sehr viel besser informiert sind als der Reform-Club in London und der Rest

Großbritanniens. Wenn die Herren des Clubs herausgefunden haben, dass Fogg nicht auf der Passagierliste der *China* stand, so wissen wir das nicht nur schon lange, sondern wissen darüber hinaus, dass der Weltreisende bereits auf andere Weise den Atlantik überquert hat. Vor allem aber sind wir sicher, was im Club immer noch nicht mit letzter Sicherheit feststeht, nämlich dass Fogg nicht mehr rechtzeitig zum Ablauf der Frist erscheinen kann. Als er am Ende des Kapitels dann doch genau zum Termin auftritt, ist dementsprechend unsere Überraschung noch um etliches größer als die der Clubmitglieder. Damit kommt die Pointe in der Strategie der Wissensvermittlung ans Licht. Am Ende des Kapitels, das unserer Selbstsicherheit hinterhältig schmeichelte, soll die Gewissheit des Lesers auf einen Schlag zerstört werden. Der Vergleich mit dem bereits früher erhaltenen Wissen nimmt abrupt eine umgekehrte Richtung: Statt die neu verteilten Informationen weiterhin vor dem Hintergrund der früheren für irrelevant zu halten, muss man nun vom neuen Wissen aus das in den vorangegangenen Kapiteln 34 und 35 vermittelte entwerten. Der Ausdruck ‚Entwertung‘ ist dabei ganz wörtlich zu verstehen: Aussagen, die wir als wahr angesehen haben, sind nachträglich als falsch einzustufen, Äußerungen des Wissens erweisen sich post festum als Äußerungen bloßen Glaubens. Wenn es etwa geheißen hat, die Rede ist von Phileas Fogg, es spricht der Erzähler: „Il avait *perdu*“, oder, wieder spricht der Erzähler: „Ainsi, pendant cette journée de *dimanche*, la maison [...] fut comme si elle eût été inhabitée“, dann ist hier, wie sich nun erweist, Information lediglich im Modus des Glaubens verteilt worden.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Verne: *Le Tour* (Anm. 26), S. 240 u. 243 (Kursive von mir). Dt. in ders.: *Reise* (Anm. 26), S. 243 u. 246: „Er hatte *verloren*.“ „So bot denn das Haus [...] an jenem *Sonntag* den Anblick völliger Verlassenheit“ (Kursive von mir). Junkerjürgen: *Spannung* (Anm. 31) behandelt die Schlussepisode des Romans S. 111f., 207f. und 221f. – Einen Fall solcher nachträglichen Umwertung enthielt auch das analysierte 13. Kapitel. Wenn es dort anfangs und mit großer Gewissheit geheißen hatte, wie zitiert, „que l’enlèvement devait s’opérer cette nuit même“, denn, „le jour venu, [...] aucune intervention humaine n’eût pu la [Aouda – G. D.] sauver“, so zeigt sich am Ende und in der Überraschung, dass dies ebenfalls bloß eine Meinung (wessen?) gewesen ist, der keine Wahrheit mehr zukommt. Man sieht, wie in der zweiten Konstellation mit einer Orientierung auch an der Zukunft (der Skripts) zu rechnen ist, so umgekehrt in der ersten Konstellation mit dem Rückbezug auf das früher mitgeteilte Wissen. – Der Schluss des Romans ist noch einmal gut geeignet, die Schwächen des genetischen Modells zu zeigen. Welchen Typus von Fokalisierung sollte man dem Anfang des 36. Kapitels zuschreiben? Intuitiv wäre man geneigt, einen Erzähler mit ‚panoramischer‘ Sicht und deshalb eine ‚focalisation zéro‘ anzunehmen. Würde man seinen Blick auf den Textabschnitt

Es könnte die Aufgabe weiterer Forschungen sein, den Stellenwert des Parameters der Wissensvermittlung im System anderer Parameter des Erzählens, zu denen als ganz wichtiger das ‚Stimmenggefüge‘ gehört, genauer zu bestimmen sowie in Beispielanalysen mit unterschiedlichem Material die Vielfalt der Wissensvermittlung in Erzählungen zu systematisieren.

---

beschränken, den es zu bestimmen gilt, wäre dies vermutlich kein falsches Urteil; tatsächlich sagt hier der Erzähler in gewisser Weise mehr, „que n'en sait aucun des personnages“. Mit dieser Bestimmung wäre aber erstens nicht berücksichtigt, dass die ‚panoramische‘ Sicht hier gerade mit einer ‚restriction du champ‘ verbunden ist, insofern der Erzähler sich auf den Kenntnisstand der britischen Öffentlichkeit und der Londoner Clubmitglieder, unter Aussparung der Gruppe um Phileas Fogg, beschränkt. Die Bestimmung zielt zweitens (und vor allem) an der Wirkung dieses Kapitelanfangs auf den Leser vorbei. Auch in der Anwendung der temporalen Kategorien stieße man auf lauter überflüssige Schwierigkeiten. Stellt der Beginn des 36. Kapitels eine ‚analepse‘ gegenüber dem Schluss des 35. dar? Ist der Schluss des 36. dann eine ‚prolepse‘ gegenüber dem Anfang des 37. Kapitels oder umgekehrt dieser eine ‚analepse‘ gegenüber dem Schluss des 36.? Was für einen Sinn hat überhaupt der Begriff der ‚analepse‘ in einem Fall, in dem Held und Leser den 80. Tag für den 81., den Sonnabend für den Sonntag halten? Die letzte Frage ist insofern von außerordentlicher Relevanz, als sich an ihr die Insuffizienz der Zerstückelung von Genettes Kategorien zeigt: Fragen des ‚ordre‘ und Fragen der Modalisierung des Wissens müssen analytisch aus einem Gesamtkonzept ableitbar sein.