

---

# Diagrammatik, Narratologie und Figurengense

---

Eine methodologische Rekonstruktion kognitiver Prozesse  
anhand der Romane *Mitgift* und *Malina*

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.) am Institut für Sprache,  
Literatur und Medien der Europa-Universität Flensburg, Seminar für Germanistik



vorgelegt von Mareike Sesselmann

Flensburg, 27.09.2017

Erstbetreuer/Erstgutachter: Prof. Dr. Matthias Bauer  
Zweitbetreuer/Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulf Harendarski

## **Danksagung**

Hiermit möchte ich den folgenden Personen meinen herzlichen Dank aussprechen, ohne deren Mithilfe die Promotionsschrift niemals zustande gekommen wäre:

Zuallererst gilt mein Dank Prof. Dr. Matthias Bauer, meinem Doktorvater, für die Betreuung, die freundliche und schnelle Hilfe und die zahlreichen Ideen und Ratschläge. Besonders unsere motivierenden Gespräche habe ich immer sehr geschätzt, vor allem, wenn ich mich mal wieder in einem Bergwerksstollen verrannt hatte und den Ausgang nicht mehr fand. Auch für die offene Art gegenüber meiner doch so anderen Arbeitsweise und für die Freiheit, die mir Prof. Dr. Matthias Bauer in diesem Projekt gelassen hat, möchte ich mich herzlich bedanken.

Ich danke zudem meinem Zweitbetreuer, Prof. Dr. Ulf Harendarski, der mir gerade in den Bereichen Semiotik, Linguistik und Diagrammatik eine Hilfe war. Ebenfalls möchte ich mich an dieser Stelle bei Prof. Dr. Ulf Harendarski und meinen Kommilitonen bedanken, dass ich mein Projekt im sprachwissenschaftlichen Kolloquium sowie im FleKS-Workshop vorstellen durfte und mir auf diese Weise vielseitiges und förderliches Feedback ermöglicht wurde.

Im persönlichen Umfeld gilt in allererster Linie meinen Eltern Dank! Ohne die Unterstützung und den Zuspruch in all den Jahren, wäre diese Dissertation nie entstanden. Meiner Mutter möchte ich an dieser Stelle ebenso für die Korrekturen in puncto Grammatik, Rechtschreibung, Ausdruck, Formatierung etc. danken. Wer schon einmal eine wissenschaftliche Arbeit geschrieben hat, weiß, wie mühsam und zeitaufwendig gerade solche Prozesse sind.

Ebenfalls für die Korrekturen, aber auch für die Tipps, Tricks und inhaltlichen Hinweise möchte ich mich bei folgenden Freunden bedanken: Insbesondere bei Ann-Kathrin Nicolai für die mehrfache Durchsicht der Arbeit, ihre hilfreichen Anmerkungen und vor allem für das Verständnis in dieser Zeit. Caren Wicka möchte ich für die moralische Unterstützung und den menschlichen Halt danke sagen. Ferner gilt mein Dank Bianca Zahn, die sich, trotz eigener schwieriger Zeiten, meiner Dissertation angenommen und mir damit sehr geholfen hat.

## Eidesstattliche Erklärung

„Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen (einschließlich elektronischer Quellen, dem Internet und mündlicher Kommunikation) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind ausnahmslos unter genauer Quellenangabe als solche kenntlich gemacht. Insbesondere habe ich nicht die Hilfe sogenannter Promotionsberaterinnen / Promotionsberater in Anspruch genommen. Dritte haben von mir weder unmittelbar noch mittelbar Geld oder geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen. Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.“

A handwritten signature in blue ink on a light pink rectangular background. The signature reads "M. Sessel" followed by a long horizontal flourish.

Flensburg, 27.09.2017

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG .....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>DER ROMAN ALS MODELL DER WELT .....</b>	<b>16</b>
2.1	ROMANE – VIELSEITIGER FORSCHUNGSGEGENSTAND .....	17
2.2	GENERIERUNG DIVERSER WELTEN.....	18
2.2.1	<i>Zeit, Modus, Stimme und Raum</i> .....	20
2.2.2	<i>Der Handlungsverlauf von Erzählungen</i> .....	29
2.2.3	<i>Multiple Welten</i> .....	32
2.3	DIE FIGUREN IN LITERARISCHEN WERKEN.....	33
2.3.1	<i>Figurenidentifikationsarten</i> .....	35
2.3.2	<i>Figurentypologien</i> .....	38
2.3.3	<i>Figurencharakteristika</i> .....	39
2.4	ROMANE UND IHR MODELLCHARAKTER .....	42
<b>3</b>	<b>TEXTVERSTEHEN ALS AUSGANG.....</b>	<b>45</b>
3.1	VERBINDUNGEN ZWISCHEN TEXTUALITÄT UND TEXTVERSTEHEN .....	45
3.2	WISSENSBESTÄNDE.....	52
3.2.1	<i>Weltwissen</i> .....	55
3.2.2	<i>Sprachwissen</i> .....	57
3.2.3	<i>Fünf spezielle Wissensbestände für ein gesichertes Verständnis</i> .....	59
3.2.4	<i>Wissen im Hinblick auf textuelles Verstehen – Ein Fazit</i> .....	60
3.3	KOGNITIVE MODELLE' .....	61
3.3.1	<i>Bottom-up- und top-down-Ansatz</i> .....	62
3.3.2	<i>Propositionales Repräsentationsmodell</i> .....	66
3.3.3	<i>Mentales Modell</i> .....	69
<b>4</b>	<b>DIAGRAMMATIK – REPRÄSENTATION, RELATION, INFERENZ.....</b>	<b>76</b>
4.1	DIAGRAMMATIK – EIN BOTTOM-UP-VERFAHREN.....	77
4.1.1	<i>Semiotik als Basis für die Diagrammatik</i> .....	80
4.1.2	<i>Die dreifache Art von Bezügen</i> .....	83
4.1.3	<i>Keine Abbildung der Welt, nur eine Ähnlichkeit</i> .....	86
4.1.4	<i>Kognition bei Peirce – phaneron und phaneroscopy</i> .....	88
4.1.4.1	Wahrnehmung als Anfang kognitiver Prozesse.....	91
4.1.4.2	Nur der Zweifel ändert Gewohnheiten.....	94
4.2	DIAGRAMMATIK – EIN TOP-DOWN-VERFAHREN .....	98
4.2.1	<i>Diagrammatisches Interpretationsverfahren</i> .....	100
4.2.1.1	Propositionen – Grundbausteine und Produkte von Inferenzen .....	106
4.2.1.2	Inferenzen – Die Trichotomie der logischen Schlussfolgerungen.....	108
4.2.2	<i>Das Ziehen von Inferenzen als Verstehensprozess</i> .....	115
<b>5</b>	<b>ALOE BÖHM UND DAS ICH – ZWEI PROTAGONISTINNEN IM FOKUS.....</b>	<b>118</b>

5.1	SUBJEKTKONSTRUKTION – OBJEKTUNTERSUCHUNG .....	118
5.2	FIGURENGENESE – EIN NARRATOLOGISCH DIAGRAMMATISCHES PUZZLE .....	119
5.2.1	<i>Alles eine Frage der Zeit</i> .....	120
5.2.2	<i>Raum als Ankerpunkt der Welt</i> .....	133
5.2.3	<i>Figuren im Modus – Der Einfluss von Distanz und Fokalisierung</i> .....	150
5.2.4	<i>Der Erzähler – Die Stimme des Werks und der Figuren</i> .....	161
5.2.5	<i>Die Handlung und ihre Auswirkung auf die Genese einer Figur</i> .....	168
5.2.6	<i>Die Figur – Genese durch Eigen- und Fremdkonstruktion</i> .....	173
5.2.7	<i>Mitgift und Malina – Eine kontrastive Betrachtung</i> .....	188
5.2.7.1	Der Kampf gegen die Zeit.....	190
5.2.7.2	Der Raum – Ein Ort zum Leben und Sterben.....	195
5.2.7.3	Männliche Figuren im Fokus – Der Modus .....	201
5.2.7.4	Das Ich erzählt seine Geschichte.....	207
5.2.7.5	Fehlende Zweifel – Die Handlungsunfähigkeit des Ichs .....	210
5.2.7.6	Das weibliche Ich und ihre männlichen Gegenspieler .....	215
5.2.8	<i>Das Gesamtgefüge – Die Einheit ‘Figur’</i> .....	229
<b>6</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK AUF FORSCHUNGSDESIDERATE.....</b>	<b>233</b>
<b>7</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>244</b>
<b>8</b>	<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS .....</b>	<b>256</b>
<b>9</b>	<b>TABELLENVERZEICHNIS .....</b>	<b>257</b>

## 1 Einleitung

Literarische Figuren erwachen im Kopf des Lesers zum Leben. Gleich einem Puzzle setzt sich die Figur Stück für Stück zusammen bis schlussendlich eine Vorstellung von ihr existiert, eine Art Repräsentation oder Modell.

Bei genauerer Betrachtung der Literaturforschung stellt sich jedoch heraus, dass die Figur im allgemeinen Sinn bisher nur wenig Beachtung erfährt. Es gibt durchaus zahlreiche Werke zu ganz bestimmten Figuren – beispielsweise Goethes Doktor Faust, Shakespeares Liebespaar Romeo und Julia oder Dickens Waisenjunge Oliver Twist. Die Arbeiten untersuchen meist ganz spezielle Sachverhalte, wie zum Beispiel gesellschaftliche oder politische Einflüsse, den Aspekt der 'Liebe', zeitliche oder räumliche Strukturen etc. Wie sich Figuren generell konstruieren und ob diese Genese Einfluss auf die eben genannten Gegebenheiten hat, bleibt oftmals ungeklärt.

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts finden mittlerweile verstärkt Forschungen statt, die Figuren als Größe in den Mittelpunkt rücken und sie auf die gleiche Ebene setzen, wie andere narratologische Faktoren. (vgl. Jannidis 2004; Schneider 2000; Reuschel 2012) Welche Auswirkungen die Rezeption von Figuren auf Leser haben, wurde nicht nur in der Literaturwissenschaft (vgl. Schneider 2000), sondern ebenso in der Neurowissenschaft und der Psychologie (vgl. Bortolussi und Dixon 2003; Schauer et al. 2011) erforscht. Der Fokus ist unter anderem auf die emotionalen Trigger oder die Identifikation mit Figuren gerichtet. (vgl. Brockmeier und Carbaugh 2001; McAdams 2006)

Dessen ungeachtet wird die eigentliche Figurengnese selten mitberücksichtigt, weshalb in dieser Richtung weiterer Forschungsbedarf besteht. Mit Figurenerzeugung, -gestaltung oder -konstruktion ist die kognitive Modellierung gemeint, die durch Narratologie und Diagrammatik nachgewiesen werden soll. Die erste Fragestellung, die sich in dieser Arbeit stellt, lautet demnach:

*1. Wie ist eine Kombination aus Diagrammatik und Narratologie in der Lage, die Figurengnese innerhalb von Romanen nachzuweisen?*

Mit dieser Fragestellung ist es indes nicht getan. *Cognitive turn, spatial turn, pictorial turn, linguistic turn* – seit Mitte des 20. Jahrhunderts fluten die sogenannten Turns diverse Disziplinen. Die zahlreichen Paradigmenwechsel führen zur Ausbildung neuer wissenschaftlicher Zweige, Theorien, Methoden und erlauben darüber hinaus die Anwendung bereits bestehender in gänzlich neuer Art und Weise.

Ein weiterer Turn, der seit den letzten Jahren vermehrt Beachtung findet, ist der *diagrammatic turn*. (vgl. Schneider et al. 2016) Vor allem innerhalb der Mathematik, Logik, Geometrie, Kartographie und den jüngeren Fachrichtungen wie Computerwissenschaft und Softwaremodellierung kommt die Diagrammatik zum Einsatz. Das liegt besonders an ihrer direkten Beziehung zu Diagrammen, die jenen Disziplinen als Visualisierungsmittel dienen.

Zugleich hält die Diagrammatik zu Anfang des neuen Jahrhunderts Einzug in Bereiche wie die Semiotik, Philosophie, Kunst etc. Dies wird schnell deutlich, sobald Publikationen zu diesem Thema und auf den genannten Gebieten genauere Aufmerksamkeit erfahren. Viele davon erschienen entweder direkt nach der Jahrtausendwende (vgl. Bogen und Thürlemann 2003; Blackwell 2004; Patschovsky 2003; Bogen 2006; Stjernfelt 2007) oder erst ab 2010 (vgl. Bauer und Ernst 2010; Bleumer und Rieger 2014; Schneider et al. 2016).

Von welchem großen Interesse die Diagrammatik für die Forschung ist, zeigen ebenfalls ein eigens dazu veröffentlichtes Heft (186) der Zeitschrift *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies* (vgl. Fabbrichesi 2011) und der Sammelband *Diagrammatic Representation and Inference* (vgl. Hegarty et al. 2002), der anlässlich der *International Conference, Diagrams* im Zweijahresrhythmus herausgebracht wird.

Interessant ist, dass es innerhalb der Literaturwissenschaft kaum Arbeiten zum Feld Diagrammatik gibt. Einen kulturell medienwissenschaftlichen Ansatz, der auf die Literaturwissenschaft zu sprechen kommt, liefern die beiden Wissenschaftler Matthias Bauer und Christoph Ernst mit ihrem Buch *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. (vgl. Bauer und Ernst 2010)

Zur konkreten Auseinandersetzung mit der Diagrammatik im Bereich Literaturwissenschaft, das heißt der Narratologie, kommt es 2014 mit Erscheinen des Heftes 176 *Diagramm und Narration* in der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (LiLi). (vgl. Bleumer und Rieger 2014) Eine Anmerkung von André Reichert zur Diagrammatik lässt aufhorchen:

„Diagrammatik verweist auf eine Zusammensetzung der griechischen Vorsilbe »dia« und des Wortstamms »gramma«. »Gramma« ist der Buchstabe und verweist auf den »grammatikos«, den Grammatiker. Dieser bezeichnete jemanden, der die philologische Tätigkeit der Textkritik ausführte. »Dia« heißt im griechischen »zwischen«, »durch«, »auseinander« und »zer-«. In der Zusammensetzung meint die Diagrammatik die Tätigkeit, zwischen den Buchstaben zu lesen, durch die buchstäblichen Bedeutungen hindurch, den Text auseinanderlegen, zerlesen, um den Mechanismus aufzufinden, der den Text trägt, ihm eine Anordnung gibt und seine Bewegung entwirft.“ (Reichert 2013, S. 25–26)<sup>1</sup>

Nach dieser Aussage müsste die Diagrammatik besonders geeignet sein, um in der Literaturwissenschaft sowie all jener Disziplinen, die sich mit Texten befassen, zur Anwendung zu kommen. Dass dies bis jetzt nicht der Fall war, erstaunt und zeigt, dass weitere Forschungen notwendig sind.

Einen bedeutsamen Aspekt, der gleichsam wichtig für die vorliegende Schrift ist, stellt die Narratologie dar.<sup>2</sup> Das Narrative erlebt mit dem *narrativist turn* einen ähnlichen Aufschwung, wie der Raum, die Kognition, das Bildhafte oder die Diagrammatik. Wie im Fall des *diagrammatic turn*, tauchen die meisten Beiträge zur Erforschung des Narrativen und der Neubetrachtung der Narratologie erst seit dem 21. Jahrhundert auf. (vgl. Brockmeier und Carbaugh 2001; Herman et al. 2005; Hyvärinen et al. 2010; Hühn et al. 2013) Es entstehen überdies sogar neue Verbindungen, bei denen nicht nur das Narrative, sondern das Kognitive in den Mittelpunkt des Geschehens rückt, wie in den Bereichen Kognitive Poetik und Kognitive Narratologie. (vgl. Bortolussi und Dixon 2003; Hühn et al. 2013;

<sup>1</sup> Auch Bauer und Ernst führen den etymologischen Hintergrund des Begriffs Diagrammatik an und erkennen anhand dessen die Bedeutsamkeit der Diagrammatik für Bereiche wie Medien-, Kultur- oder Literaturwissenschaft. (vgl. Bauer und Ernst 2010, S. 9–10)

<sup>2</sup> Zur Terminologie sei gesagt, dass ähnlich verfahren wird, wie in dem Werk *Erzähltheorie. Eine Einführung* von Tilmann Köppe und Tom Kindt, in der es heißt: „Wie in den vorangegangenen Überlegungen werden die Ausdrücke ›Erzähltheorie‹ und ›Narratologie‹ im folgenden [sic!] als gleichbedeutend verwendet. Anders als es gelegentlich vorgeschlagen wird, werden sie also nicht zur Bezugnahme auf unterschiedliche Traditionen der systematischen Reflexion des Erzählens, beispielsweise zur Abgrenzung der ›deutschen Erzähltheorie‹ von der ›französischen‹ bzw. ›anglo-amerikanischen Narratologie‹ genutzt.“ (Köppe und Kindt 2014, S. 22) Sobald also von ‘Erzähltheorie’ oder ‘Narratologie’ die Rede ist, sind beide Begrifflichkeiten als synonym anzusehen.

Hogan 2003; Herman 2013; Schauer et al. 2011) Die kognitive Komponente, die auf ihre Kompatibilität mit der Narratologie im Speziellen und der Literaturwissenschaft im Allgemeinen überprüft wird, ist die Diagrammatik. Die zweite Fragestellung der Thesis, die sich daraus ergibt und deren Beantwortung für die erste Forschungsfrage essentiell ist, heißt:

## *2. Sind Diagrammatik und Narratologie miteinander kompatibel?*

Als kognitiv wird die Diagrammatik bezeichnet, da sie unter anderem mit Begriffen wie bottom-up, top-down, Wissen, Wahrnehmungen, Inferenzprozessen, Relationen, Repräsentationen und Propositionen arbeitet. Die Kognition hat in der aktuellen Schrift eine besondere Position inne: Die Figurengeneese, die anhand von Diagrammatik und Narratologie nachgewiesen werden soll, läuft auf der Bewusstseinssebene ab, ergo kognitiv. Es ist die kognitive Leistung, die ein Leser erbringt, um ein Modell von einer Figur zu generieren und für den Vollzug jener sind die eben aufgeführten Punkte nötig.

Zugleich wird die Hypothese aufgestellt, dass es sich bei der Figurenkonstruktion nicht nur um einen kognitiven, sondern parallel um einen semiotischen Akt handelt. Die Diagrammatik nutzt, neben den genannten Aspekten, Zeichenprozesse, um zu wirken. Welche Bedeutung die Semiose en détail für die Arbeit hat, wird sich vor allem im vierten Kapitel zeigen. Allerdings lässt sich daraus die dritte große Fragestellung ableiten, die zu klären ist:

## *3. Unter welche Bedingungen kann die Diagrammatik als ein kognitives Modell angesehen werden?*

Obwohl es auf den Gebieten der Figurengeneese und Diagrammatik Forschungsbedarf gibt, wird in Bezug auf die einzelnen Bereiche kein völliges Neuland betreten. So wurden bereits Vorarbeiten von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern angeführt, die den derzeitigen Stand innerhalb der Forschungslandschaft repräsentieren. Es existieren darüber hinaus Werke, die eine primäre Stellung für diese Schrift einnehmen. Das sind zum einen die ausgewählten Romane, an denen

die Figurenerschaffung visualisiert wird und es zu einer Art Revision der Narratologie mittels der Diagrammatik kommt. Zum anderen muss bezüglich Diagrammatik und Narratologie deutlich gemacht werden, welchen Ursprungs beide Methoden sind. Dazu ist eine Konkretisierung des wissenschaftlichen Hintergrundes notwendig.

„Der Roman ist der wirkmächtigste Attraktor für die effiziente Erfassung von Lebenssituationen in ihrer gesamten Komplexität. Im Roman treffen sich die verschiedensten Perspektiven, unter denen Lebenssituationen betrachtet werden können.“ (Händler 2014, S. 175)

Ernst-Wilhelm Händler liefert mit dieser Aussage eine entscheidende Begründung, warum sich Romane als Forschungsmaterial anbieten. Gerade im Hinblick auf die Figurengeneese spielt die Betrachtung der Lebenssituation eine nicht unwesentliche Rolle. Aus diesem Grund werden gezielt zwei Romane ausgewählt, die ihren Fokus auf die Beschäftigung mit dem eigenen Leben/der Narration, dem eigenen Ich und weiteren Figuren, die Teil dieses Daseins sind, legen: *Mitgift* von Ulrike Draesner (vgl. Draesner 2005) und *Malina* von Ingeborg Bachmann (vgl. Bachmann 2009).

Das Werk Draesners, erschienen in der Erstauflage 2002, ist der Postmoderne zuzuordnen und greift aktuelle Themen wie die Auseinandersetzung mit Zwitterigkeit respektive Hermaphroditismus, Essstörungen und den Versuch der Vergangenheitsbewältigung sowie der Akzeptanz des eigenen Ichs und der Anderen auf. Der Roman *Malina*, bereits 1971 erstveröffentlicht, stellt ein weibliches Ich, dessen Versuche zur Selbstfindung beziehungsweise -konstruktion und die Einflüsse der männlichen Figuren auf dieses Ich, in den Mittelpunkt der Handlung.

Während die weibliche Protagonistin im ersten Roman zu sich selbst findet und mit ihrer Vergangenheit ins Reine kommt, scheitern die Unternehmungen des namenlosen Ichs im zweiten Werk und am Ende bleibt nur die absolute Destruktion – der Tod. Trotz der recht unterschiedlichen Geschichten und Verläufe lässt sich an diesen zwei Romanen die Genese optimal demonstrieren, da sie verstärkt die Protagonistinnen ins Zentrum der Betrachtung rücken.

Im Fall der Diagrammatik erscheint es bei näherer Beschäftigung mit der Methode und der dazugehörigen Forschungsliteratur, dass sich vor allem seit dem *diagrammatic turn* zwei Lager gebildet haben: die Befürworter der Schriften von

Charles Sanders Peirce (1839-1914) und die Kritiker. Diejenigen, die sich bei der Diagrammatik auf Peirce beziehen – unter anderem Bauer, Ernst, Colapietro und Queiroz<sup>3</sup> – gehen vom assoziativen beziehungsweise veranschaulichenden Charakter und dem *diagrammatical reasoning* aus. Besonders letzteres kann auf keinen so sehr zurückgeführt werden wie auf Peirce, speziell in puncto Schlussfolgerungsprozesse und ihrer Einteilung in Deduktion, Induktion und Abduktion.

Allerdings ist der amerikanische Wissenschaftler keinesfalls der einzige, der sich mit der Anschaulichkeit von Diagrammen und der Diagrammatik befasst hat. Dies führen auch die Gegner der Theorien und Methoden von Peirce an und stützen sich in ihren Argumentationen auf andere Wegbereiter der Diagrammatik wie Foucault, Serres, Deleuze, Descartes<sup>4</sup> oder Wittgenstein.

Nichtsdestotrotz fokussiert die vorliegende Thesis ausschließlich auf die Diagrammatik von Peirce. Dies vor allem, weil sie in ihrem Aufbau und ihrer Funktionsweise sowie den verwendeten Termini als die geeignetste Methode erscheint, um erstens die Figurengenease auf der kognitiven Ebene nachzuweisen und zweitens der Untersuchung literarischer Texte zu dienen. Als Grundlage für Peirce's Theorien und Methoden gelten die *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Sie werden mit der üblichen Dezimalnotierung – erste Zahl repräsentiert den Band, die folgenden Zahlen den Abschnitt – angegeben: zum Beispiel CP 1.284. (vgl. Peirce et al. 1998)

Weitere wesentliche Schriften des amerikanischen Wissenschaftlers sind *Issues of pragmatism* und *Sundry logical conceptions*. Beide erschienen unter anderem in *Semiotics*, einem Sammelband, der von Frederik Stjernfelt und Peer F. Bundgaard veröffentlicht wurde. (vgl. Stjernfelt und Bundgaard 2011) Grundlage für das Gebiet der Narratologie bildet der Text von Matias Martínez und Michael Scheffel *Einführung in die Erzähltheorie* (vgl. Martínez und Scheffel 2009) und die Internetseite *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online* (Li-Go) (vgl. Jannidis

---

<sup>3</sup> Colapietro setzt sich mit Peirce's Auffassung vom Selbst auseinander. Diese Arbeit ist deshalb interessant, da sie sich sowohl mit Peirce als auch mit dem Selbst befasst und für die Figurengenease entscheidende Hinweise liefert. (vgl. Colapietro 1989) João Queiroz veröffentlichte in den letzten Jahren in Zusammenarbeit mit anderen Wissenschaftlern gleich mehrere Beiträge zu Peirce, seiner Zeichentheorie und der Diagrammatik. (vgl. Farias und Queiroz 2000; Farias und Queiroz 2003; Queiroz und Merrell 2005; Queiroz und Stjernfelt 2011)

<sup>4</sup> Vor allem zu Deleuze und Descartes liefert Reichert mit seinem Buch *Diagrammatik des Denkens. Descartes und Deleuze* einen aktuellen Beitrag zur Debatte. (vgl. Reichert 2013)

et al. 2005), die im Bereich der Erzähltextanalyse von Fotis Jannidis, Uwe Spörl und Katrin Fischer betrieben wird. Obgleich die Einführung von Martínez und Scheffel etwas älteren Datums ist, findet sich bisher nichts Vergleichbares, was die einzelnen Faktoren Zeit, Modus, Stimme und Handlung, die in dieser Arbeit eine besondere Position innehaben, so en détail behandelt. Dies zeigt auch die angesprochene Internetseite, die sich in weiten Teilen auf die Einführung bezieht.

Es handelt sich somit um ein Standardwerk der Erzähltheorie. Da aber bei Martínez und Scheffel keine weiteren Ausführungen zur Figur und zum Raum vorkommen, werden die bereits bestehenden Größen um die beiden ergänzt. Vor allem Jannidis bietet mit seinem Werk *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie* (vgl. Jannidis 2004) einen umfassenden Einblick in die Untersuchung von Figuren und ihrer Stellung innerhalb der Erzähltheorie.

Zur Verortung des Raums im Bereich der Narratologie existieren erstaunlicherweise recht wenige Forschungen. Daher muss in diesem Fall auf diverse Texte zugegriffen werden. Einer davon ist Thomas Anz' *Textwelten*, der im recht aktuellen Metzler *Handbuch Literaturwissenschaft*, im Band *Gegenstände und Grundbegriffe*, erschien. (vgl. Anz 2013, S. 111–130) Des Weiteren befasst sich die Wissenschaftlerin Christine Putzo in ihrem Artikel *Narration und Diagrammatik* (vgl. Putzo 2014) mit der Raumsemantik von narrativen Texten und verbindet dies mit der Diagrammatik.

Die aktuelle Schrift ist diagrammatisch: Demzufolge erfahren nicht nur die Romane als Untersuchungsmaterial eine diagrammatische Erforschung, sondern die gesamte Thesis entspricht dem Sinn der Diagrammatik von Peirce. Sie basiert auf den Vorgängen der Zerlegung und der Zusammensetzung beziehungsweise der Kon- und Rekonfiguration. Ziel ist es, mittels dieser Vorgehensweise zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Dazu werden ferner die einzelnen Relationen zwischen den Größen aufgedeckt und mit deren Hilfe neue Einsichten in die Thematik gewonnen. Genauso verhält es sich mit dem Aufbau: Zuallererst wird eine Zerlegung in die vereinzelt Bereiche vorgenommen, die für die jetzige Problematik und zur Beantwortung der Forschungsfragen entscheidend sind:

2. Kapitel: Der Roman als Modell der Welt
3. Kapitel: Textverstehen als Ausgang

#### 4. Kapitel: Diagrammatik – Repräsentation, Relation, Inferenz

Anschließend erfolgt unter der Betrachtung der Relationen zwischen diesen drei Kapiteln die Zusammensetzung respektive Rekonfiguration:

#### 5. Kapitel: Aloe Böhm und das Ich – Protagonistinnen im Fokus

Die sich daraus ergebenden neuen Erkenntnisse im Hinblick auf die Figurenkonstruktion und auf die Diagrammatik als kognitiv semiotisches Modell sowie der Anwendbarkeit dieser auf literarische Texte werden im letzten Teil aufgeführt:

#### 6. Kapitel: Zusammenfassung und Ausblick auf Forschungsdesiderate

Detaillierter formuliert bedeutet dies, dass es im **2. Kapitel** vorrangig um die genauere Betrachtung der narratologischen Faktoren geht, da sie der Zerlegung der Romane dienen und die Konstruktionsleistung dieser Gattung aufzeigen. Die Fähigkeit der Romane, erzählte Welten zu konstruieren, ist dann entscheidend, sobald es einerseits um die Figurengenesse geht. Für die Romane und ihre Einteilung in Zeit, Modus, Stimme, Handlung, Raum und Figur ist anzumerken, dass jene Größen als ‘Spender’ fungieren, sprich, die einzelnen Puzzleteile bereitstellen.

Andererseits übernehmen Romane die Funktion der Diagramme und stellen einen Anschauungsraum zur Verfügung, der den Ablauf diagrammatischer Prozesse, die Genese und das Wechselspiel von Diagrammatik und Narratologie verdeutlicht. Es geht demzufolge um den Modellcharakter – ‘Mimesis’ – der Gattung und der Fähigkeit, komplexe Sachverhalte zu repräsentieren.

Das **3. Kapitel** bildet den Übergang zwischen vom vorherigen zum nachfolgenden Abschnitt der Arbeit. Im ersten Schritt kommt es zur Auseinandersetzung mit dem Thema ‘Textverstehen’. Ein kognitives Modell einer Figur lässt sich erst generieren, wenn das Verständnis des Textes gewährleistet ist. Dazu ist ferner die Hinzunahme von Wissensbeständen und Textualität notwendig.

Als zweiter Punkt werden die kognitiven Modelle angesprochen. Sie thematisieren das Textverständnis und die Verbindung zum vierten Kapitel sowie der Diagrammatik. Ihnen voraus geht die Betrachtung des bottom-up- und top-down-Ansatzes. Die zwei ausgewählten kognitiven Modelle werden zum einen näher beleuchtet, da sie eine häufige Bezugnahme auf das Textverstehen erfahren. Zahl-

reiche Einführungsschriften, Handbücher usw. verweisen auf diese beiden Modelle. Zum anderen sollen sie eine Gegenüberstellung mit der Diagrammatik erfahren, um mögliche Stärken und Schwächen herauszukristallisieren.

Mit den kognitiven Modellen, dem bottom-up- und top-down-Ansatz wird die Brücke zum **4. Kapitel** geschlagen. Dieses gliedert sich in zwei große Bereiche: die Diagrammatik als bottom-up-Verfahren und die Diagrammatik als top-down-Verfahren. Unter dem Titel *Diagrammatik – Ein bottom-up-Verfahren* geht es um die Zeichentheorie. Sie ist ein signifikanter Bestandteil der Forschungen von Peirce und dient der Diagrammatik als Basis. Zur ihrer Betrachtung gehört einmal die Auseinandersetzung mit den Trichotomien Objekt, Repräsentamen, Interpretant und Ikon, Index, Symbol. Dies hängt einerseits eng mit der Fähigkeit der Diagramme respektive der Romane zusammen, Betrachtungsräume zu erschaffen. Andererseits sind die Relationen, die zwischen den narratologischen Faktoren bestehen und aufgedeckt werden, ikonischer, indexikalischer und symbolischer Natur. Ferner spielen die Symbole eine weitere wichtige Rolle, sobald es um die Inferenzprozesse geht.

Doch bevor sie en détail analysiert werden, ist es entscheidend, den Ort zu lokalisieren, der für sämtliche kognitive Vorgänge zuständig ist – das Phaneron. Dieser ist es, an dem sich schließlich das kognitive Modell der Figur generiert und befindet. Darüber hinaus gehören die Observierung der Wahrnehmung sowie die genauere Untersuchung von Gewohnheiten, Handlungen, Überzeugungen, Gefühlen oder Emotionen und Zweifel dazu. Sie alle sind sowohl für den Ablauf der Diagrammatik als auch für die Figurengenesse bedeutsam.

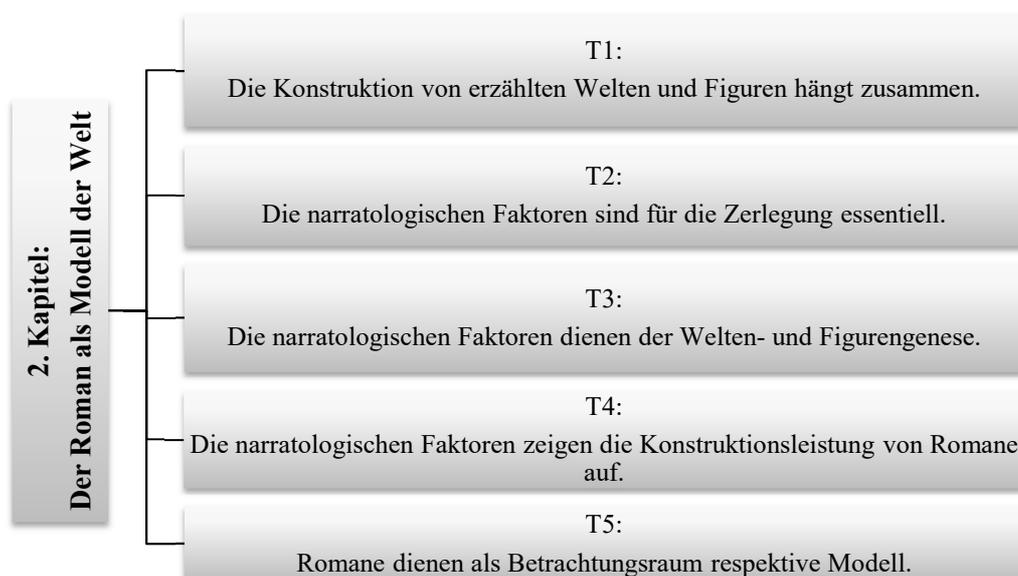
Der Teilbereich *Diagrammatik – Ein top-down-Verfahren* erfasst die mehrfach thematisierten Schlussfolgerungsvorgänge und die mit ihnen verbundenen Trichotomien Terminus, Proposition, Argument und Deduktion, Induktion, Abduktion. Dabei geht es auf der einen Seite um Propositionen, die als Bausteine und Produkte der Schlussfolgerungen anzusehen sind. Überdies steht die Abduktion im Mittelpunkt, da sie nach Peirce als einzige der drei Inferenzarten über die Möglichkeit verfügt, neue Erkenntnisse und Einsichten herbeizuführen. Die Abduktion bildet somit die Grundlage dieser Arbeit, die neuen Erkenntnisgewinn, vor allem bezüglich der Figurenkonstruktion, anstrebt. Weiterhin spannt sich mit dem Ziehen von

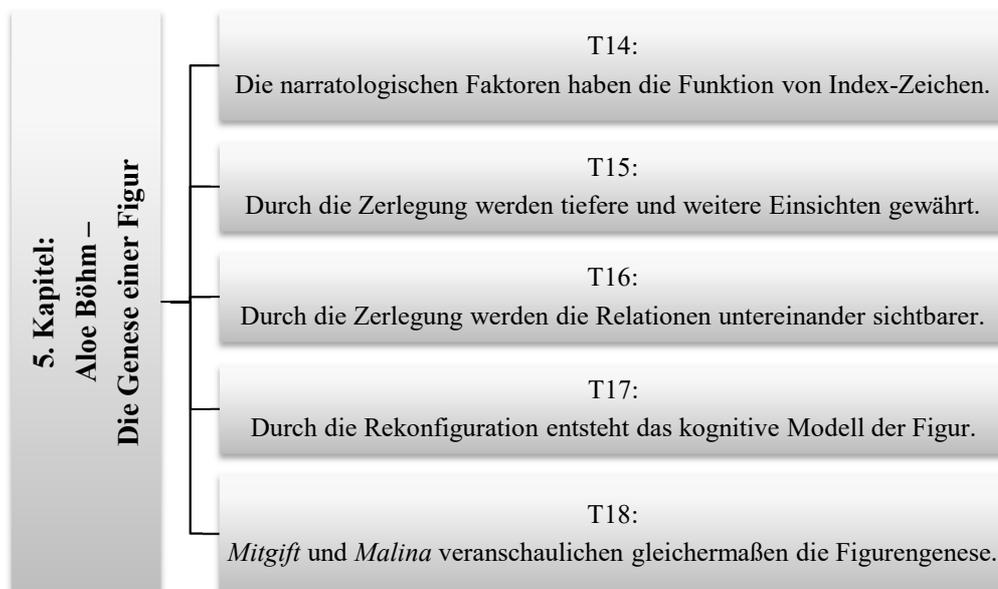
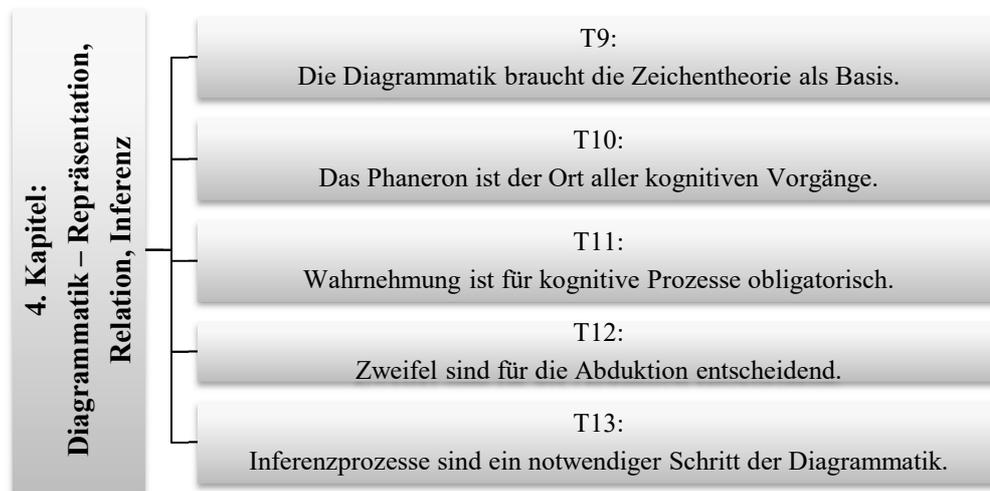
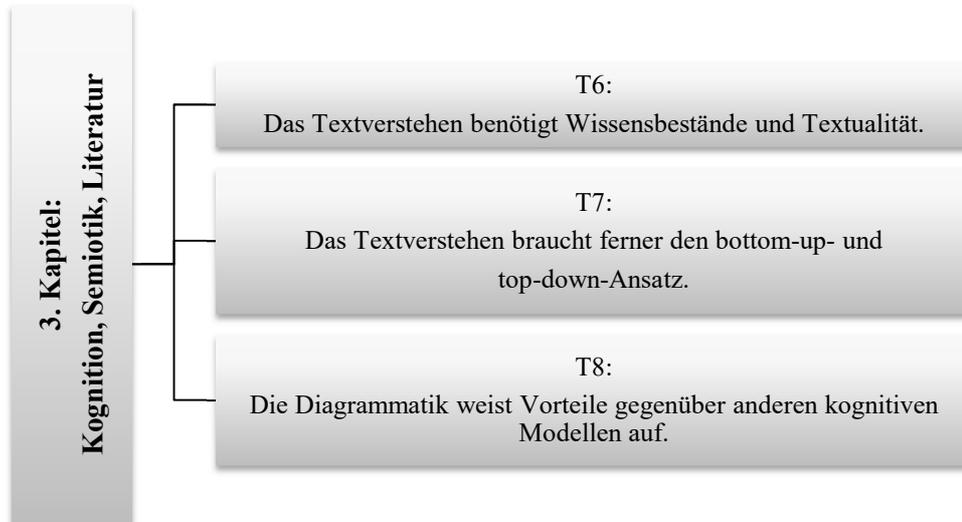
Schlüssen der Bogen zum behandelten Textverstehen auf, denn jenes geht nur durch das ständige Bilden von Inferenzen respektive Interpretanten oder anders gesagt: mittels Interpretationen.

Im **5. Kapitel** kommen die bisher beleuchteten Methoden zur Anwendung. Anhand der Romane soll durch eine Kombination aus Diagrammatik und Narratologie die Figurenerzeugung nachgewiesen werden. Es erfolgt eine detaillierte Analyse der narratologischen Größen, die gleichzeitig die erzählte Welt und die Figur konstruieren. Indem immer wieder die Beziehung zwischen dem jeweiligen Faktor und der Figur hergestellt wird, erschließt sich nach und nach das kognitive Modell.

Der letzte Schritt, nach Zerlegung und Erforschung der Faktoren sowie ihrer Wirkungsweise, besteht in der erneuten Zusammensetzung. Dadurch sind einerseits die Verbindungen zwischen den narratologischen Größen darstellbar. Andererseits wird, da alle Teile gesammelt wurden, das Puzzle vollständig zusammengefügt. Damit ist die Genese vollzogen. Den Abschluss der Arbeit bildet das **6. Kapitel**, in dem alle Ergebnisse zusammengefasst werden und ein Ausblick auf weitere Forschungsdesiderate erfolgt.

Am Aufbau der Thesis wird bereits deutlich, dass nicht nur die drei Forschungsfragen einer Klärung bedürfen. Es gibt eine Vielzahl an Thesen (T), die es zu bestätigen gilt und die in schematischer Form noch einmal aufzeigen, worum es in den einzelnen Kapiteln gehen wird:





## 2 Der Roman als Modell der Welt

“Books are the greatest device for transporting you into another person’s mind. Movies excel at depicting action with a bit of talk, theater excels at depicting talk with a bit of action, and radio is all talk. But books can take you deeper into people’s thoughts and feelings than any other media. Until we invent telepathy, books are our best choice for understanding the rest of humanity.” (Paolini 2017)

Die Beschreibung von Christopher Paolini zeigt die Bedeutsamkeit von literarischen Werken im Vergleich zu anderen Medien auf. Vor allem Romane eröffnen den Menschen die Möglichkeit, in erzählte Welten einzutauchen und diese durch die Augen diverser Figuren wahrzunehmen. Daraus ergibt sich, dass Relationen zur realen Welt aufgebaut werden können, das heißt, dass Bücher referenzielle Medien repräsentieren, die zwischen erzählten und realen Welten vermitteln.

„Betrachtet man Romane als komplexe Konfigurationen, deren Plot diagrammatisch beschrieben oder veranschaulicht werden kann, erhebt sich, wie gesagt, die Frage, ob damit mehr als Makrostrukturen der Narration in den Blick genommen werden können. Eine Diagrammatik der Narration, die auch die Eigenarten einzelner Texte erfassen soll, müsste sich auf die Meso- und Mikrostrukturen von Erzähl- und Lesevorgang einstellen können.“ (Bauer 2014, S. 43)

Ob Romane als literarische Räume Makro-, Meso- und Mikrostrukturen entfalten, ist nur eine Frage, der speziell in diesem Kapitel, aber auch im weiteren Verlauf nachgegangen wird. Wenn Romane als Modell für die Welt anzusehen sind und eine Referenzialität zwischen beiden vorliegt, dann ergibt sich die Frage nach dem Wie?: Wie ist es möglich, dass der Roman Parallelen zwischen den Welten, die er selbst konstruiert und derjenigen, die außerhalb seiner Grenzen verortet wird, erzeugt? Wie sehen diese relationalen Bezüge aus? Wie schafft es der Rezipient diese Verbindungen zu erkennen beziehungsweise worin besteht das Scheitern jenes Erkennens? Kurz: Wie genau wird der Roman zu einem Modell?

Doch vorab die eigentlich entscheidendste Frage: Wieso erfolgt die Betrachtung von Diagrammatik, Narratologie und Figurengenease anhand von Romanen und nicht mittels anderer literarischer Gattungen?

## 2.1 Romane – Vielseitiger Forschungsgegenstand

„Der Roman ist die umfassendste Literaturgattung. Ein Roman kann eine Novelle, ein Gedicht oder eine dramatische Szene enthalten. Eine Novelle, ein Gedicht, ein Theaterstück kann keinen Roman enthalten. Vieles, was über den Roman zu sagen ist, gilt deshalb für die Literatur insgesamt.“ (Händler 2014, S. 8)

Händler merkt zu Beginn seines Buches *Versuch über den Roman als Erkenntnisinstrument* Folgendes an: Der Roman ermöglicht es, ganze Welten darzustellen, das heißt, die komplexesten Gegebenheiten wiederzugeben und alles bis ins kleinste Detail zu repräsentieren. Zugleich nimmt er Bezug auf Umstände, die in der realen Welt unvorstellbar wären und wird zum Betrachtungsraum für diese – scheinbar nicht möglichen – Sachverhalte. Romanausgangspunkt ist die Lebenswelt des Einzelnen in Verbindung mit der Gesellschaft. (vgl. Händler 2014, S. 7)

Auf dieser Grundlage verschafft die literarische Form Einblicke in die Gedanken, Gefühle, Vorstellungen, Wahrnehmungen, Erinnerungen etc. einzelner Figuren und ganzer Gesellschaften, während sie fortlaufend bestrebt ist, beides in Relation zueinander zu setzen. Die größte Stärke des Romans liegt im Folgenden: „Es gibt weder Grenzen für die Dinge oder Ideen, die beobachtet werden, noch spricht irgendetwas dafür, die Anzahl der Beobachtungsebenen einzuschränken.“ (Händler 2014, S. 84) Demzufolge existieren keinerlei Beschränkungen für die Fantasie des Autors oder den Beobachtungsoptionen des Lesers. Diese Gattung offeriert demnach eine Vielzahl an Untersuchungsmöglichkeiten, unter anderem die Observierung bestimmter Sachverhalte, wie zum Beispiel der Figurengese.

Gerade im Fall der Diagrammatik, die neben der Narratologie zur Anwendung kommt, lässt sich Kommendes sagen: „In einem weiteren Sinne gehören zum Gegenstandsbereich der Diagrammatik [...] prinzipiell alle Medien, die diesen [mentalen] Operationen einen Anschauungs- und Spielraum zur Verfügung stellen.“ (Bauer und Ernst 2010, S. 10) Dies trifft im weiteren Sinne auf Literatur und im engeren für Romane zu. Nicht nur, dass sie es der Diagrammatik gestattet, sich als Erkenntnisverfahren innerhalb von Romanwelten auszubreiten, sie vermögen es simultan zahlreiche Relationen aufzubauen. Dadurch können Teil-Ganzes-Beziehungen oder Teil-Teil-Beziehungen herausgearbeitet werden und es kommt zur Entstehung von Diagrammen. Diese Verbindungen wiederum sind signifikant für

die Diagrammatik. Dort werden Zusammenhänge, ob körperlich greifbar oder kognitiv, in einzelne Bereiche zergliedert und auf unterschiedliche Arten und Weisen veranschaulicht. Dies führt zu jenen neuen Erkenntnissen. (vgl. Bauer und Ernst 2010, S. 10)

Damit schließt sich der Kreis zum Roman, der, nach Meinung Händlers, ein Erkenntnisinstrument repräsentiert und aufgrund seiner Verwendung von Schrift, räumliche Relationen herstellt. (vgl. Händler 2014) Dabei verbindet das geschriebene Wort ganze Sätze, Absätze und Texte miteinander und setzt auf diese Weise jeden noch so kleinen Abschnitt mit dem nächsten in Beziehung. Dadurch eröffnen sich komplexe Raumstrukturen, auf die die Diagrammatik gezielt zugreifen kann. Indem die Teile in Relation zueinander und zum Ganzen betrachtet werden, spannt sich der literarische Raum auf, der Romanen zugrunde liegt. Ähnlich einer „Spatialisierung“ (Windgätter 2012, S. 359), wie sie Christof Windgätter im *Lexikon der Raumphilosophie* anführt.

Noch deutlicher wird es, sobald die Betrachtung von der Schriftlichkeit hin zur Sprache im allgemeinen Sinn wandert. Sprache benötigt den Raum als Ausdehnungsmöglichkeit, als Ort, an dem sie sich entfalten kann. (vgl. Teschke 2012, S. 383) Im aktuellen Fall ist es der Roman, der der Sprache gestattet, sich auszuweiten und der Diagrammatik erlaubt, damit zu arbeiten, um so neue Erkenntnisse zu gewinnen. Ein weiterer Punkt ist die hohe Konstruktionsleistung, die durch den Roman vollzogen wird: Die Generierungsoptionen innerhalb dieser Literaturgattung sind zahlreich – so auch im Fall von Figuren. Welch vielseitige Möglichkeiten Romane bei der Konstruktion haben, lässt sich anhand der Erzähltheorie genauer aufzeigen.

## 2.2 Generierung diverser Welten

Bevor auf den Modellcharakter des Romans eingegangen wird, darf ein wichtiger Hinweis nicht fehlen: Der Roman befasst sich mit verschiedensten Welten. Die Gattung ist in der Lage, mit Fiktionalem und Nichtfiktionalem zu arbeiten. Darüber hinaus besteht durch die Zeichenhaftigkeit dieses Mediums die Option, sowohl auf An- als auch Abwesendes zu referieren. (vgl. Putzo 2014, S. 80) Die

Bandbreite der Themen, mit denen sich Romane auseinandersetzen, ist schier unendlich. Somit finden neben fiktiven durchaus reale Begebenheiten Eingang in die Literatur. Beispielsweise können sich historische Romane auf Figuren, Orte und Zeiten beziehen, die ihr Pendant in der Welt außerhalb des Romans haben.

Nichtsdestotrotz würde im Hinblick auf einen historischen Roman wohl kaum von einer rein faktualen Erzählung gesprochen werden, sondern vielmehr von einer, die sich zwischen Faktum und Fiktion bewegt. Martínez und Scheffel differenzieren wie folgt:

„(Wir unterscheiden die verwandten Begriffe <fingiert>, <fiktional> und <fiktiv> folgendermaßen: *Fingieren* verwenden wir im Sinne von <[vor]täuschen>. *Fiktional* steht im Gegensatz zu <faktual> bzw. <authentisch> und bezeichnet den pragmatischen Status einer Rede. *Fiktiv* steht im Gegensatz zu <real> und bezeichnet den ontologischen Status des in dieser Rede Ausgesagten).“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 13)

Literarische Welten können als ‘Konstrukte’ bezeichnet werden. Selbst reale Elemente dienen dazu, sie auf eine bestimmte Art und Weise zu generieren. Diese erzeugten Welten sind, vor allem in Romanen, derart komplex, sodass sie unter anderem tiefste Einblicke in die Figuren gewähren, sich problemlos zwischen Zeitperioden bewegen und Vorgänge deutlich machen, die sonst verborgen bleiben.

Ferner rührt ihre Komplexität daher, dass sie auf reale Welten referieren, die in sich selbst äußerst vielschichtig sind. Beide – fiktive und reale – erfordern zur Erfassung diverse Bewusstseinsvorgänge: Wahrnehmungsprozesse finden statt, Relationen und Schlussfolgerungen werden aufgebaut. Diese Verfahren sind essentiell für die Diagrammatik, weshalb Romane für sie ein hervorragendes Beobachtungsmaterial darstellen.

Ein weiterer Punkt ist die von Händler in seinem Werk erwähnte Mustererzeugung. (vgl. Händler 2014, S. 187) Romane verfügen über die Funktion, Welten zu modellieren, indem sie Muster entwickeln, die vom Rezipienten (wieder-) erkannt und anschließend in Verbindung mit der realen Welt gebracht werden. Es besteht dennoch die Möglichkeit, dass gewisse Paradigmen nur geringfügig oder nie wahrzunehmen sind. Ausschlaggebend ist, dass bei der Generierung von Figuren top-down-Prozesse eine Rolle spielen, die bereits bestehende Muster verwenden,

um den Rezeptionsvorgang zu steuern. Daneben nutzen bottom-up-Prozesse die durch den Roman erschaffenen Paradigmen und speisen sie in das mentale Figurenmodell ein. Zu den zwei Prozessen erfolgen ausführlichere Darstellungen im Kapitel *Bottom-up- und top-down-Ansatz*.

Zu den Faktoren sei vorab gesagt, dass sie nach Martínez und Scheffel zur Ebene des Wie? und zur Ebene des Was? einer Erzählung gehören. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, 27-107; 108-159) Darüber hinaus gibt es zwei Punkte, die bezüglich der Faktoren entscheidend sind: Einerseits zeigen sie die Konstruktionsoptionen eines Romans auf. Andererseits sind sie in Zusammenarbeit mit der Diagrammatik dem Hauptanliegen dieser Thesis förderlich: der kognitiven Figurengenese.

### 2.2.1 Zeit, Modus, Stimme und Raum

Eine ausführliche Beschäftigung mit den Faktoren Zeit, Modus, Stimme und Raum erfolgt lediglich aus der Perspektive der Narratologie und nur sofern es für die Diagrammatik und die Figurenerzeugung förderlich ist.<sup>5</sup> Gleiches gilt für die Handlung und die Figur selbst. Allerdings sind diese Größen ausschlaggebend, sobald es um das Wie? geht, das heißt um die Frage, wie Romane Parallelen zwischen den diversen Welten aufbauen und daraufhin die Identifikation und das Wiedererkennen ergo die Mustererzeugung beim Rezipienten begünstigen.

Daneben verweisen einige Faktoren auf die bereits thematisierte Fiktionalität respektive Konstruiertheit erzählter Welten. Sie sind demnach Teil des Modellcharakters eines Romans, auf den die Diagrammatik in Kombination mit der Erzähltheorie zugreift, um wirksam zu werden.

Zu den sogenannten „Fiktionssignale[n]“ (Martínez 2007, S. 240) zählen textexterne Faktoren, zum Beispiel Paratexte<sup>6</sup>, oder textinterne, wie die Allwissenheit des Erzählers. Ferner können diesen Signalen sämtliche narratologische Faktoren

---

<sup>5</sup> In kurzer und verständlicher Präsentation geht auch die von mehreren Universitäten in einem gemeinschaftlichen Projekt erstellte Webseite *li-go.de* auf die einzelnen Termini ein. Es werden neben einer Erklärung zudem Beispiele und Übungen angeboten.

<sup>6</sup> Dazu zählen unter anderem Titel, Gattungsbezeichnung, Angaben zum Verfasser, Danksagungen etc.

zugerechnet werden, da sie die Fiktionalität eines Textes mehr oder minder beeinflussen. So zum Beispiel der Faktor Zeit, der mit Sprüngen, Auslassungen etc. arbeitet. Allerdings ist eines zu beachten:

„Geplante, schriftliterarische Narration besitzt keine eigene zeitliche Form, wenn sie auch einen nicht realen zeitlichen Prozess inszenieren kann und in einem realen zeitlichen Prozess aktualisiert werden kann. [...] Eine erzählte Welt verläuft nicht, sondern sie existiert in verschiedenen Zuständen – von der Schrift, die sie codiert, bis hin zu ihrer (antizipierten) mentalen Visualisierung – in all ihren Bestandteilen und Bezügen, bevor der Vorgang ihrer Aktualisierung im narrativen Prozess beginnt, [...]“ (Putzo 2014, S. 82–83)

Das Medium selbst verfügt über keine Zeit im eigentlichen Sinn, obgleich Zeit für die Herstellung vergeht. Lediglich die erzählten Welten weisen zeitliche Merkmale auf, die ein Gefühl von Voranschreiten geben, aber wie Putzo anmerkt, ist dies ein Trugschluss – eine Quasiexistenz.

Im Hinblick auf die in der Literatur dargestellten unterschiedlichen Erzählgeschwindigkeiten legen Martínez und Scheffel mit Bezug auf Genette fünf Punkte ausführlicher dar: Szene, Dehnung, Raffung, Ellipse und Pause. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 40) Diese fünf Unterkategorien repräsentieren die textinternen Möglichkeiten, um mit der zeitlichen Abfolge zu experimentieren. Eine Erzählung, die dem Zeitverlauf der realen Welt folgt und nicht zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft springt, wird weniger auf ihren fiktionalen Charakter hinweisen als eine, die sich aus zahlreichen Sprüngen zusammensetzt. So kann eine Reihenfolge zeitlicher Geschehnisse, die nicht dem realen Zeitfluss entspricht, als ein Fiktionssignal angesehen werden.

Gleiches gilt für die Nichtübereinstimmung von erzählter Zeit<sup>7</sup> und jener, in der sich der Leser aktuell aufhält. Ein Roman, dessen Handlung im 16. Jahrhundert oder im Jahre 3078 verortet ist, erhält vom Leser mit großer Wahrscheinlichkeit nicht die Bezeichnung faktual, obgleich durchaus reale Elemente vorhanden sein können. Weiterhin bildet dieser Faktor die erste wiedererkennbare Parallele für den Rezipienten, wengleich mit der Zeit innerhalb literarischer Werke deutlich mehr gespielt werden kann. Zeit ist somit der erste Faktor, der für die Figurenge-

<sup>7</sup> Martínez und Scheffel vollziehen in ihrem Buch die Unterscheidung von Erzählzeit und erzählter Zeit. Unter Erzählzeit ist die benötigte Zeit zu verstehen, die der Erzähler für die Wiedergabe der Narration benötigt. Demgegenüber ist die erzählte Zeit jene, die die Dauer der Geschichte innerhalb des Werks thematisiert. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 31)

nese und die Konstruktionsleistung des Romans von entscheidender Bedeutung ist. Die nächste Größe ist der Modus oder die Wahrnehmungsinstanz einer Erzählung. Beim Modus kommt es zu einer weiteren Unterscheidung nach Distanz und Fokalisierung. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 47–67) Daneben findet eine genauere Differenzierung dieser zwei Modi statt. Zur Distanz lässt sich zunächst einmal Nachfolgendes anführen:

„Die entsprechenden, grundsätzlich zu unterscheidenden zwei Möglichkeiten der Erzählung wollen wir hier mit Genette unter der Kategorie der *Distanz* erfassen und im Sinne der Opposition *narrativer Modus* (= mit Distanz) vs. *dramatischer Modus* (= ohne Distanz) genauer betrachten. Dabei berücksichtigen wir, daß Erzählungen, anders als Dramen, durchaus nicht nur Dialog- oder Monologszenen zum Gegenstand haben, und differenzieren deshalb zwischen der Erzählung von Worten und der Erzählung von Ereignissen.“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 49)

Im Fall von Romanen sind oftmals mehr oder minder fiktionale Welten vorhanden. Allerdings trägt der Modus, wie die Zeit, dazu bei, die Fiktion der Erzählung nachdrücklich spürbarer oder weniger offensichtlich zu halten. Der narrative Modus geht von einer Distanz zum Dargestellten aus. Die Beschreibung der Geschichte stammt aus der Perspektive eines Erzählers. Die Handlung wird aus einer distanzierten Position wiedergegeben, jedoch mit unterschiedlichen Distanzgraden, die später näher thematisiert werden.

Neben dem narrativen Modus kommt der dramatische vor: Wie durch Martínez und Scheffel gekennzeichnet, ist jener Modus durch scheinbar jegliches Fehlen von Distanz markiert. Es gibt demnach keinen Erzähler oder die Erzählerinstanz ist kaum wahrnehmbar. So vermittelt der dramatische Modus meist weniger den fiktionalen Charakter als sein narratives Gegenüber.

Die Differenzierung in narrativ und dramatisch determiniert im Besonderen die Erzählung von Ereignissen, Worten und Gedanken. Zu ersterer sei gesagt, dass gerade hier das Gefühl von Fiktion sehr deutlich wird. Ereignisse, die in der realen Welt vielmals ohne Sprache ablaufen, werden in literarischen Werken im narrativen Modus durch eine Erzählerinstanz sprachlich vermittelt und darüber hinaus sogar kommentiert und reflektiert. Beim dramatischen Modus findet ebenso eine Verschriftlichung von Nichtsprachlichem statt. Dessen ungeachtet nimmt der Rezipient weniger bewusst wahr, als es beim narrativen Modus der Fall ist. Des-

halb weisen Martínez und Scheffel darauf hin, dass „von einem <dramatischen Modus> und dementsprechend von <Unmittelbarkeit> oder <mimetischer Illusion> [...] in diesem Fall also immer nur mit Einschränkung die Rede sein [kann]“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 49).

Ganz anders verhält es sich bei der „Erzählung von Worten“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 51). Interessant ist folgende Bemerkung der Autoren: „Wenn wir von der Erzählung oder auch Präsentation von <Worten> in einer Erzählung sprechen, so meinen wir damit all das, was eine Figur im Rahmen der erzählten Geschichte spricht oder denkt.“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 51) Es geht um die „wörtliche Präsentation von Figurenrede“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 49). Zu dieser Form der Erzählung gehören die erzählte, transponierte und zitierte Rede mit ihren jeweiligen Unterformen. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 62)

Bemerkenswert scheint, dass nicht ausschließlich von Gesprochenem die Rede ist. Es werden entweder von einem Erzähler (narrativer Modus) oder der Anwendung bestimmter sprachlicher Mittel (dramatischer Modus) Einblicke in die Kognition und die Gefühlslage gewährt. Die Figuren liefern mit der Hilfe von Gesagtem Informationen zu Ansichten, Meinungen, Emotionen usw. An einem Beispielsatz wie „Mit diesem Können läufst du jahrelang herum und tust nichts. Wer glaubst du eigentlich, wer du bist!“ (Draesner 2005, S. 209) wird es klarer. Hier treten indirekt Emotionen wie Erstaunen und Ärger auf sowie die Meinung der Nebenfigur Lukas, dass seine Freundin Aloe – Hauptfigur in *Mitgift* – überaus talentiert sei. Zwar kommt es in geringerem Ausmaß zu Inneneinsichten als bei der Präsentation von Gedanken, dennoch trägt dies stark zur Kenntlichmachung der Fiktionalität bei und dient zudem der Genese.

Was Figuren denken und fühlen, ist Teil der Darstellung von Gedanken, sprich der Gedankenrede, zu der der Bewusstseinsbericht als Kategorie der erzählten Rede gehört; indirekte und erlebte Rede, die zur transponierten Rede zählen und das Gedankenzitat sowie der autonome innere Monolog als Subgrößen der zitierten Rede. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 55–63) Je nach Art des Modus werden Erkenntnisse zu Tage gefördert, die selbst den Figuren verschlossen bleiben können. Dies führt zum einen dazu, dass die Identifikation des Rezipienten

mit der jeweiligen Figur zunehmen kann. Wie Händler es ausdrückt, fühlt der Leser mit der Figur, das heißt, er tauscht für eine festgelegte Dauer seinen eigenen kognitiven und emotionalen Zustand gegen den der Figur aus. (vgl. Händler 2014, S. 242)

Zum anderen gelangen Informationen an die Oberfläche, die für das Verständnis der Handlung von Gewicht und aus denen wiederum Schlüsse über den weiteren Verlauf möglich sind. Signifikant ist der Verweis auf die Tatsache, dass nicht ausschließlich kognitive Prozesse, wie Gedankengänge, Absichtserklärungen, Einstellungen, Wünsche oder Meinungen beschrieben werden, sondern gleichzeitig emotionale. Daneben finden Vorstellungen und Wahrnehmungen Eingang in die Schilderungen.

Die zweite Form des Modus nennt sich Fokalisierung: Während es bei der Distanz um die Nähe oder die Entfernung zum Erzählten geht, spielen bei der Fokalisierung die diversen Perspektiven, aus denen berichtet wird, eine Rolle:

„Konzentriert man sich zunächst auf die Frage, aus welcher Sicht das in einer fiktionalen Erzählung Erzählte vermittelt wird, so sind drei verschiedene Typen von Fokalisierung denkbar. Mit Genette wollen wir sie hier als *Nullfokalisierung* (= *auktorial*), *interne Fokalisierung* (= *aktorial*) und *externe Fokalisierung* (= *neutral*) bezeichnen und vorerst nur schlagwortartig erläutern:

1. *Nullfokalisierung*: Erzähler > Figur (◁Übersicht▷ – der Erzähler weiß bzw. sagt mehr, als irgendeine der Figuren weiß bzw. wahrnimmt)
2. *Interne Fokalisierung*: Erzähler ≈ Figur (◁Mitsicht▷ – der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß)
3. *Externe Fokalisierung*: Erzähler < Figur (◁Außensicht▷ – der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß).“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 64)

Martínez führt in seinem Artikel zum Thema *Fiktionalität* (vgl. Martínez 2007) an, dass die Allwissenheit des Erzählers eines der Fiktionssignale ist. Damit spricht er von der Nullfokalisierung. Sie trägt am meisten dazu bei, dem Rezipienten zusätzlich benötigte Informationen, Einsichten in die Handlung und die Figuren zu geben und demzufolge das Verstehen und den Identifikationsprozess seitens des Rezipienten auszulösen. Dies können weder die interne noch die externe Fokalisierung leisten. Unmissverständlich wird dadurch, welche große Position Distanz und Fokalisierung haben, sobald es um die Figurengenesse geht. Demnach

ist der Modus die zweite Größe, die der Figurenkonstruktion dient. Neben Zeit und Modus ist die Stimme beziehungsweise Erzählinstanz für die Erzähltheorie von Bedeutung. Wie bei den vorherigen Faktoren, gibt es für jene zahlreiche Unterteilungen: „1. *Zeitpunkt des Erzählens*, 2. *Ort des Erzählens*, 3. *Stellung des Erzählers zum erzählten Geschehen*, 4. *Subjekt und Adressat des Erzählens*.“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 67–89) Der 4. Punkt wird an dieser Stelle weitestgehend vernachlässigt, da im Kapitel *Die Figuren in literarischen Werken* eine ausgiebigere Betrachtung stattfindet.

Der Zeitpunkt des Erzählens, meist markiert durch die Verwendung verschiedener Zeitformen wie Präteritum, Präsens oder Futur, stellt eine Analysemöglichkeit der Stimme dar. Anhand des Gebrauchs von unterschiedlichen Tempora

„[...] können wir dementsprechend zwischen einem *späteren*, *gleichzeitigen* oder *früheren* Zeitpunkt des Erzählens differenzieren. In der Form des in die Zeit des Erzählten *eingeschobenen* Erzählens können sich die genannten Typen schließlich mehr oder weniger mischen und die Zeitverhältnisse im Einzelfall so weit komplizieren, daß auch die Zeitabstände zwischen Erzählen und Erzähltem letztlich nicht mehr bestimmbar sind.“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 69)

Während der spätere oder frühere Zeitpunkt des Erzählens im geringeren Maß als Fiktionssignal spürbar ist, dient das eingeschobene, als eine Art Mischform, deutlicher dem Hervorheben des fiktionalen Charakters literarischer Werke. Im Kontrast dazu erschwert es das gleichzeitige Erzählen, die Grenzen zwischen Fiktionalen und Faktualen wahrzunehmen. So kann eine Liveübertragung eines Fußballspiels im Fernsehen, die durch einen Sportmoderator kommentiert wird, sowohl als gleichzeitiges Erzählen als auch als Faktual betrachtet werden. Demzufolge verwischt sich die Spur der Fiktion merklich.

Weitaus stärkeren Einfluss auf die behandelte Thematik haben der Ort des Erzählens und die Stellung des Erzählers zum erzählten Geschehen. Bezüglich des Ortes des Erzählens erfolgt eine Abkehr von den Darstellungen in Martínez' und Scheffels *Einführung in die Erzähltheorie*. Die Begründung für die Notwendigkeit einer solchen Abweichung liefern Jannidis et al.:

„Martínez/Scheffel [...] bezeichnen dieses Phänomen im Anschluss an Genette als ‚Ort des Erzählens‘. Hier lassen sich ‚extradiegetisches‘, ‚intradiegetisches‘ und ‚meta-meta-diegetisches‘ usw. Erzählen unterscheiden. Der Begriff ‚extradiegetisch‘ suggeriert, dass der Erzählakt [sic!], der die erzählte Welt hervor-

bringt, außerhalb dieser liegen müsse, was natürlich nicht zwingend ist. Da die Begriffe auch oftmals mit ‚homo-‘ und ‚heterodiegetisch‘ verwechselt werden, wurde hier im Anschluss an Schmidts Vorschlag [...] der Begriff der ‚Ebene‘ gewählt.“ (Jannidis et al. 2005)

Jannidis et al. unterscheiden nach primärem, sekundärem und tertiärem Erzählen sowie nach den Sonderformen Textmontage und Metalepse. (vgl. Jannidis et al. 2005) Die Differenzierung betrifft Erzählvorgänge innerhalb von Rahmengeschichten und denen, die in Binnengeschichten auftreten. Jene Geschichten stellen einzelne Teile des Romans dar, die verknüpft werden können, um neue Erkenntnisse hervorzubringen. Diese Funktion kommt der Diagrammatik äußerst zugute, da sie Vorgänge der Zerlegung und Zusammenführung nutzt, das heißt, die Haupt- und Nebenfaktoren dafür verwendet, um Einsichten in die Figurengene- se zu offerieren.

Ferner ist denkbar, dass der gewählte Aufbau einer Erzählung eine Rolle für die Figurenkonstruktion spielt, vor allem, sobald es um die Narration eines Ichs geht. Dabei erzählt ein Ich seine Geschichte und entwickelt sich mittels der unterschiedlichen Ebenen weiter. Insofern es die Erzeugung der Romanwelten betrifft, tragen speziell die Sonderformen aktiv zur schnelleren Identifikation der Welten als Konstrukte bei.

Bezogen auf die Stellung des Erzählers differenzieren die Autoren Martínez und Scheffel sowie Jannidis et al.<sup>8</sup> nach homodiegetischem und heterodiegetischem Erzähler, wobei je nach Einbindung des Erzählers in die Handlung weiter in die Formen unbeteiligter Erzähler oder Beobachter, beteiligter Beobachter, Nebenfigur und eine der Hauptfiguren oder die Hauptfigur (autodiegetisch) unterschieden wird. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 81–83)

Gerade die Einteilung in homodiegetisch und heterodiegetisch ist für die Figurengene- se interessant. Danach ist die Figur Teil der erzählten Welt, gibt diese wieder und nimmt sie erlebend wahr. In diesem Fall handelt es sich um einen homodiege- tischen Erzähler und eine in der Ich-Form auftretende Erzählung. Sollte zudem dieser Charakter Hauptfigur sein, liegt ein autodiegetischer Erzähler vor. Fiktiona- lität wird gezielt durch den heterodiegetischen Erzähler markiert. Er befindet sich

---

<sup>8</sup> Zu finden unter: <http://www.li-go.de/prosa/prosa/stellung.html> (zuletzt geprüft am 22.05.2017)

außerhalb der Welt, oftmals gekennzeichnet durch die Verwendung der dritten Person, und kann in Verbindung mit einer Nullfokalisierung erneut ein deutliches Fiktionssignal darstellen.

Für die Erzählung der eigenen Geschichte beziehungsweise Narration des Ichs und dessen Hervorbringung kann geschlussfolgert werden, dass die Stellung des Erzählers durchaus größere Bedeutung hat. Letztlich ist gerade die Funktion des Erzählers für die Figurenkonstruktion nicht zu unterschätzen, im Besonderen, wenn es um die Bereitstellung von Informationen geht, wie sich im Anwendungsbereich zeigen wird.

Erstaunlich ist, dass der Faktor Raum bei den Autoren Martínez und Scheffel sowie bei Jannidis et al. kaum Erwähnung findet, obwohl er eine wichtige Größe verkörpert. (vgl. Anz 2013, S. 118) Die Bedeutsamkeit des Raumes betont auch Putzo:

„›Raum‹ bezeichnet in der Narratologie in der Regel die Geographie, das *setting* oder andere räumliche bzw. gegenständliche Elemente einer Erzählung bzw. mit Bezug auf Lotmans Sujettheorie auch »semantische Räume« zwischen binären Eigenschaften, denen aber eine übertragene Verwendung des Begriffs ›Raum‹ zugrunde liegt.“ [Hervorh. v. Verf.] (Putzo 2014, S. 84)

Der Bezug liegt hier vorrangig auf dem Setting, aber es ließe sich auch vom diegetischen Raum sprechen, der im Kontrast zum abstrakten existiert. Letzterer ist in der Vorstellung des Rezipienten zu finden. Räume werden in literarischen Werken ähnlich repräsentiert wie es außerhalb der Literatur erfolgt, zum Beispiel durch konkrete Ortsangaben wie Kontinente, Länder, Städte, Dörfer, Plätze; deiktische Mittel zum Beispiel oben, unten, hinten, rechts, links etc. oder Angaben zu Zimmern, Dachböden, Sälen, Hallen, Hütten, Schlössern, Kirchen usw. Die Erwähnung räumlicher Gegebenheiten ist, ähnlich der realen Welt, schier grenzenlos. Ferner können diese Hinweise auf real existierende oder auf fiktive Orte hindeuten.

Des Weiteren werden Raumwechsel dargestellt: zum Beispiel durch den Verweis auf Fortbewegungsmittel (Flugzeuge, Schiffe usw.), durch Schritte einer Figur durch eine Tür oder gar durch bisher unmögliche Fähigkeiten wie beamen. Welches Interesse und welche Möglichkeiten die Untersuchung des Raums und der Raumwechsel für die Literaturwissenschaft bietet, darauf weist Anz hin:

„Grenzen oder Schwellen wiederum erfreuen sich, vor allem in Bildern ihrer Überschreitung oder Auflösung, in kulturwissenschaftlichen Publikationen seit den 1990er Jahren gesteigerter Beliebtheit. Sie stehen im Rahmen einer Raummethaphorik, die im ersten Jahrzehnt des 21. Jh.s die Strukturierungen ihrer Untersuchungsbereiche besonders gerne als ›Kartierung‹, ›Mapping‹ oder als ›Vermessung‹ begreift.“ (vgl. Anz 2013, S. 119)

Ebenso gewährt das Forschungsprojekt *Ein literarischer Atlas Europas. Interaktive Visualisierungs- und Analyseinstrumente für die Geographie der Literatur* einen Einblick in die vielfältigen Gelegenheiten, literarische Räume zu erforschen. (vgl. Piatti und et al. 2017) Die Internetseite liefert zahlreiches Material in bildlicher, textueller und graphischer Form. So werden beispielsweise in einem Text von Barbara Piatti mit dem Titel *Vom Text zur Karte. Literaturkartographie als Ideengenerator* anschaulich die Optionen der Transformation vom Text zur Karte präsentiert. Ziel ist es, daraus Förderliches sowohl für die Geographie als auch für die Literaturwissenschaft abzuleiten. (vgl. Piatti 2012)

Neben der Geographie, die mittels literarischer Räume und Raumwechsel eine Verbindung zur Literaturwissenschaft aufbaut, geschieht dies simultan von Seiten der Gender Studies. Demnach können Räume gezielt der Männlichkeit oder der Weiblichkeit zugesprochen werden. Anz führt das heimische Nest für einen Raum des Weiblichen und das Bergwerk als Raum des Männlichen an. (vgl. Anz 2013, S. 121)

Die Klärung der Frage, wie Romane Parallelen zwischen den Welten aufbauen, zeigt, dass dies einerseits durch die Verwendung von Raumbezeichnungen stattfindet, die ihr Gegenstück in der Welt der Rezipienten und des Autors haben. Andererseits können gerade Erzählungen, wie zum Beispiel Sciencefiction-Romane, durch die Konstruktion äußerst verfremdeter und unwirklich scheinender Räume den Fiktionalitätsgrad erhöhen. Neben all dem gibt es allerdings eine weitere Betrachtungsmöglichkeit des Raumes:

„Schrift strategisch auf der Fläche und im Raum anzuordnen, ist ein Verfahren, das dazu dient, Informationen visuell-topologisch zu repräsentieren und zugleich einen mentalen Vorgang zu initiieren, der die Erfassung des Textinhalts steuert und erkenntnistiftend wirkt. [...] Aus dieser Perspektive betrachtet, besteht auch Narration als graphische Existenzform im Raum. [...] Seiten und Bücher bestehen ausschließlich im Raum. [...] Ein und derselbe Text kann, abhängig davon, wie er graphisch angeordnet ist, Unterschiedliches ausdrücken, da Bestandteile des Textes abhängig von ihrer Position im graphischen Raum unterschiedliches Gewicht erhalten und auf verschiedene Weise zueinander in Bezug gesetzt wer-

den. [...] Im Spezialfall erzählender Literatur betrifft dieser Umstand den Aufbau der Handlung einer Erzählung unmittelbar.“ (Putzo 2014, 86; 88)

Damit existieren nicht nur die geographischen Räume in der erzählten Welt. Die Narration mit ihrer jeweiligen Anordnung ist selbst ein graphischer Raum und hat in dieser Form Auswirkungen auf die Adaption und die Bildung eines kognitiven Konstrukts. Dies ist von entscheidender Bedeutung, sobald es um die Diagrammatik und ihre Fähigkeit des Relationenziehens geht. Durch die Anordnung der Textelemente werden diagrammatische Beziehungen sichtbar, neue Einsichten lassen sich gewinnen. Simultan geschieht dieser Vorgang durch die Zerlegung in die Faktoren und dem In-Beziehung-setzen jener zueinander. Darüber hinaus nutzen sie in Verbindung mit der Diagrammatik den Roman als Raum zur Entfaltung.

### 2.2.2 Der Handlungsverlauf von Erzählungen

Für die Figurengenealogie wird es interessant, sobald das Ich innerhalb der möglichen Welt eines Romans seine eigene Geschichte erzählt und sich anhand dieser konstruiert. Zum Zustandekommen einer Geschichte oder Narration bedarf es einzelner Elemente wie Ereignis und Geschehen sowie die Art der Motivation oder Motivierung des Geschehens.<sup>9</sup>

„Das *Ereignis* oder *Motiv* ist die kleinste, elementare Einheit der Handlung und wurde als erzähltheoretischer Terminus zuerst vom russischen Formalisten Boris Tomaševskij definiert. [...] Obwohl Tomaševskij seine Beispiele nicht weiter kommentiert, erlauben sie die Feststellung, daß Motive offenbar eine propositionale Struktur haben und insofern (Behauptungs-)Sätzen analog sind. Formal gesehen, sind sie nämlich aus Subjekt und Prädikat zusammengesetzt, wobei als Subjekte Gegenstände oder Personen und als Prädikate Geschehnis-, Handlungs-, Zustands- und Eigenschaftsprädikate verwendet werden können.“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 108)

In diesem Abschnitt sind zwei Sachverhalte von Bedeutung: Zum einen die angesprochene propositionale Struktur. Nach Martínez und Scheffel geht Tomaševskij soweit, jedem Satz ein eigenes Ereignis oder Motiv als immanent zuzusprechen. (vgl. zit. n. Martínez und Scheffel 2009, S. 108) Vor allem in der Diagrammatik von Peirce spielen Propositionen eine entscheidende Rolle. Wie sich das Ereignis in Verbindung mit der Diagrammatik bringen lässt, zeigt sich vorrangig im An-

<sup>9</sup> Eine differenzierte Erklärung jener literaturwissenschaftlichen Termini findet sich auch bei Anz. (vgl. Anz 2013, S. 127–130)

wendungsteil. Zum anderen wird das Ereignis als kleinste elementare Einheit eingeführt, sozusagen als Ausgangsbasis für Geschehnisse und damit wiederum für sämtliche Geschichten:

„Durchläuft ein Subjekt nacheinander mehrere Ereignisse, bilden diese Ereignisse ein *Geschehen*. Im Geschehen seriell aneinandergereihte Ereignisse ergeben aber erst dann eine zusammenhängende *Geschichte*, wenn sie nicht nur (chronologisch) *aufeinander*, sondern auch nach einer Regel oder Gesetzmäßigkeit *auseinander* [sic!] folgen.“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 109)

Demnach sind, um eine nachvollziehbare und mit der eigenen realen Welt abgleichbare Geschichte respektive Muster zu konstruieren, Kausalität und Chronologie zwei unabdingbare Faktoren. Besonders erstere ist für den Rezipienten wichtig, da es sich sonst lediglich um die Aneinanderreihung einzelner Ereignisse ohne Bezug zueinander handeln würde.

Wie im realen Leben Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung vorherrschen, muss es jene in literarischen Werken geben, sofern sich der Empfänger zurechtfinden und in der Lage sein soll, die Narration zu verstehen und auf die eigene Lebenswelt zu projizieren. Diese Kausalität nimmt auch im Gesamtwerk von Peirce, sei es in seiner Zeichentheorie oder der Diagrammatik, eine signifikante Position ein, denn logische Prozesse, wie zum Beispiel Schlussfolgerungen, benötigen sie als Eigenschaft.

Ein weiteres Exempel ist die Zeichenklasse der Indizes bei Peirce: Die Verbindung zwischen ihnen und ihren Objekten beruht auf eben solchen Kausalitätsverhältnissen. Ein beliebtes Beispiel ist Rauch und Feuer: Sobald Rauch (Wirkung) gesichtet wird, kann als Auslöser dafür Feuer (Ursache) angenommen werden. Damit wird nicht nur eine Parallele zwischen möglichen literarischen Welten und der realen Welt aufgezeigt, sondern zugleich eine Verbindung zu Peirce und seiner Diagrammatik und der von ihm entwickelten Zeichentheorie gezogen.

Im Hinblick auf die Fiktionalität ist davon auszugehen, dass bei wenig Kausalität und starker Abweichung von der Chronologie die Fiktion deutlicher hervortritt als bei Beachtung beider Faktoren. Eine Geschichte, die sich nur schlecht und mit großen Brüchen und Ungereimtheiten konstruiert, stößt beim Rezipienten eher auf Zweifel, was die Möglichkeit des Faktualen betrifft. Neben Kausalität und Chro-

nologie reiht sich die Motivierung ein. Sie ist, wie der nachfolgende Auszug zeigt, sehr eng an die Kausalität gebunden.

„Die Motivierung (oder Motivation) des Geschehens, so wurde gesagt, integriert das dargestellte Geschehen zum sinnhaften Zusammenhang einer Geschichte. Es sind drei Arten von narrativer Motivierung zu unterscheiden. Die beiden ersten gehören der erzählten Welt fiktionaler Texte an. Die (1) *kausale Motivierung* erklärt ein Ereignis, indem sie es als Wirkung in einen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang einbettet, der als empirisch wahrscheinlich oder zumindest möglich gilt. [...] Vor allem bei älteren Erzähltexten ist die Handlung außer durch kausale Motivierung häufig auch durch eine (2) *finale Motivierung* bestimmt. Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird. Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht.“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 111)

Besonders bei der kausalen Motivierung wird das bereits zuvor angesprochene erneut betont, das heißt, dass der Fokus auf die Auswirkung von Kausalität und Motivierung auf die Fiktionsleistung von Romanen ausgerichtet ist. Finale Motivierung kommt in älteren Texten, zum Beispiel mittelalterlichen, vor und wird daher nicht weiter berücksichtigt. Die Vermittlung der beiden Motivierungsarten kann unterschiedlich erfolgen, entweder explizit, durch konkrete Hinweise der Erzählerinstanz respektive mittels der Figurenrede, oder implizit, indem eine Erklärung für ausgewählte Zusammenhänge des Rezipienten Weltwissen benötigt. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 112) Auf dieses Weltwissen wird im dritten Kapitel *Kognition, Semiotik, Literatur* ausführlicher eingegangen.

Neben kausaler und finaler gibt es eine dritte Motivierungsart: die „*kompositorische*[...] oder *ästhetische*[...] Motivierung“ [Hervorh. v. Verf.] (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 114). Hier spielen künstlerische Gründe eine Rolle, weniger Kausalzusammenhänge oder ein von vornherein festgelegter Handlungsablauf. Diese Motivierung wird allerdings weniger berücksichtigt.

Ein Punkt von Martínez und Scheffel ist diesbezüglich interessant: „Im Regelfall unterstellt der Leser einfach die Existenz bestimmter Motivationen.“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 112) Ohne diese Unterstellung wäre das Entwerfen einer Geschichte oder einer möglichen Welt kaum vorstellbar. Es käme zu einem ständigen Konflikt mit dem in der Erzählung Dargestelltem. Kausalität, Sinnhaftigkeit und Plausibilität sowie die Möglichkeit, Parallelen zwischen der Welt des Lesers und der erzählten möglichen Welt zu ziehen, wäre nicht mehr gegeben. Im Gan-

zen betrachtet, können die Elemente der Handlung den Eindruck einer möglicherweise realen Geschichte, Handlung und Welt erwecken, indem sie Kausalität, Chronologie und Motivierung nutzen. Es ist allerdings ebenso denkbar, gerade durch gezielten Verzicht auf diese Größen, den fiktionalen Charakter literarischer Erzählungen zu betonen. Darüber hinaus wurde an einigen Stellen ein Ausgangspunkt für weitere Betrachtungen geschaffen, der bei der Diagrammatik eine Fortsetzung und bei den Romanen Anwendung findet.

### 2.2.3 Multiple Welten

Nach Martínez und Scheffel sind homogene oder heterogene, uniregionale oder pluriregionale, stabile oder instabile und mögliche oder unmögliche Welten anzutreffen. Die letzte Differenzierung muss konkretisiert werden, denn jene unterteilt sich in natürliche, übernatürliche und unmögliche Welten. Heterogene enthalten im Gegensatz zu homogenen zwei differente Systeme von Möglichkeiten.

Der Unterschied zwischen pluriregionalen und uniregionalen liegt darin, dass erstere mehrere Systeme beinhalten können, während letztere nur eines aufweisen. Instabile Welten sind vom Leser schwieriger zu erfassen als stabile, da sie in ihren Eigenschaften der Notwendigkeit und Möglichkeit unbeständiger sind und die Handlung ständig neu erschlossen werden muss. Im Fall der Differenzierung von möglichen und unmöglichen Welten sind natürliche Welten jene, die keinerlei Verletzung von physikalischen Gesetzen anführen.

Im Kontrast dazu gelten in übernatürlichen Welten andere physikalische Gesetze. Bezüglich der unmöglichen Welten kann gesagt werden, dass sie Widersprüche aller Art beinhalten. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 127–131) Es könnte also im Extremfall eine Erzählung geben, die folgende Welten enthält:

1. eine stabile, uniregionale und homogene Welt mit einer stabilen, uniregionalen und homogenen Geschichte und den jeweiligen Figuren sowie

2. eine instabile, pluriregionale und heterogene Welt mit einer instabilen, pluriregionalen und heterogenen Narration und den dazugehörigen Figuren.

Festzuhalten ist nach alledem, dass literarische Werke nicht nur eine Welt, sondern mehrere konstruieren können, die durchaus unabhängig voneinander bestehen. Somit muss in Betracht gezogen werden, dass auf gleiche Weise, wie sich allerlei Welten generieren, auch verschiedene Figuren entstehen. Demnach gilt es zu beachten, dass fiktive Charaktere möglicherweise je nach Welt anders repräsentiert und erschaffen werden können. Beides – Welt- und Figurenerzeugung – hängt also eng zusammen. Folglich dienen die Faktoren der Welterschaffung und sind für die Konstruktion von Figuren ausschlaggebend, was sich anhand der Diagrammatik und der Narratologie im Analyseteil zeigen wird.

Des Weiteren kann, je nach Art der Welt, die Fiktionalität mal mehr oder weniger stark markiert sein. Es gibt Welten, die mit großer Mehrheit mit der realen Welt übereinstimmen, das heißt in all ihren Möglichkeiten, Wahrscheinlichkeiten und Notwendigkeiten und daher vom Rezipienten auch als solche aufgenommen werden. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 120)

Daneben existieren jene, die gerade mit einer Abgrenzung von der Welt des Adressanten und des Adressaten spielen, um beispielsweise den Leser dazu zu zwingen, sich verstärkt mit der Handlung auseinanderzusetzen und beim Akt des Lesens kritisch vorzugehen. Letztlich setzen sich erzählte Welten aus diversen Textelementen zusammen, die mittels der ausgegebenen Faktoren nachgewiesen werden können. Gleiches gilt für die Figurengese. Beides basiert auf der Konstruktionsleistung der Romane.

### **2.3 Die Figuren in literarischen Werken**

Die meisten Werke der Literatur, im Besonderen Romane, kommen nicht ohne sie aus: Figuren. Sie sind es, die neben den bisher genannten Faktoren entscheidend dazu beitragen, ob ein literarisches Werk als real oder fiktiv empfunden wird. Dabei geht der Begriff 'Figur' nicht zwingend von Menschen aus. In Märchen bei-

spielsweise kommen zahlreiche Gestalten vor, die lediglich menschliche Attribute aufweisen, so in: *Die Bremer Stadtmusikanten*, *Der gestiefelte Kater*, *Die kleine Meerjungfrau* usw. In modernen Sciencefiction-Romanen begegnet der Leser unter anderem Aliens der unterschiedlichsten Art, von denen einige den Menschen sehr ähnlich, andere wiederum grundverschieden sind. In Fantasiegeschichten wie *Harry Potter* oder *Der Herr der Ringe* finden sich Drachen, Hexen, Einhörner und andere Fabelwesen. Der Vielzahl an Figuren sind keine Grenzen gesetzt. Umso faszinierender ist folgende Beobachtung, die Anz in seinem Aufsatz *Textwelten* festhält:

„Angesichts der enormen Bedeutung, die Figuren in literarischen Textwelten, in der Geschichte der Rhetorik und Poetik [...], für Autoren und ihre Leser haben, ist es erstaunlich, dass sich ein systematisch bearbeitetes Forschungsfeld dazu in der Literaturwissenschaft erst in jüngerer Zeit zu etablieren beginnt [...]. In einigen literaturwissenschaftlichen Fachlexika gibt es keinen Eintrag zum Stichwort ›Figur‹. In den Einführungen in die Literaturwissenschaft, die seit den 1990er Jahren in rasch wachsender Zahl publiziert werden, findet sich selten ein eigenes Kapitel über literarische Figuren [...].“ (Anz 2013, S. 122)

Diese Feststellung lässt sich auch bei einem Blick in das Buch von Martínez und Scheffel bestätigen. Zwar wird an der einen oder anderen Stelle auf Figuren eingegangen, zum Beispiel bei der Stellung des Erzählers zum Geschehen oder der Fokalisierung, dennoch bleibt die Figurenanalyse weitgehend unberücksichtigt. Dabei sollten, meiner Meinung nach, gerade innerhalb der Erzähltheorie Figuren eine gleichwertige Position zu den Faktoren Zeit, Stimme, Modus, Handlung und Raum bekleiden.<sup>10</sup> Henriette Heidbrink betont, dass die Betrachtung von Figuren innerhalb der Forschung seit den 1990ern stetig zunehme. (vgl. Heidbrink 2010, S. 67–68) So greifen auch neuere Einführungswerke mittlerweile die Figur als Größe auf, wie beispielsweise Köppes und Kindts *Erzähltheorie*. (vgl. Köppe und Kindt 2014, S. 115–160)

Nichtsdestotrotz zählt die Figur als narratologische Größe zu den bisher weniger beachteten Elementen eines Erzähltextes. Welche Möglichkeiten existieren, um Figuren zu untersuchen, führen Köppe und Kindt mit Bezug auf Jens Eders Werk *Die Figur im Film* (2008) an. Danach gibt es „elementare[...] (sprachliche[...])

<sup>10</sup> Zu Lücken und Problemen in der Figurenforschung äußert sich auch Jannidis und verweist darauf, ähnlich wie Anz, dass bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts nur wenig hinsichtlich der Figurenanalyse geschehen und Grundlagenforschung fast unberührt geblieben ist, weshalb hier weiterer Forschungsbedarf besteht. (vgl. Jannidis 2004, S. 1–6)

Mittel[...] der Figurendarstellung, übergreifende[...] Strukturen der Figurendarstellung und komplexe[...] Figurenmodelle[...]“ (Köppe und Kindt 2014, S. 128). In der vorliegenden Arbeit erfolgt eine grobe Einteilung in: Figurenidentifikationsarten, Figurentypologien und Figurencharakteristika.

### 2.3.1 Figurenidentifikationsarten

„**Figur**, f. [lat. *Figura* = Gestalt], 1. ♂ rhet. Figur; 2. durch einen fiktionalen Text dargestellte Gestalt, der die Fähigkeit zu mentalen Prozessen zugeschrieben wird.“ [Hervorh. v. Verf.] (Burdorf et al. 2007, S. 238)<sup>11</sup>

Zu den Figuren zählen nicht nur Menschen. Wie vorab erwähnt, können andere Wesen wie Tiere, Pflanzen, Objekte etc. vermenschlicht werden. Solch ein Effekt wird als ‘Anthropomorphisierung’ (vgl. Anz 2013, S. 122) bezeichnet. Dadurch erhalten nichtmenschliche Entitäten menschliche Merkmale: Ein Kater, der sprechen kann und Stiefel trägt; die Teekanne aus *Die Schöne und das Biest*, die anfängt zu singen; die Dinosaurierfamilie in der Fernsehserie *Die Dinos*, die einer menschlichen Familie gleicht. Demzufolge besteht eine Identifikationsmöglichkeit mit Figuren in der Darstellung von Menschen oder vermenschlichten Entitäten.

Eine weitere Option Figuren zu kennzeichnen, liegt in der Vergabe eines Namens oder zumindest einer Bezeichnung: zum Beispiel Tischler, Köchin, Hexe usw. Die österreichische Schriftstellerin Bachmann äußerte sich dazu in einem Interview mit den Worten:

„Es gibt nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen und unser Hängen an solchen Namen, [...]. Ja, der Umgang mit ihnen in Gesprächen oder in Gedanken ist uns so selbstverständlich, so geheuer, daß wir nicht ein einziges Mal fragen, warum ihre Namen in der Welt sind, [...]. Diese Namen sind eingebrannt in irdachte Wesen und vertreten sie zugleich, sie sind dauerhaft und so mit diesen Wesen verbunden, daß, wenn wir sie ausborgen und Kinder so nennen, diese zeit lebens mit der Anspielung herumgehen oder wie in einem Kostüm: der Name bleibt stärker an die erschaffene Gestalt gebunden als an den Lebenden. Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich war, ist

<sup>11</sup> Zur Etymologie des Begriffs ‘Figur’ äußern sich Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider ausführlich in ihrer Einleitung. Dabei halten sie Folgendes fest: “In spite of the differences, in all of these languages characters are most frequently defined as fictive persons or fictional analogs to human beings.” (Eder et al. 2010a, S. 7)

für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr Bewegendes, [...]“ (Bachmann 1981, S. 318)

Bachmann betont die starke Bindung fiktiver Wesen an die ihnen zugewiesenen Namen und ihre existentielle Abhängigkeit von diesen. Die Autorin spielt in ihren Hörbüchern, Romanen oder Gedichten mit Bezeichnungen und Namen: Im Roman *Malina* findet sich ein namenloses Ich, das sich in Relation zu drei weiteren Personen – dem Vater, Ivan und Malina – befindet. In *Der gute Gott von Manhattan* gibt es das Liebespaar Jennifer und Jan, das einem guten Gott gegenübersteht. (vgl. Bachmann 2011) *Das dreißigste Jahr* handelt ebenfalls von einer namenlosen männlichen Figur ohne genauere Charakteristika. (vgl. Bachmann 2012) Mittels der Bezeichnung respektive der Vergabe von Namen ist es der Schriftstellerin möglich, Figuren als unterdrückt, mystisch, geheimnisvoll oder dominant zu klassifizieren. Sie verwendet sowohl direkte als auch indirekte Benennungen, um ihren Figuren ganz spezifische Bedeutungen zu verleihen.<sup>12</sup>

Auf diese starke Bindung zwischen Figuren und ihren Bezeichnungen weist ebenso Jannidis in seiner Monographie hin. (vgl. Jannidis 2004, S. 111) Gleichzeitig vermögen Namen und Bezeichnungen noch mehr: Würden alle Figuren mit Bäuerin und Bauer oder mit Hans und Hilde angesprochen werden, wäre es unmöglich, die einzelnen fiktiven Gestalten differenzieren zu können. Namen beziehungsweise Bezeichnungen ermöglichen demzufolge die Unterscheidung von Figuren. Dies stellt ein wichtiges Kriterium neben der Identifikationsherstellung dar.

Ein weiteres ist die Verbindung zwischen Namen und Merkmalen, die mit einer Figur einhergehen. (vgl. Jannidis 2004, S. 125–128) Ist von einer Töpferin die Rede, lassen sich mit ihr unter anderem die Herstellung von Gegenständen, Geschicklichkeit, Handwerk, Schmutz usw. verbinden. Einem König werden wiederum Attribute wie Adel, Reichtum, Regentschaft, Einfluss etc. zugeschrieben.

Doch einer der signifikantesten Punkte ist die Genese einer Figur durch Namensgebung oder Bezeichnung. „Das Bezeichnete wird durch den ersten Akt des Refe-

---

<sup>12</sup> Dies fand vielfach Anklang bei den Gender Studies, wo vor allem auf die Dominanz von Männern gegenüber Frauen innerhalb Bachmanns Werken aufmerksam gemacht wird, was sich unter anderem in der Namensgebung widerspiegelt. Jedoch nicht nur in literarischen Werken spielen Namen und Bezeichnungen im Rahmen der Gender Studies eine große Rolle. Wie Sprache wirkt und sogar verletzen kann, macht Judith Butler in ihrem Buch *Haß spricht. Zur Politik des Performativen* deutlich. (vgl. Butler 2006)

rierens zugleich auch geschaffen.“ (Jannidis 2004, S. 129) Dadurch lässt sich verifizieren, dass Namen nicht unerheblich zur Figurengese beitragen. Zudem liefert Jannidis einen entscheidenden Hinweis, der für die Arbeit im weiteren Verlauf noch an Wichtigkeit gewinnt. Die Bezeichnung der Figur ist, laut Jannidis, alles andere als ausreichend, um sich absolute Klarheit darüber verschaffen zu können, ob bei der fiktiven Gestalt von einem Menschen oder einem vermenschlichten Wesen gesprochen werden kann. Er schlägt deshalb vor, drei Identifikationskriterien miteinander zu verbinden:

„[...] die Referenz mit Bezeichnungen, die das semantische Merkmal ›Mensch‹ enthalten, die Bezeichnung mit Namen, die in der jeweiligen Kultur für Menschen vorgesehen sind, und die Beschreibung von Handlungen, die üblicherweise nur von Menschen ausgeführt werden, oder von menschlichen Eigenschaften.“ (Jannidis 2004, S. 111–112)

Mit der Referenz auf das semantische Merkmal ‘Mensch’ können zum einen Bezeichnungen wie Haushälterin, Schornsteinfeger oder Zauberlehrling gemeint sein. Zugleich fällt die Anthropomorphisierung auf, das heißt, dass beispielsweise durch die Verknüpfung von Objekten und semantischen Kriterien, die eindeutig auf Menschen hinweisen, Figuren identifizierbar sind. Hinzukommen die bereits thematisierte Namensvergabe und die Beschreibung von menschlichen Handlungen, wie Auto fahren, kochen, lesen, schreiben etc., oder Eigenschaften, wobei jene eng mit der erstgenannten Identifikationsmöglichkeit zusammenhängen.

Rekapitulierend gibt es drei Optionen, um den Begriff ‘Figurenidentifikation’ zu klären: 1. das semantische Merkmal ‘Mensch’, 2. Namensgebungen oder Bezeichnungen und 3. typisch menschliche Handlungen beziehungsweise Eigenschaften. Menschen scheinen demnach die prototypische Figurenvorlage zu sein, gleich ob als Mensch oder lediglich als Vermenschlichung von Tieren, Pflanzen oder Gegenständen. Daraus resultiert, dass je weiter von dem Menschen als Prototyp für Figuren abgewichen wird, desto ungenauer werden die Grenzen, die Schärfegrade, die erkennen lassen, ob es sich dabei wirklich um eine Figur handelt oder nicht. (vgl. Jannidis 2004, S. 114–117)

Es ist also möglich, mit Hilfe der genannten Kriterien Figuren in Texten hervorzuheben und dem Leser eine Orientierungsoption zu verschaffen. Allerdings hängt deren Qualität vom Detailreichtum der Figuren ab. Sind unterschiedliche Namen

für ein und dieselbe Figur gegeben, muss kenntlich gemacht werden, dass es sich trotzdem um dieselbe handelt. Ansonsten werden eine genaue Zuordnung und folglich die Orientierung innerhalb des Werkes erschwert.

Gleiches gilt für die Verteilung von Merkmalen. Oftmals sind die Guten mit anderen Charakteristika ausgestattet als die Bösen, was eine durchgehende Identifikation als Gut und Böse ermöglicht, vor allem erkennbar in Märchen. Andere Werke spielen mit solchen Zuschreibungen und dem Bruch konkreter Merkmalszuweisungen, um deutlich zu machen, dass es ein reines Gutes und ein reines Böses nicht gibt. Für solche Brüche, Spiele oder das Nichtbeachten von Zuordnungen, die Irritationen oder Schwierigkeiten beim Leser verursachen, verwendet Jannidis die Begriffe „verzögerte[...] Identifizierung und [...] gestörte[...] Identifizierung“ (Jannidis 2004, S. 147–148).

### 2.3.2 Figurentypologien

Durch die Vielzahl an Figuren wird eine genaue und umfassende Typologisierung schwierig. Im Laufe der Jahrzehnte haben sich zahlreiche Wissenschaftler an der Aufstellung einer solchen mit mehr oder minder großem Erfolg versucht.

Jannidis greift in seiner Arbeit zu *Figur und Person* acht Typologien auf, die während des 20. Jahrhunderts erschienen. Zu diesen zählt E.M. Forsters recht spartanische Einteilung von 1927. Bereits wenige Jahre später bringt Christian N. Wenger eine Typologisierungsmethode heraus, die auf das Dasein einer Figur abzielt. So sind Ordnung, Einheit, Vollständigkeit, Dauer, Zustand und Modus des Daseins entscheidend für die Figurenanalyse.

30 Jahre danach veröffentlicht William Harvey *Character and the Novel*. Dort vollzieht sich die Figureneinteilung nach ihrem Erscheinen und Detailreichtum, das heißt, ob es vorrangig um Haupt- oder Nebenfiguren geht. (vgl. Jannidis 2004, S. 86–89) Harveys Typologisierung entspricht der von Martínez und Scheffel. Ferner können Beziehungen zwischen Figuren untersucht werden, was wiederum zu einer Einordnung in verschiedene Bereiche führt. So gibt es den klassischen Helden und den dazugehörigen Schurken, die Prinzessin und ihren Prinzen, den Held und seinen treuen Weggefährten etc. (vgl. Martínez und Scheffel 2009,

S. 82–83) Da in dieser Arbeit neben Peirce hauptsächlich Martínez und Scheffel für den Bereich Narratologie herangezogen werden, findet in puncto Figurentypologien eine Fokussierung auf diese beiden Autoren statt.

Als weitere Typologien benennt Jannidis die von Shlomith Rimmon-Kenan (1983), Hochman (1985) und David Fishelov (1990). Daneben werden zwei speziellere Einteilungen angeführt: Vladimir Propps Typologie russischer Märchen (1928) und Greimas Aktantenmodell (1966). (vgl. Jannidis 2004, S. 86–101) Auffällig ist, dass Kriterien wie Komplexität, Vollständigkeit oder Veränderlichkeit in vielen dieser Einteilungen auftauchen. Daraus ergibt sich die Frage, inwiefern bestimmte Klassifikationsmerkmale für die Konstruktion respektive Genese einer Figur notwendig sind.

### 2.3.3 Figurencharakteristika

Den Charakteristika sind ebenso wenig Grenzen gesetzt wie der Vielzahl an Figuren selbst. Letztere verfügen über zahllose äußere Erscheinungsmerkmale wie Haare, Augenfarbe, Kleidung usw. und über innere Merkmale, angefangen bei der Darstellung vielschichtiger Denkprozesse, Meinungen, Ansichten, Wünsche, über die Repräsentation physischer und psychischer Krankheiten, Macken, Spleens bis hin zur Veranschaulichung von emotionalen Zuständen, Neigungen oder Träumen.

Es bietet sich daher an, Charakteristika nach extern und intern zu unterscheiden, wobei die wechselseitige Beeinflussung mitzubedenken ist. Um komplexe und mehrschichtige Charaktere zu erschaffen, die realen Personen äußerst ähnlich sein sollen, ist es notwendig, die kognitiven Zustände einzuschließen. Details spielen nicht nur beim Äußeren eine Rolle, sondern vor allem bei Gefühlsbeschreibungen, der Präsentation von Gedankengängen und vielem mehr.

„Unter Charakterisierung wird also ein Prozeß verstanden, bei dem einer Figur Informationen zugeschrieben werden, was entweder sofort oder am Ende eines angeschlossenen Inferenzprozesses in einer figurenbezogenen Tatsache in der erzählten Welt resultiert.“ (Jannidis 2004, S. 209)

Was genau beinhaltet diese Aussage von Jannidis? Zum einen, dass die Informationsvergabe bezüglich einer Figur etwas Dynamisches ist, das heißt, dass Informationen zahlreich zu Beginn eines Textes oder tröpfchenweise im Verlauf der Erzählung preisgegeben werden. Ferner können Figuren als vollständig oder unvollständig erscheinen und die jeweiligen Informationen direkt oder indirekt vorliegen.

Laut Anz besteht ein Weg der Informationsvergabe in einer expliziten Variante, das heißt, durch direkte Beschreibung mittels Sprache. Ein weiterer in einer impliziten zum Beispiel durch Äußerungen, die Figuren tätigen, Handlungen, die sie ausführen oder das Umfeld, in dem sie sich bewegen. (vgl. Anz 2013, S. 125)

Nach Jannidis ist indessen auf beiden Seiten eine doppelte Informationsweitergabe durch Erzähler oder Figur und zwar expliziter und impliziter Art anzutreffen. (vgl. Jannidis 2004, S. 199) Somit erhält der Leser nicht nur Hinweise durch die Figur, sondern parallel durch einen Erzähler. Beide Seiten unterstützen die Figurenkonstruktion und sind gleichermaßen mit einzubeziehen. Zudem taucht eine Verbindung zum Faktor Stimme auf, der bei Martínez und Scheffel eine Rolle spielt und auf den gleichen Umstand verweist.

Seitens des Lesers, also vom Standpunkt der Informationsaufnahme beziehungsweise -beschaffung, wird besonders die indirekte Variante interessant, die auf gewissen Voraussetzungen respektive Präsuppositionen beruht. (vgl. Bauer 1992, S. 485–486) Es spielen hierbei Vorwissen und top-down-Prozesse eine große Rolle, die sowohl im Abschnitt zu den einzelnen Disziplinen als auch in Bezug auf die Diagrammatik genauer beleuchtet werden müssen.

Wie gesagt, können Figurenmerkmale offen dargelegt und für den Leser leicht erkennbar sein, so zum Beispiel die Augenfarbe von Lukas, dem Geliebten der Hauptfigur in Draesners Roman *Mitgift*: „Es war nicht seine Figur (er war nur ein paar Zentimeter größer als sie); nicht seine Augen waren es: den ihren ähnlich, aber heller grün, manchmal auch hellgrau – obwohl, da steckte ja er, in diesem Blick.“ (Draesner 2005, S. 40) Zusätzlich sind Hinweise auf Gefühlszustände, bezogen auf die Hauptfigur Aloe, direkt zugänglich: „[...] aber ihr gefiel es besser, sich statt dessen als arme Verlassene zu fühlen. Es war ein schönes Gefühl. [...] Es war schön dramatisch.“ (Draesner 2005, S. 15)

Schwieriger wird es bei indirekten Informationen. Hier kommen die von Jannidis erwähnten Inferenzprozesse ins Spiel. Jedoch sind es nicht irgendwelche Schlussfolgerungsprozesse, die an dieser Stelle wirksam werden, sondern ganz konkret abduktive. (vgl. Jannidis 2004, S. 209–216) Damit spannt sich ein weiterer Bogen zu Peirce und seiner umfassenden Diagrammatik auf, in der die Abduktion eine zentrale Position einnimmt.

Ein letzter wichtiger Punkt betrifft die Verteilung von Informationen, die durch eine Betrachtung von Dauer, Menge, Häufigkeit, Ordnung, Dichte und Informations- sowie Figurenkontext möglich ist. (vgl. Jannidis 2004, S. 220–221) Durch die Vielzahl an Informationen, die den Figuren zugeschrieben werden, ist wiederum eine Typologisierung möglich, das heißt, dass sich der Kreis zum vorherigen Kapitel *Figurentypologien* schließt.

Spannend ist zudem der Informationskontext, der nicht nur direkt figurenbezogene Informationen aufgreift, sondern ebenso jene, die nicht in Verbindung mit Figuren stehen, aber mit ihnen verknüpfbar sind. Eine konstruierte Aussage wie ‚An der Wand hing ein Picasso‘ scheint zunächst einmal recht belanglos und hat auf den ersten Blick nichts mit Figuren zu tun. Da das Mitbedenken des Kontexts indes Voraussetzung ist, lässt sich anhand dieses Hinweises die Schlussfolgerung aufstellen, dass der Bewohner des Hauses und Besitzer des Picassos in besseren Verhältnissen lebt. Des Weiteren könnte er genauso gut jemanden beerbt haben, der reich war und sich solch ein Gemälde leisten konnte.

Ob der erste, der zweite oder ein vollkommen anderer Fall zutrifft, muss mittels weiterer Informationen geklärt werden. Daraus ergibt sich letztlich, dass nicht nur direkte oder indirekte Figureninformationen zu berücksichtigen sind, sondern gleichermaßen der Informationskontext. Zum Thema ‚Kontext‘ respektive ‚Kontextualisierung‘ wird im Bereich Textverstehen und im Kapitel zur Diagrammatik mehr gesagt, da zum Verstehen der Kontext notwendig ist und laut Peirce vor allem Zeichen diesen erfordern.

## 2.4 Romane und ihr Modellcharakter

Der Modellcharakter von Romanen ist, wie bereits angesprochen, überall dort wo die Fiktionalität zur Sprache kommt, anzutreffen. Interessant scheint, dass es innerhalb der Erzähltheorie für die Nachahmung, das Konstruierte oder Modellhafte einen Begriff gibt, der seit der Antike existiert – die Mimesis:

„Mimesis: Nachbildung der Welt im Sinne von Modellierung (eines Ausschnitts) der Welt (Aristoteles) [...] Die aristotelische Mimesis meint hingegen die Nachahmung der Welt bzw. eines relevanten Weltausschnitts. Dieser vielfach und zum Teil (im Laufe der Jahrhunderte seiner Wirkung) recht unterschiedlich gedeutete Begriff meint nicht die Abbildung der Welt, genau wie sie ist, und ist insofern eng mit dem modernen Konzept der → *Fiktionalität* verwandt. [...] Mimesis meint also eher die Bezugnahme auf die Welt, wie sie jenseits ihrer wahrnehmbaren Oberfläche ist, wie sie sein könnte oder wie sie sein sollte. [...] Literatur qua Mimesis kann also als Modell der Wirklichkeit aufgefasst werden.“<sup>13</sup> [Hervorh. v. Verf.] (Spörl 2006, S. 138–139)

Wie Spörl anführt, ist Mimesis nach aristotelischer Vorstellung eine Nachahmung/Nachbildung der Welt ohne richtigen Abbildungscharakter. Dies folgt der allgemeinen Bedeutung von Modellen, die besagt, dass sie lediglich „[...] eine Annäherung an die Wirklichkeit“ (vgl. Fries 2005, S. 416) darstellen.

Des Weiteren wird das Modellhafte, das mit der Mimesis beschrieben wird, mit dem bereits behandelten Begriff der Fiktionalität verbunden, was auf die zugleich thematisierte Konstruktion literarischer Welten und auf deren Musterhaftigkeit verweist. Entscheidend ist, dass es sich um keine 1:1 Abbildung handelt. Modelle sind nicht in der Lage eine hundertprozentige Wiedergabe darzustellen.

Wichtig ist, dass es sich bei Modellen um mögliche Repräsentation der Wirklichkeit handelt, nicht um absolute. Sie abstrahieren, reduzieren, verfremden, selektieren und genau dort setzt die Diagrammatik an. Sie nutzt diese Funktionen der Modelle als Anschauungsmaterial, um daraus Schlussfolgerungen mit möglichst neuen Erkenntnissen ziehen zu können. In diesem Fall werden, durch Beobach-

---

<sup>13</sup> Zur Mimesis äußert sich Bauer in *Roman und Semiotik – ein Überblick*: „[...] die Mimesis des Romans besteht in erster Linie in der Nachahmung der Art und Weise, wie einzelne Menschen ihre Welt modellieren.“ (Bauer 1992, S. 479) Ebenso verbinden David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan das Konzept der Mimesis mit dem Narrativen. (vgl. Herman et al. 2005)

tungen der Weltmodellierung im Roman und der Referenzialität bezogen auf die reale Welt, Schlüsse gezogen.

„Literarische Texte beziehen sich, anders gesagt, nicht auf die Wirklichkeit im Reinzustand, sondern immer schon auf eine Version, die unter anderem darüber entscheidet, was als faktuales und was als fiktionales Erzählen gilt. Folgerichtig wird diese Version (oder Konfiguration) der Wirklichkeit im Text durch faktuale Sätze und Worte mit einer faktischen Referenz vergegenwärtigt, während ihre Abwandlung (oder Rekonfiguration) im Modus der Fiktionalität erfolgt.“ (Bauer 2014, S. 42)

Wie in diesem Kapitel und in *Multiple Welten* ersichtlich wird, konstruieren sich erzählte Welten nach und nach und dienen aufgrund dessen als Mustervorlagen für Einsichten und neue Erkenntnisse. Selbst die reale Welt ist ein Produkt der Vorstellung und somit individuell geprägt. Demnach bezieht sich die erzählte Welt, in Form einer Rekonfiguration, auf eine andere kognitive Repräsentation der angeblich realen Welt und generiert ein Duplikat. Kon- und Rekonfiguration sind zentrale Prozesse der Diagrammatik und werden später genauer thematisiert.

Die einzelnen Größen – Zeit, Raum, Figuren etc. – können durchaus für sich allein betrachtet werden ohne irgendeine Beziehung zueinander zu haben. Allerdings geht es in dieser Arbeit um die Verbindung jener Faktoren, die helfen, die Figurengeneese en détail zu untersuchen. Im Fokus steht also die Modellierung der fiktiven Figuren und welche Erkenntnisse daraus zu gewinnen sind und zwar einmal durch die reine Beobachtung des Romans und zum anderen durch eine mögliche Übertragung auf die hiesige Welt.

Die Genese erzählter Welten ist infolgedessen keinesfalls losgelöst von der einer Figur zu betrachten. Als fester Bestandteil dieser Welten prägen sie jene, determinieren sie mit ihren Handlungen, mit ihrer bloßen Existenz. Demnach ist die Untersuchung der Figurenerschaffung zugleich eine Bestätigung der Konstruktionsleistung von Romanen in Bezug auf ihre Welten. Relevant ist bei der Sichtung literarischen Materials indes eine zusätzliche, nicht zu vernachlässigende Voraussetzung, die sowohl beim Forscher als auch beim allgemeinen Rezipienten gegeben sein muss:

„Fiktionale Prosa nutzt die Chance, die erzählte Welt ohne Verlust an Glaubwürdigkeit als mögliche Welt zu entwerfen. Der unser praktisches Leben bestimmende Unterschied zwischen möglicher und aktueller Welt wird nämlich im prototypischen fiktiven Erzählen durch Einvernehmen zwischen Autor und Rezipient relativiert. Nur wenn Leser und Erzähler sich einig sind, dem Erzählten ebenso viel

Realität zuzubilligen wie dem Erlebten, kann das Erzählen erlebte Welt zum Einsturz bringen.“ (Grübel et al. 2005, S. 109)

Ein Nichteinlassen auf ein Werk und seine Welten führt dazu, dass weder der Leser noch der Forscher Verständnis dafür entwickeln. Denn „erst unter diesem Gesichtspunkt der Modellhaftigkeit nämlich zeigt sich, daß zwischen der narrativen Welterzeugung und ihrer Rekonstruktion im Verlauf der Lektüre eine mehr als zufällige Beziehung besteht, [...]“ (Bauer 1992, S. 478). Sie muss abermals vom Rezipienten erkannt und das Werk sowie seine Fiktionalität von ihm akzeptiert werden. Ohne diese Auseinandersetzung können, im Besonderen seitens des Wissenschaftlers, keine gewinnbringenden Erkenntnisse resultieren.

Ziel dieses Kapitels war es, die Thematik *Der Roman als Modell der Welt* und die Narratologie sowie ihre Funktionsweise vorzustellen und ihre Bedeutsamkeit für die Arbeit zu veranschaulichen. Der Fokus lag zum einen auf der Fiktionalität als ein Merkmal dieser Gattung, was zeitgleich die Konstruiertheit und somit die Modell- respektive Musterhaftigkeit aufzeigen sollte. Dies steht wiederum in Verbindung mit der Diagrammatik.

Zum anderen unterstützt die Vertiefung in die einzelnen Faktoren die Betonung der Konstruktionsleistung von Literatur. Darüber hinaus repräsentieren diese Größen die Werkzeuge für die Figurengese. Die Diagrammatik zeigt die Wirksamkeit der Faktoren der Narratologie auf, indem sie sie für ihre immanenten Vorgänge – Zerlegung und Zusammenführung – nutzt. Alles bisher Angeführte stellt infolgedessen einen Teil der Grundlage dieser Arbeit dar und ist als eine Hinführung zum eigentlichen Thema *Diagrammatik, Narratologie und Figurengese*, anzusehen.

### 3 Textverstehen als Ausgang

Vor allem seitens der Linguistik und dort besonders ausgehend von der (kognitiven) Textlinguistik befassen sich Forscher mit Textproduktion und Textverstehen. (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 162–174; Vater 2001, S. 120–156; Linke et al. 2004, 256-259; 402-412) Für die aktuelle Thematik ist das Textverstehen von besonderem Interesse. Erstaunlich ist diesbezüglich, dass Modelle der kognitiven Textlinguistik neuerdings vermehrt Anwendung finden und sowohl bei der Linguistik als auch der Literaturwissenschaft zum Tragen kommen.

Textverstehen als Untersuchungsschwerpunkt erscheint, im Gegensatz zur Linguistik, nur selten innerhalb literaturwissenschaftlicher Sammelbände oder Monographien und oftmals wird der Suchende dort fündig, wo der Leser als Aspekt hinzukommt. So zum Beispiel bei Tilmann Köppe und Simone Winko unter „Leserorientierte Theorien und Methoden“ (Köppe und Winko 2013, S. 324–336), bei Margit Schreier unter „Textwirkungen“ (Schreier 2013, S. 193–202) oder bei Ralf Schneider unter dem Stichwort „Figurenrezeption“ (Schneider 2000).

#### 3.1 Verbindungen zwischen Textualität und Textverstehen

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht lassen sich narrative Texte unter anderem mittels der Narratologie untersuchen und zeigen so die Konstruiertheit der jeweiligen Gattung auf. Es stellen sich nun, da es gezielt um Textverstehen geht und jenes vorrangig innerhalb der Textlinguistik Beachtung erfährt, die Fragen, wie die Textualität dort zustande kommt und wie sie Einfluss auf die Textrezeption ausübt und somit parallel auf die Welten- und Figurengnese.

Laut Christina Gansel und Frank Jürgens gibt es mehrere Kriterien der Textualität, die sie die Arbeit von R.-A. de Beaugrande und W. U. Dressler entnehmen: „Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität und Intertextualität. (zit. n. Gansel und Jürgens 2009, S. 23) Hingegen halten die beiden Autoren fest, dass die Absolutheit, die von de Beaugrande und Dressler vertreten wird, sprich, dass alle Kriterien zutreffen müssen, keinesfalls haltbar ist. Diese Ansicht ist, meiner Meinung nach, korrekt, weshalb es als zielführender

erscheint, herauszufinden, welche der sieben Eigenschaften in Bezug auf das Textverstehen zum Tragen kommen und in welchem Ausmaß.

Beginnend mit der Kohäsion, zitieren Gansel und Jürgens aus *Einführung in die Textlinguistik* (1981) von de Beaugrande und Dressler wie folgt:

„[Kohäsion – d. Vff.] betrifft die Art, wie die Komponenten des OBERFLÄCHENTEXTES, d.h. die Worte, wie wir sie tatsächlich hören und sehen, miteinander verbunden sind. Die Oberflächenkomponenten hängen durch grammatische Formen und Konventionen voneinander ab, so daß also Kohäsion auf GRAMMATISCHEN ABHÄNGIGKEITEN beruht.“ [Hervorh. v. Verf.] (zit. n. Gansel und Jürgens 2009, S. 23)

Die Kohäsion steht in Relation zur Oberflächenstruktur. Letztere beruht auf sprachlichen Normen und Konventionen. Demnach muss sich die Kohäsion zugleich an grammatischen Regeln orientieren, sprich, sie ist sprachgebunden. Der Einfluss auf das Textverstehen in Bezug auf die textuelle Oberfläche wird anhand eines Beispiels deutlich:

**Herr Müller liegt im Krankenhaus. Er hatte einen Arbeitsunfall.**

Die Verknüpfung seitens der Textoberfläche ergibt sich zum einen aus **Herr Müller** und **er**. Hier handelt es sich um eine Pronominalisierung beziehungsweise um ein deiktisches Mittel, das eine Verbindung zwischen den beiden Sätzen herstellt. Allerdings ist eine Verknüpfung durch deiktische Mittel, wie Pronomina, oder zusätzliche Wörter, wie zum Beispiel das **da** im nachfolgenden Satz, unnötig:

**Herr Müller liegt im Krankenhaus, da er einen Arbeitsunfall hatte.**

Für das Verständnis ist es nicht erforderlich, eine Konjunktion wie **da** einzufügen, denn aufgrund von Weltwissen und den dazugehörigen Erfahrungen wird automatisch erkannt, dass der Arbeitsunfall die Ursache für den Krankenhausaufenthalt sein muss. Allein die Wörter **Müller**, **Krankenhaus** und **Arbeitsunfall** können in dieser Reihenfolge so miteinander kombiniert werden, dass ein Sinn entsteht. Es ist eine logische Schlussfolgerung, die getroffen wird, das heißt, dass mit der Fähigkeit Inferenzen zu bilden und durch die Oberflächenstruktur ein Verständnis darüber zustande kommt, dass beide Sätze zusammengehören.

Heinz Vater liefert in seiner Monographie eine zusätzliche wichtige Unterscheidung bezüglich der Kohäsion: Zum einen kommt die „syntaktische Kohäsion“ (vgl. Vater 2001, S. 32), wie sie durch das oben angeführte Beispiel verdeutlicht wird, vor. Daneben spricht Vater von der „morphologischen Kohäsion“ (vgl. Vater 2001, S. 32), die bei Wortneuschöpfungen aufzutreten scheint. Demnach sind es zwar häufig syntaktische Kohäsionen, die auftauchen, aber nicht ausschließlich.

Des Weiteren hat die Kohäsion insofern Auswirkungen auf das Verstehen eines Textes, als dass besonders in grammatikalischer Hinsicht ein Verstoß gegen sie den Zusammenhang des Textes destruiert, was wiederum negative Effekte auf die Rezeption hätte. Neben der Oberflächenstruktur gibt es die Tiefenstruktur, die in Beziehung zur Kohärenz steht. Bei der Kohärenz geht es um den Sinn, auf dem ein Text basiert und der vom Rezipient erschlossen werden muss:

„Kohärenz in einem Text baut auf der Sinnkontinuität der zugrunde liegenden Textwelt auf. Sinn ist die im Textzusammenhang aktualisierte tatsächliche Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks. Die Textwelt ist die Gesamtheit der einem Text zugrunde liegenden Sinnbeziehungen; sie muss mit der realen Welt nicht unbedingt übereinstimmen, sondern wird vom Sprecher, von seinem Wissen und seinen Intentionen zugrundegelegt.“ (Vater 2001, S. 38)

Im Fall der Kohärenz greifen, genauso wie bei der Kohäsion, Wissensbestände und Erfahrungen. Darüber hinaus müssen gerade im Fall der Tiefenstruktur vermehrt Schlussfolgerungen getroffen werden, damit ein Text als sinnig und nachvollziehbar gilt. Relevant ist hierbei die Anmerkung, die Vater einbringt, dass die Textwelt keinesfalls mit der realen Welt konform gehen muss. Dies wurde im Kapitel zu den Romanen und ihrem Fiktionalitätscharakter eingehend besprochen. Kohärenz ist demnach nicht nur Basis für faktuale Texte, sondern gleichsam für fiktionale. Sinnkonstruktion und Kohärenz sind weiterhin bei scheinbar ‘unsinnigen’ Texten möglich. Ein gutes Beispiel präsentieren Gansel und Jürgens, indem sie auf eine Gedichtvariante von Horst Kunze hinweisen:

„Dunkel war's, der Mond schien helle

Dunkel war's, der Mond schien helle,  
Schneebedeckt die grüne Flur,  
Als ein Wagen blitzschnelle  
Langsam um die Ecke fuhr.  
Drinne saßen stehend Leute,  
Schweigend ins Gespräch vertieft,

Während ein geschossener Hase  
 Auf der Wiese Schlittschuh lief.  
 Und auf einer roten Bank,  
 Die blau angestrichen war,  
 Saß ein blondgelockter Jüngling  
 Mit kohlrabenschwarzem Haar.  
 Neben ihm 'ne alte Schachtel,  
 Zählte kaum erst sechzehn Jahr,  
 Und sie aß ein Butterstulle,  
 Das mit Schmalz bestrichen war.  
 Droben auf dem Apfelbaume,  
 Der sehr süße Birnen trug,  
 Hing des Frühlings letzte Pflaume,  
 Und an Nüssen noch genug.“ (vgl. zit. n. Gansel und Jürgens 2009, S. 25)

Diese Variation ist übersät mit Diskrepanzen, die, unabhängig davon, durch ihren bewussten Einsatz zu Kohärenz beitragen und dem Rezipienten helfen, gerade dadurch einen Sinn aufzubauen. Der absolute Bruch mit der Kohärenz würde allerdings dazu führen, dass der Rezipient vermutlich das Buch weglegt, da er es nicht versteht – das Werk ergibt sozusagen keinen Sinn. Demzufolge ist gerade die Kohärenz für das Gelingen des Rezeptionsvorganges von entscheidender Bedeutung. Kohäsion und Kohärenz sind somit zwei Kriterien, die notwendig werden, um einen Text zu verstehen und zwar sowohl dessen Oberflächen- als auch seine Tiefenstruktur.<sup>14</sup> Sie hängen eng mit den Wissensbeständen, Inferenzprozessen und top-down- und bottom-up-Vorgängen zusammen, wie sich zeigen wird.

Daneben ist die Intentionalität anzutreffen: Verfolgt der Textproduzent einen Zweck mit seinem Text oder schreibt der Rezipient dem Text eine Intention zu? Vor allem die Sicht des Lesers ist interessant, da die Rezeption im Fokus steht. An dieser Stelle soll ein kleiner Rückblick auf die von Martínez und Scheffel erwähnte Motivierung, die beim Faktor Handlung eine Rolle spielt, erfolgen: Es wurde darauf verwiesen, dass Leser dem Text eine Motivation unterstellen und dies insofern notwendig ist, da ansonsten ein ständiges Hinterfragen und Zweifeln am Text hervorgerufen würde. Ohne Ausgehen von einer gezielten Motivierung bleiben Kausalität und Kohärenz aus. In gewisser Weise schreibt der Leser demnach dem

---

<sup>14</sup> Zur weiteren Vertiefung des Themas Oberflächen- und Tiefenstruktur und damit zu Kohäsion und Kohärenz liefert das *Studienbuch Linguistik* von Linke et al. einen guten Einblick (vgl. Linke et al. 2004, S. 254–256) sowie der Aufsatz von Scherner über *Kognitionswissenschaftliche Methoden in der Textanalyse* (vgl. Scherner 2000, S. 186–187).

Text Intentionalität zu – nicht dem Textproduzenten und genau hierin besteht ein Unterschied zu den bisherigen Theorien.

Diese gehen davon aus, dass der Rezipient dem Produzenten eine Absicht unterstellt. Nach Gansel und Jürgens sowie weiteren Wissenschaftlern hängt die Intentionalität mit Interpretationen zusammen, das heißt, dass der Rezipient die Intention des Produzenten interpretatorisch erfasst. (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 27)

Die Interpretationsleistungen, die damit jedoch verbunden sind und vom Leser ausgehen, werden allerdings auf den Text bezogen erstellt. Bottom-up-mäßig wird der Text erfasst und mittels top-down-Prozessen und den dazugehörigen Wissensbeständen schlussfolgerungsartig erschlossen. Dies zeigt sich im Besonderen bei der Diagrammatik. Bei der Motivierung geht es um die Unterstellung, dass ein Text eine bestimmte Motivation hat. Im Großen und Ganzen übt die Intentionalität als Textualitätskriterium Einfluss auf das Textverstehen aus, aber dies, meiner Meinung nach, viel mehr im Sinne einer Motivierung.

Bei der Akzeptanz eines Textes beziehungsweise der Akzeptabilität geht es darum, ob ein Leser einen Text als kohärent und akzeptabel empfindet oder nicht. Übertragen heißt das, dass der Rezipient auf den Text eingeht, ähnlich wie bei der Motivierung. Indes verweisen Gansel und Jürgens darauf, dass die Akzeptabilität ein subjektives Kriterium darstellt (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 27) und damit im Kontrast zur Intentionalität keine Eigenschaft ist, die absolut gegeben sein muss. Motivierung gilt als essentiell, insbesondere in kohärenter und kausaler Hinsicht. Akzeptieren muss ein Leser einen Text hingegen nicht. Nichtsdestotrotz ist es für das Textverstehen äußerst förderlich, wenn sich der Leser auf den Text einlässt, ihn sozusagen akzeptiert.

Ganz entscheidend ist das nächste Textualitätskriterium – die Informativität:

„Es geht um den Informationswert des Textes. Sicher ist es zutreffend, dass besonders geringe Informativität störend wirkt, da sie Langeweile verursacht und somit zur Ablehnung des Textes führt, aber doch nicht zur Ablehnung des Textes als Text.“ (Gansel und Jürgens 2009, S. 28)

Nach de Beaugrande und Dressler ist ein Text informativ, sobald er neue Informationen liefert. Allerdings betonen Gansel und Jürgens, dass es sich, ähnlich der

Akzeptabilität, um ein subjektives Kriterium handelt, das für die Textualität nicht als obligatorisch angesehen werden kann. (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 28) Inwiefern der Text neue Informationen bereithält, ist demzufolge rezipientenabhängig.

Für das Textverstehen ist die Informativität insofern essentiell, als dass sie wesentlich zur Figurengeneese beiträgt: Je mehr Informationen, das heißt, je mehr neue Hinweise zu einer Figur vermittelt werden, sei es durch die Figur selbst, durch andere Figuren oder durch einen Erzähler, desto besser für eine detailliertere Konstruktion einer Figur. Gleiches gilt für die Hervorbringung ganzer Erzählwelten. Textverstehen steht infolgedessen mit der Informativität in Verbindung und letztere wird dann spannend, wenn es um die Informationsübertragung (bottom-up) und -verarbeitung (top-down) bezüglich der Figurenerzeugung geht. Die Situationalität als vorletztes Kriterium behandelt den Umstand, ab wann ein Text für eine bestimmte Situation relevant wird. (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 31) Es lässt sich gewissermaßen eine Parallele zu den Zeichen von Peirce ziehen, die ebenfalls in einen Kontext stehen und durch ihn ihre Bedeutung erlangen, doch dazu in *Semiotik als Basis für die Diagrammatik* mehr.

Wichtig ist, dass die Situationalität nicht nur eine entscheidende Eigenschaft von Texten ist, sondern von großem Belang für das Verstehen. Sie verhindert weitestgehend Missverständnisse und platziert den Text beziehungsweise die Information so, dass sich, zusammen mit den Wissensbeständen und Inferenzen des Rezipienten, ein eindeutiger Sinn ergibt. Demzufolge steht die Situationalität in Verbindung mit der Kohäsion, der Kohärenz und der Informativität. In Bezug auf die Figurengeneese ergibt sich Folgendes: Der Kontext respektive die Situation ist sowohl für die Textualität samt ihrer Kriterien als auch für die narratologischen Faktoren sowie für die Diagrammatik wichtig.

Als letzte Texteigenschaft wird von de Beaugrande und Dressler die Intertextualität angeführt, das heißt, dass es um die Beziehung des aktuellen Textes zu anderen Texten geht. Allerdings reicht Gansel und Jürgens der Hinweis, dass es sich um ein grundlegendes Merkmal handelt, nicht aus. Sie führen daher eine Unterscheidung von referentieller und texttypologischer Intertextualität an. Bei ersterer geht

es vorrangig um den direkten Bezug zu einem vorhergehenden Text. Im Fall von letzterer spielt Textsortenwissen eine Rolle. (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 31)

In Verbindung zum Textverstehen ist anzumerken, dass dieses durchaus erschwert werden kann, sobald entweder zu viele Verweise auftreten oder ganz spezielle gefordert sind. (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 32) Als Beispiel fungiert eine Textstelle aus Bachmanns *Malina*:

„Eine häßliche Erinnerung ist das, die mir heute nicht mehr weh tut, aber ich hatte das Bedürfnis, so zu tun, als kennte ich ihn auch, als wüßte ich einiges über ihn, und ich war witzig wie die anderen, wenn man die komische infame Geschichte von Malina und Frau Jordan erzählte. [...] Auch war die junge Frau Jordan nicht die Frau, von der lange das Gerücht ging, sie habe den berühmten Ausspruch getan ›Ich treibe Jenseitspolitik‹, als ein Assistent ihres Mannes sie auf den Knien, beim Bodenschreiben, überraschte und sie ihre ganze Verachtung für ihren Mann zu verstehen gab.“ (Bachmann 2009, S. 18)

Erwähnt wird in dieser Passage eine Frau namens Jordan, die jung ist und ihren Mann verachtet. An dieser Stelle ist Vorwissen erforderlich, da ansonsten dieser Auszug vermutlich als weniger relevant abgetan würde. „Frau Jordan“ bezieht sich auf die Protagonistin Franziska Jordan, die Figur aus einem fragmentarischen Text von Bachmann mit dem Titel *Der Fall Franza*. (vgl. Bachmann und Albrecht 2008) Wie *Malina* gehört auch dieser zum sogenannten Todesarten-Projekt der österreichischen Schriftstellerin. Bachmann verwebt mehrere Werke miteinander. So trifft man da und dort immer wieder auf Bekannte, insofern das nötige Wissen um die anderen Werke vorliegt. Ohne dieses kann keine Referenz aufgebaut werden und das Textverstehen wird schwieriger.

Für die Generierung einer Figur ist von Bedeutung, ob diese intertextuellen Bezüge, gleich ob referentiell oder texttypologisch, Einfluss auf die Konstruktion ausüben. Ist es wichtig, das Buch *Der Fall Franza* zu kennen, um das namenlose weibliche Ich in *Malina* generieren zu können? In diesem Fall ist die Frage mit nein zu beantworten. Festzuhalten bleibt, dass die Intertextualität, als ein Merkmal der Textualität, Textverstehen sowohl begünstigen als auch verschlechtern kann und eine nicht unwesentliche Position bezüglich der Figurengese einnimmt.

Durch die Gegenüberstellung von Textualität und Textverstehen wird schnell ersichtlich, dass sich beides gegenseitig beeinflusst. Darüber hinaus kann ein gewisses Einwirken auf die Genese nicht geleugnet werden. Ferner ist an der einen oder

anderen Stelle deutlich geworden, dass die Kriterien der Textualität zugleich in Beziehung stehen mit den diversen Wissensbeständen, den bottom-up- und top-down-Verfahren sowie den Inferenzprozessen.

### 3.2 Wissensbestände

Oftmals erfolgt in einem Text die direkte oder indirekte Informationsweitergabe. (vgl. S. 40–41) Besonders letztere deutet auf Wissensbestände hin, die nicht explizit durch ihn veranschaulicht werden, sondern auf Präsuppositionen bauen, das heißt, dass manches durch die Narration vorausgesetzt wird. (vgl. Bauer 2005, S. 188–189) Vorwissen spielt eine signifikante Rolle, vor allem, wenn es um top-down- und bottom-up-Prozesse sowie Relationsziehungen geht, die später detaillierter thematisiert werden. Folglich ist es gleichzeitig für die Diagrammatik von entscheidender Bedeutung.

Bei genauerer Beobachtung der Wissensformen innerhalb der gängigen Literatur kristallisieren sich große und zuweilen sehr unübersichtliche Meinungen darüber heraus, welche Wissensbestände vorherrschen und welche davon für das Textverstehen relevant sind. Verhältnismäßige Einigkeit besteht über das sogenannte Weltwissen. Dieses findet sich bei den Autoren Gansel und Jürgens (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 114–122), Angelika Linke, Markus Nussbaumer und Paul R. Portmann (vgl. Linke et al. 2004, S. 257) sowie Vater, dort unter dem Begriff „konzeptuelles Wissen“ (vgl. Vater 2001, S. 146).

Bei den weiteren Wissensformen wird es diffuser: Linke et al. erwähnen neben dem Weltwissen lediglich das „Handlungswissen“ und die „konzeptuellen Deutungsmuster“ (Linke et al. 2004, S. 257–259), die aber teilweise wieder zum Weltwissen gehören. Gansel und Jürgens benennen die kulturelle Sprachkompetenz, mit den Unterkategorien elokutionelles, idiomatisches und expressives Wissen. Des Weiteren zählen die Autoren das enzyklopädische Wissen zu Weltwissen und Sprachkompetenz. (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 115–117)

Vater greift das enzyklopädische Wissen auf, allerdings unter der Bezeichnung ‘Sprachwissen’ und weniger detailliert. Dafür führt er in Anlehnung an Scherner

zusätzliche Wissensformen an, wie Perzeptions-, Interaktions-, Emotions-, Evaluations- und Muster- oder Schemawissen (vgl. Vater 2001, S. 145–148). Ausschlaggebend im Hinblick auf das Wissen ist, dass eine Aneignung im Laufe des Lebens stattfindet, unter anderem durch Lernprozesse, um anschließend im Gedächtnis abgespeichert zu werden.

Gansel und Jürgens erwähnen in ihren Ausführungen einen weiteren Begriff, der für die Wissensbestände entscheidend ist: die Frames. Sie „[werden] als Oberbegriff für die Repräsentation der genannten Konzepte im Gedächtnis [gebraucht]“ (Gansel und Jürgens 2009, S. 118). Frames spielen neben Skripts eine wesentliche Rolle für den Verstehensprozess, dies betonen auch Köppe und Winko:

„Die Wissensbestände einer Person sind demnach in bestimmter Weise gruppiert: Sogenannte *frames* umfassen zusammengehörige Wissensbestände, die eher statisch angeordnet sind, also beispielsweise Wissen darüber, was für Gegenstände normalerweise in einem Restaurant anzutreffen sind. *Scripts* dagegen sind eher prozessural organisiert und betreffen Vorgänge, also beispielsweise Wissen darüber, wie ein Restaurantbesuch abläuft. *Frames* und *scripts* werden von Lesern bei der Lektüre gleichsam als Vorlagen in Anschlag gebracht, in die aufgenommene Textdaten eingesetzt werden.“ [Hervorh. v. Verf.] (Köppe und Winko 2013, S. 335; vgl. Linke et al. 2004, S. 266)

Frames und Skripts sind vorrangig der Organisation des Weltwissens behilflich. Das Wissen um das Inventar eines Restaurants und dem dazugehörigen Ablauf bei einem Besuch, kann als Erfahrungswissen betrachtet werden. In einigen Fachtexten kommt es zur Gleichsetzung der Schemata mit den Frames, weshalb sie einen weiteren Oberbegriff darstellen. (vgl. Gansel und Jürgens 2009, S. 118) Bei Maximilian Scherner und anderen Wissenschaftlern ordnen sich die Frames und Skripts den Schemata unter. (vgl. Scherner 2000, S. 188) Vater hingegen stellt das Muster- und Schemawissen gleich, Frames oder Skripts bleiben bei ihm unerwähnt. (vgl. Vater 2001, S. 147)

Auch bei Schneider tauchen Hinweise auf die Bedeutsamkeit dieser Begrifflichkeiten auf. So führt er gleichsam Frames, Skripts und Schemata an, erweitert aber, ähnlich zu Scherner, zum einen um Szenario und Plan. (vgl. Schneider 2000, S. 40) Zum anderen bringt er den Terminus der ‘Kategorie’ ein und stellt ihm den Begriff ‘Schema’ gegenüber. So gibt es markante Unterschiede, wie die Art der Anordnung (gleichgeordnet – hierarchisch). Dessen ungeachtet bestehen Gemeinsamkeiten, die so weit gehen, dass Schemata als Bestandteile von Kategorien an-

gesehen werden können. (vgl. Schneider 2000, S. 47) Aus den Aufzeichnungen Schneiders<sup>15</sup> ist abzuleiten, dass alle Begriffe eine essentielle Stellung in Bezug auf die Figurenrezeption einnehmen.

Weitere Grundlagen sind nach Schneider die bottom-up- und top-down-Prozesse sowie die Inferenzen und Hypothesenbildungen. (vgl. Schneider 2000, S. 35–54) Abschließend sei zum Thema ‘Organisation der Wissensbestände’ gesagt, dass in Anlehnung an Köppe und Winko vorrangig auf Frames und Skripts fokussiert wird, weil sie, meiner Meinung nach, den größten Einfluss auf die Wissensbereiche ausüben. Schemata, Kategorie, Plan und Szenario werden als Termini nicht weiter berücksichtigt, da eine klare Reduktion auf die Begriffe ‘Frames’ und ‘Skripts’ als vorteilhafter angesehen wird.

Interessant ist noch eine Äußerung von Peirce, die aus seinem Text *A guess at the riddle* stammt: „If, however, we ask whether there be not an element in cognition which is neither feeling, sense, nor activity, we do find something, the faculty of learning, acquisition, memory and inference, synthesis.“ (Peirce et al. 1998, CP 1.376) Zum einen zählt Peirce zwar Gefühle, Sinne, Lernen, Erinnern, Inferenzen etc. zur Kognition und weist sie als mentale Phänomene und Prozesse aus.

Zum anderen aber trennt er Gefühle, Sinne und Handlungen vom Lernen, Aneignen, Erinnern, Schlussfolgern und Synthetisieren. Das Aneignen und Erlernen von neuem Wissen hängt stark mit der Abduktion, dem Schlussfolgern und Synthetisieren zusammen. Das Wissen beziehungsweise die neuen Erkenntnisse, die aus der Abduktion gewonnen werden, gelangen mittels bottom-up ins Gedächtnis und können von dort aus abgerufen werden (top-down). Damit sind all diese Bereiche eng miteinander verbunden, wie sich später im vierten Teil zur Diagrammatik zeigt.

---

<sup>15</sup> Schneider beschäftigt sich mit diesen Begriffen vorrangig in Bezug auf narrative Texte. Stockwell veranschaulicht in *Cognitive Poetics. An Introduction*, dass sie zugleich im Bereich poetischer Werke wirksam werden. (vgl. Stockwell 2002, S. 75–89)

### 3.2.1 Weltwissen

Linke et al. liefern folgende Ausführungen und Differenzierungen zum Weltwissen:

„Mit diesem Stichwort ist der am wenigsten textbezogene und zugleich auch allgemeinste und umfassendste aussersprachliche Wissensbereich angesprochen. Er umfasst sehr unterschiedliche Wissensinhalte, angefangen beim *Alltagswissen* [...] über individuelles *Erfahrungswissen* bis zu speziellem Bildungs- und Fachwissen. Art und Umfang des ‘Weltwissens’, das einem Menschen zur Verfügung steht, ist eng mit der Kulturgemeinschaft und mit der sozialen Gruppe verbunden, [...] man spricht auch oft von *enzyklopädischem Wissen*.“ [Hervorh. v. Verf.] (Linke et al. 2004, S. 257)

Bezogen auf die Romane lässt sich daraus ableiten, dass das Weltwissen einerseits das alltägliche Wissen des Rezipienten umfasst, das beispielsweise im Fall einer Geburtstagszene zum Tragen kommt: „[...] alle 15 Stühle um den großen, ausgezogenen Tisch“ (Draesner 2005, S. 7), so wird ein Teil in der Anfangsszene aus Draesners Buch *Mitgift* beschrieben. Hier aktiviert der Rezipient sein Wissen, das er aus dem alltäglichen Umgang mit Stühlen und Tischen hat. Wichtig ist nicht, um welche Stühle oder welchen Tisch es sich handelt. Es geht vielmehr darum, dass der Leser weiß, was unter den Begriffen ‘Stühle’ und ‘Tische’ zu verstehen ist, ohne dass es einer genaueren Erklärung bedarf.

Im Studienbuch von Linke et al. ist im Fall von Alltagswissens simultan von „konzeptuellen Deutungsmuster[n]“ (Linke et al. 2004, S. 258) die Rede. Diese Muster sind, wie die Autoren betonen, „Voraussetzungen unseres ‘Weltwissens’“ (Linke et al. 2004, S. 258) und gliedern sich in drei Beziehungen: koordinative, temporale und kausale (vgl. Linke et al. 2004, S. 258–259). Im ersten Fall geht es um das Erkennen von Zugehörigkeit, sprich, was unter bestimmten Begrifflichkeiten zu verstehen ist. Dies geschieht zudem durch Wahrnehmungsprozesse, die im weiteren Verlauf, insbesondere aber im Bereich der Diagrammatik thematisiert werden.

Temporale Beziehungen sind eine spezielle Art der koordinativen Beziehungen, wobei es eher um die zeitliche Anordnung geht, das heißt, ein zeitliches In-Beziehung-setzen der Begrifflichkeiten. Darauf baut das dritte Muster auf – die kausalen Beziehungen. Sie ermöglichen das Erzeugen von Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen. Indexikalische Zeichen, eine der Zeichenklassen bei Peirce,

nutzen ebenfalls diese Form von Beziehungen. Es wird sich zeigen, dass gerade dieser Zeichentyp und seine Kausalität beziehungsweise Referenzialität eine bedeutende Rolle für die aktuelle Thematik spielen.

Festzuhalten bleibt, dass konzeptuelle Deutungsmuster also mit Wahrnehmung, mit dem Ziehen von Relationen und Kausalität arbeiten. Alles davon ist sowohl für die Narratologie als auch für die Diagrammatik und für die Figurengeneese essentiell. Demzufolge nehmen gerade die konzeptuellen Deutungsmuster, als Art des Vorwissens im weiteren Sinn und des Weltwissens im engeren Sinn, eine entscheidende Position ein.

Andererseits existiert das Erfahrungswissen als ein weiterer Bereich des Weltwissens: „Aloe hat das Rezept noch gewußt, Kalter Hund, Butterkeks, Blockschokolade und Palmin.“ (Draesner 2005, S. 7) Das Wissen um den Kuchen zählt in diesem Fall zum Erfahrungswissen. Warum nicht zum Alltagswissen? Wenn ganz allgemein von irgendeinem Kuchen die Rede wäre, es sich quasi um die Kategorie ‘Kuchen’ handelt, ähnlich der Kategorie ‘Tisch’, ließe sich von Alltagswissen sprechen, das der Leser abrufen muss. Jedoch geht es um eine bestimmte Kuchensorte.

Kommen damit Bildungs- und Fachwissen ins Spiel, sobald spezielles Wissen gefordert wird? Nicht zwingend. Wäre der Leser zufällig Bäcker oder Konditor stünde ihm vermutlich Fachwissen bezüglich dieses Kuchens zur Verfügung. Es ist allerdings kaum denkbar, dass das der Fall ist respektive mit jenem Werk vorrangig Konditoren angesprochen werden sollen. Daher ist davon auszugehen, dass diesbezüglich Erfahrungswissen wirksam wird, gesammelt aus den Erfahrungen, die im Laufe des Lebens gemacht wurden.

Dass diese Erfahrung nicht erfolgt, ist immer möglich, aber anhand von „Butterkeks, Blockschokolade und Palmin“ kann daraus geschlossen werden, dass es sich zumindest um eine Süßspeise handelt, wahrscheinlich sogar kuchenartiger Natur. Es wird in puncto Erfahrungswissen davon ausgegangen, dass es eng an Alltägliches gebunden ist, da Erfahrungen im Alltag gemacht werden und aus diesem Grund gehört jenes Wissen zum Weltwissen.

Bildungs- und Fachwissen wird in Romanen wie *Mitgift* eher selten erforderlich.

Bei Fachtexten sieht das anders aus:

„Brain maps, such as those in the visual system, can be quite large. The first cortical map of the light array is called area V1, the first visual region of cortex. It is about the size of a credit card, several square centimeters in size, or  $10^{-2}$  m<sup>2</sup>.“  
(Baars und Gage 2010, S. 5)

Auf das Beispiel bezogen, wirken zwei Wissensbestände: Einmal das Sprachwissen, das später thematisiert wird, und das Bildungs- und Fachwissen. Nur mit ausreichenden neurowissenschaftlichen, mathematischen und medizinischen Kenntnissen ist ein Verständnis gewährleistet. Ohne dieses sehr spezielle Wissen scheitert das Textverstehen. An solchen Beispielen wird deutlich, wie umfassend der Begriff Weltwissen ist. Daher wird bei Gansel und Jürgens, sobald es um Weltwissen geht, der Begriff ‘enzyklopädisches Wissen’ angeführt.

### 3.2.2 Sprachwissen

Hierunter fällt das Wissen, das sich auf die Muttersprache und erlernte Fremdsprachen bezieht. Ein Leser, der einen Text vor sich hat, der in seiner Erstsprache verfasst wurde, muss über ein festgelegtes Wissen verfügen, das nach Vater die folgenden Bereiche umfasst: Phonologie, Morphologie, Syntax, Semantik und Lexik. (vgl. Vater 2001, S. 146) Zu ergänzen sind, meiner Meinung nach, Graphemik und Pragmatik. Gansel und Jürgens bezeichnen das Wissen, das sich über diese Gebiete erstreckt, angelehnt an Eugenio Coseriu, als „kulturelle Sprachkompetenz“ (zit. n. Gansel und Jürgens 2009, S. 115), als die Kompetenz, die es ermöglicht, während des Sprechens auf die von Vater benannten Bereiche zuzugreifen. Dieser Zugriff wird gleichsam beim Lesen eines Textes benötigt.

Das Kulturelle wurde bereits im Abschnitt zum Weltwissen angesprochen, als es bei Linke et al. um die Gebundenheit des Rezipienten an seinen Kulturkreis und seine sozialen Gruppen ging. (vgl. S. 55) Gleiches gilt hier. Gansel und Jürgens beziehen weiterhin die Unterscheidung von Coseriu mit ein, der die „kulturelle Sprachkompetenz“ in eine „universelle, historische [und] individuelle Ebene“ unterteilt:

„In der kulturellen Schicht des Sprechens unterscheidet E. Coseriu drei Ebenen:

- i. die universelle Ebene: das Sprechen im Allgemeinen, die **allgemeinsprachliche Kompetenz**,
- ii. die historische Ebene: die Einzelsprache, die **einzel sprachliche Kompetenz**,
- iii. die individuelle Ebene: den Diskurs als individuelles Sprechen in einer bestimmten Situation, die individuelle Produktion eines Textes, die **Textkompetenz**.“ [Hervorh. v. Verf.] (zit. n. Gansel und Jürgens 2009, S. 115)

Des Weiteren wird für die erste Ebene der Ausdruck elokutionelles, für die zweite idiomatisches und für die dritte expressives Wissen verwendet. (zit. n. Gansel und Jürgens 2009, S. 115–117) Die bei Vater angeführten Bereiche erfahren in diesem Fall eine Zuordnung zum idiomatischen Wissen.

Es ist beim Lesen eines Textes oftmals so, dass alle genannten Bereiche nicht ständig bewusst mitlaufen. Der Rezipient wendet sein Wissen automatisch an, ohne erst darüber nachdenken zu müssen. Ob ein Wort im Singular oder Plural verwendet wird, erfasst der Leser schnell, das heißt, er muss sich keine Gedanken um die Grammatik machen. Dass er weiß, was mit ‘Tisch’ in der angeführten Geburtstagsszene gemeint ist, bedeutet nicht, dass er sich erst alle Möglichkeiten der Kategorie ‘Tisch’ in Erinnerung rufen muss. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die meisten Wissensformen rasch, umfassend und häufig automatisiert abgerufen werden.

Nun trifft dies allerdings speziell auf die Muttersprache beziehungsweise auf Rezipienten zu, die mehrsprachig aufgewachsen sind, da sie sich innerhalb der jeweiligen Sprache problemlos zurechtfinden. Ebenso wirkt erneut die kulturelle Gebundenheit, die es ermöglicht, Wissen über die jeweilige Kultur oder soziale Gruppen mühelos abzurufen. Jemand aus dem deutschen Kulturraum wird vermutlich wissen, was mit dem Ausdruck ‘Rotschopf’ gemeint ist. Sobald es jedoch um eine Fremdsprache oder um fremde Kulturkreise geht, sieht es anders aus. Schwierigkeiten, beispielsweise mit der Grammatik, führen dazu, dass der Leser sich erlerntes Wissen bewusst vor Augen führen muss, um ein gesichertes Textverstehen zu gewährleisten. Gleiches trifft zu, wenn es um regionalsprachige Wörter wie beispielsweise ‘Labskaus’ geht, ein Gericht, das vorrangig in Nordeuropa bekannt ist.

Wie genau Sprache in Bezug auf kognitive Prozesse wirksam wird, darüber sind sich die Forscher uneinig. Die einen sind der Meinung, dass Sprache das Denken mehr oder weniger determiniert. Beispielhaft kann die Sapir-Whorf-Hypothese angeführt werden. (vgl. Linke et al. 2004, S. 279–280) Andere wiederum sehen in der Sprache ein Werkzeug des Menschen. Zu diesen zählt in gewisser Weise Karl Bühlers Organon-Modell, das sich auf Platon bezieht. Das Wort stammt aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie ‘Werkzeug’. (vgl. Glück und Schmoe 2005, S. 110–111) Eine Klärung der Debatte soll nicht Aufgabe dieser Schrift sein. Es geht vorrangig um die Darlegung der einzelnen Wissensbestände, die notwendig für das Textverstehen, die Diagrammatik und die Genese sind.

### **3.2.3 Fünf spezielle Wissensbestände für ein gesichertes Verständnis**

In der Einführung von Vater werden die Wissensbereiche Perzeptions-, Interaktions-, Emotions- und Evaluations- sowie Handlungswissen neben Welt- und Sprachwissen dargestellt. Es geht um Wissensbestände, die für das Verstehen einer Nachricht oder eines Textes notwendig sind und Bezug auf Gestik, Mimik, Bewertungen, Emotionen, Intentionen und Handlungen nehmen. (vgl. Vater 2001, S. 147) Der Rezipient muss über ganz besondere Wissensbestände verfügen, um zum einen das Verhalten deuten und zum anderen adäquat reagieren zu können. In Texten bedarf es außerdem mehreren Hinweisen, da Gestik, Mimik oder Emotionen nicht visuell sichtbar sind.

Das von Linke et al. angesprochene Handlungswissen, das diese neben Weltwissen und den konzeptionellen Deutungsmustern anführen, überschneidet sich in gewissen Punkten mit Vaters Interaktionswissen. Das Erkennen, wie und warum jemand handelt und welche Reaktionen dies beim Gegenüber auslöst, spielt während der Interaktion mit anderen eine große Rolle und erfordert spezielles Wissen. Die Autoren bezeichnen jenes als „prozessual orientiertes Wissen“ (Linke et al. 2004, S. 257). Zudem werden die bereits erwähnten Skripts tätig. Beispielsweise ist ein bestimmtes Wissen nötig, um sich in einem Restaurant passend zu verhalten, mit anderen Gästen, dem Kellner oder dem Koch richtig zu interagieren und während einer konkreten Restaurantsituation entsprechend zu verfahren.

### 3.2.4 Wissen im Hinblick auf textuelles Verstehen – Ein Fazit

Alle erwähnten Wissensbestände sind sowohl bei der Textproduktion als auch beim Textverstehen notwendig. Sie werden je nach Situation unterschiedlich gebraucht – manchmal nur ein einzelner Wissensbestand, aber oftmals mehrere in Kombination miteinander. Im Fall der Romane ist die Aktivierung von Welt- und Sprachwissen auf die gesamte konstruierte Welt zu beziehen, das bedeutet, auf Zeit- und Raumangaben, Ereignisdarstellungen oder Figuren.

Perzeptions-, Interaktions-, Emotions- und Evaluations- sowie Handlungswissen werden im Speziellen dann verwendet, wenn es um die Rezeption der Figuren oder Figuren in Interaktion mit anderen Charakteren geht. Textverstehen benötigt diese Wissensbestände, um problemlos ablaufen zu können. Gibt es keine Schwierigkeiten, das heißt, ist das notwendige Wissen vorhanden und kann schnell und sicher darauf zugegriffen werden, erfolgt die Wissensaktivierung meist automatisch und unbewusst. Treten Probleme auf, weil zum Beispiel Kulturkreis oder Sprache der Rezipienten verschieden zu denen im Text sind, beginnt die gezielte Suche nach bestimmtem Wissen, sei es bereits vorhandenes oder solches, das sich erst angeeignet werden muss.

Ferner ist, wie angedeutet wurde, Wissen immer in Verbindung mit Erinnerung und Lernen zu sehen und kann darüber hinaus mit Wahrnehmungsprozessen in Relation gesetzt werden. Welchen Einfluss die Perzeption en détail hat, wird im Kapitel *Wahrnehmung als Anfang kognitiver Prozesse* thematisiert, da sie, genauso wie Wissensbestände, für die Diagrammatik entscheidend ist.

Zusätzlich bleibt anzumerken, dass nicht nur der Leser all diese Wissensbestände aufweist und braucht. Die Figuren in Romanen oder anderen Texten beanspruchen diese gleichermaßen, um ihre Welt verstehen zu können, denn obgleich es um Textverstehen geht, werden alle Wissensformen zugleich für das Begreifen der eigenen Welt notwendig. Aus diesem Grund sind Wissen, Lernen, Wahrnehmungen und Erinnerungen Kategorien, die zu einer jeden Figur gehören und bei der Genese eine Rolle spielen.

### 3.3 Kognitive Modelle<sup>16, 17</sup>

Da die Figurengenesse im Fokus steht, ist es unabdingbar, sich mit kognitiven Modellen zu befassen. Laut anfänglicher Behauptung wird von Figuren auf kognitiver Ebene mittels Diagrammatik und Narratologie ein Modell konstruiert. Um dies zu belegen, gilt es, gewisse Vorbetrachtungen zu leisten. Im Laufe der Zeit haben sich innerhalb einzelner Disziplinen zum Thema ‘Repräsentation von Objekten und Sachverhalten’ diverse kognitive Modelle entwickelt. (vgl. Schneider 2000, S. 60)

Es existieren zum Beispiel diejenigen, die auf propositionalen und sprachlichen Strukturen aufbauen. Ebenso gibt es jene, die neuronale nutzen sowie diejenigen, die auf mentale Modelle zurückgreifen. Zur genaueren Betrachtung und zum Vergleich mit der Diagrammatik wurden zwei Ansätze, die auf propositionalen und sprachlichen sowie kognitiven Strukturen aufbauen, herausgegriffen: Es handelt sich dabei um das propositionale respektive sprachliche Repräsentationsmodell von Kintsch und van Dijk (1983), und das Mentale Modell, in dem Fall von Johnson-Laird (1983).

Vorab müssen jedoch zwei Dinge geklärt werden: Erstens betrifft dies die Bezeichnung ‘mentales Modell’. In diesem Kapitel wird, wenn es um den Sammelbegriff geht, der alle Modelle dieser Art umfasst, von ‘kognitiven Modellen’ gesprochen. Vom ‘mentalen Modell’ ist die Rede, sobald die Arbeit von Johnson-

---

<sup>16</sup> In Bezug auf die Figurenrezeption im Roman betrachtet Schneider einzelne Modelle, wie zum Beispiel das propositionale Modell, genauer. (vgl. Schneider 2000, S. 59–80) Einen guten Überblick über die kognitiven Modelle findet sich bei Scherner, der das propositionale Repräsentationsmodell und die mentale Modellkonstruktion den kognitionspsychologischen Ansätzen zuordnet. (vgl. Scherner 2000, S. 187–189)

<sup>17</sup> Auch Köppe und Kindt verweisen kurz auf die „mentalen Figurenmodelle“ (Köppe und Kindt 2014, S. 153). Allerdings betonen die Autoren, dass „die Erforschung unserer mentalen Repräsentationen in den Bereich der Kognitionspsychologie, nicht den Bereich der Narratologie“ (Köppe und Kindt 2014, S. 154) fallen. Diese Aussage erfährt jedoch keine absolute Zustimmung. Es ist korrekt, dass die Kognitionspsychologie Instrumentarien zur Untersuchung kognitiver Modelle bereitstellt. Ungeachtet dessen verfügt sie, meiner Meinung nach, keinesfalls auf dem alleinigen Recht, sich mit „mentalen Repräsentationen“ und kognitiven Modellen zu befassen, wie es bei den Autoren durchklingt. In der vorliegenden Arbeit geht es gerade um eine Kombination aus Narratologie und Diagrammatik. Instrumentarien der Kognitionspsychologie spielen so gut wie keine Rolle. Das es auch Aufgabe der Erzähltheorie sein kann, sich mit Repräsentationen, speziell in narrativen Texten und in puncto Figurengenesse, zu befassen, wird daran ersichtlich, dass sie die benötigten Informationen liefert (bottom-up), um überhaupt kognitive Repräsentationen in Gang zu setzen. Demzufolge trägt die Narratologie sehr wohl einen Anteil zum Thema ‘Repräsentationen und kognitive Modelle’ bei.

Laird in den Mittelpunkt rückt. Laut Gert Rickheit, Sabine Weiss und Hans-Jürgen Eikmeyer, prägte er diesen Begriff in seiner Schrift *Mental models. Towards a cognitive science of language, inference, and consciousness* (1983). (vgl. Rickheit et al. 2010, S. 39) Zweitens spielen die bottom-up- und top-down-Ansätze in Bezug auf die Modelle eine wichtige Rolle und müssen vorab genauer betrachtet werden, insbesondere da sie bei Peirce's Diagrammatik erneut von Bedeutung sind und bereits in den vorausgegangenen Textteilen da und dort als signifikant markiert wurden.

### 3.3.1 Bottom-up- und top-down-Ansatz

Eine umfassende Erklärung, worum es sich bei bottom-up und top-down überhaupt handelt, liefert David Groome:

„Top-down processing involves the generation of schemas by the higher cortical structures, and these schemas are sent down the nervous system for comparison with the incoming stimulus. Top-down processing is also sometimes referred to schema-driven or conceptually driven processing. Bottom-up processing is initiated by stimulation at the ‘bottom end’ of the nervous system (i.e. the sense organs), which then progresses up towards the higher cortical areas. Bottom-up processing is also known as stimulus-driven or data-driven processing, because it is the incoming stimulus which sets off some appropriate form of processing.“ (Groome 2014, S. 9)

Der top-down-Ansatz definiert sich durch die Fähigkeit, bereits vorhandene Informationen mit denen zu vergleichen, die als Stimuli von außen kommen, während der bottom-up-Ansatz vom umgekehrten Vorgang ausgeht. (vgl. Linke et al. 2004, S. 403; Gansel und Jürgens 2009, S. 163) Die angesprochenen Schemata werden im top-down-Verfahren aktiviert. Groome veranschaulicht das bisher Angeführte in seinem Buch mit einer Grafik (siehe Abbildung 1; vgl. Groome 2014, S. 9).

Der Stimulus Hund, der den bottom-up-Vorgang auslöst, erfährt beim top-down-Verfahren einen Abgleich mit bereits vorhandenem Wissen. Daraus wird die Erkenntnis gewonnen, dass es in diesem Fall um einen Hund und nicht um Katzen, Pferde etc. geht. Hier liegt also ein wechselseitiger und eng aneinander geknüpfter Prozess vor, der darüber hinaus beim Textverstehen eine essentielle Rolle spielt. (vgl. Schneider 2000, S. 38)

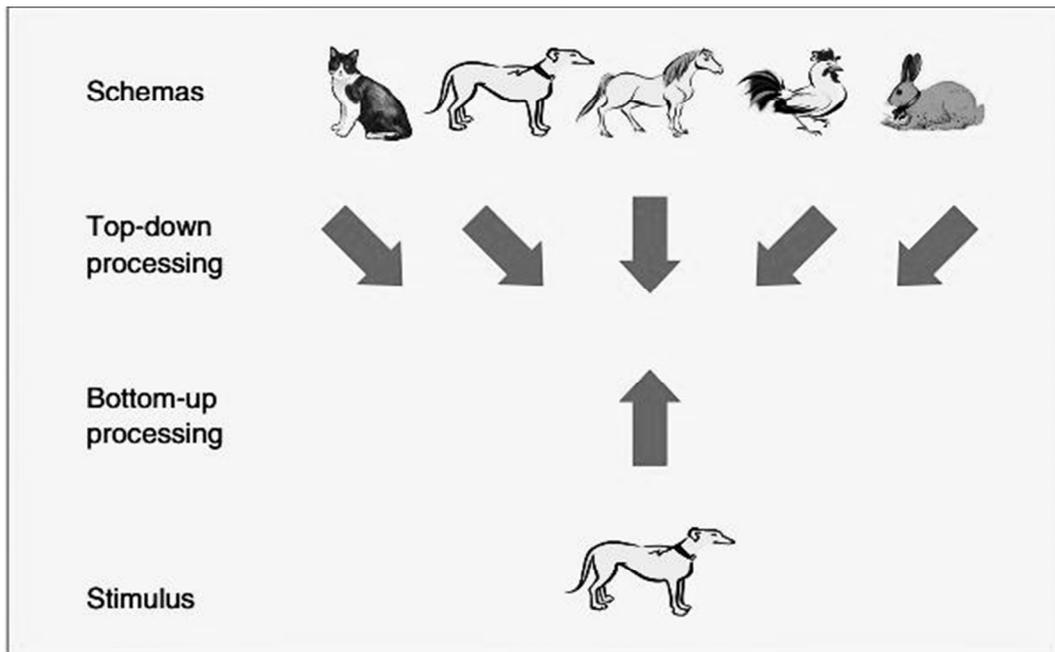


Abbildung 1: bottom-up und top-down I

Bei einem Buch wirken ebenfalls beide Verfahren: Der Stimulus, zum Beispiel ein bestimmter Textabschnitt, regt den bottom-up-Prozess an. Es wird auf das Gelesene reagiert, indem kognitiv ein Abgleich des bereits Bekannten mit dem neuen Input geschieht.

Was lässt sich daraus schlussfolgern? Relevant für die Auslösung des bottom-up-Prozesses sind zuerst einmal die Stimuli, die in den meisten Fällen von außen kommen und über die Sinne aufgenommen werden, das heißt, dass Wahrnehmungsvorgänge bottom-up und top-down evozieren. Die Verarbeitung erfolgt anschließend kognitiv über die angeführten zwei Verfahren.

Eine weitere wichtige Funktion haben die bereits ausführlich beschriebenen Wissensbestände, die zum Abgleich dienen. Das ist jedoch nicht alles. Schneider veranschaulicht Schritt für Schritt in seinem Werk, welche Position top-down- und bottom-up-Ansätze bei der Figurenrezeption einnehmen und verdeutlicht dies unter anderem in einzelnen Abbildungen. (vgl. Schneider 2000, S. 170) So gibt es neben der Aufnahme von Textinformationen, die als Stimulus das bottom-up-Verfahren auslösen und zur Generierung eines Textsinns beitragen, die neuen Wissensstrukturen, die aufgebaut werden und sich als neuer Wissensbestand mittels bottom-up-Prozess im Gedächtnis verankern.

Ferner wird das bestehende Wissen mit dem neuen abgeglichen. Dies geschieht beim top-down-Vorgang. Dazu werden Inferenzen gebildet, die neben dem bottom-up-Prozess ebenso für die Herstellung des Textsinns von Bedeutung sind. Dass es sich bei dem betrachteten Objekt in Abbildung 1 von Groome um einen Hund handelt und nicht um eine Katze, passiert aufgrund einer Schlussfolgerung.

Überdies findet aber auch der top-down-Vorgang statt, wenn es um die konkrete Suche nach Textinformationen geht. Nicht immer liefert der Autor sofort alle Informationen zu Figuren. Daher ist es notwendig, dass nach den fehlenden Hinweisen, die zum Beispiel das Bild einer Figur komplettieren, gesucht wird. Es liegen also in Bezug auf das Textverstehen oder die Figurenrezeption jeweils zwei bottom-up-Vorgänge und zwei top-down-Prozesse vor. (vgl. Schneider 2000, S. 170) Beide Verfahren laufen kognitiv ab und sind an die jeweiligen Modelle gebunden. (vgl. Rickheit et al. 2010, S. 61–64) Die kognitiven Vorgänge und Sinnesabläufe sollen noch einmal anhand eines Schemas von Bernard J. Baars und Nicole M. Gage visualisiert werden (siehe Abbildung 2; vgl. Baars und Gage 2010, S. 348).

Die dort abgebildeten Prozesse wirken auch beim Vorgang des Textverstehens und stehen in direkter Verbindung mit der Rezeption von Figuren. Interessant ist, dass auf der Grafik von Baars und Gage Wissensbestände, Perzeptionen, Erinnerungen, bottom-up und top-down, Handlungen und Gewohnheiten eine entscheidende Rolle spielen.

Ein weiterer wichtiger Punkt sind die Inferenzen, die während des top-down-Prozesses erzeugt werden und hier teils durch das *conscious event* repräsentiert sind. Dieses ist in Anlehnung an Peirce's *perceptual judgement* zu sehen. Um all das geht es später im Kapitel *Diagrammatik – Repräsentation, Relation, Inferenz*, in dem die *Wahrnehmung als Anfang kognitiver Prozesse* verstanden werden soll. (vgl. Kap. 4.1.4.1) Dies kann außerdem sowohl in Verbindung mit dem *Diagrammatische[n] Interpretationsverfahren* als auch *[Dem] Ziehen von Inferenzen als Verstehensprozess* (vgl. Kap. 4.2.1 und 4.2.2) gebracht werden.

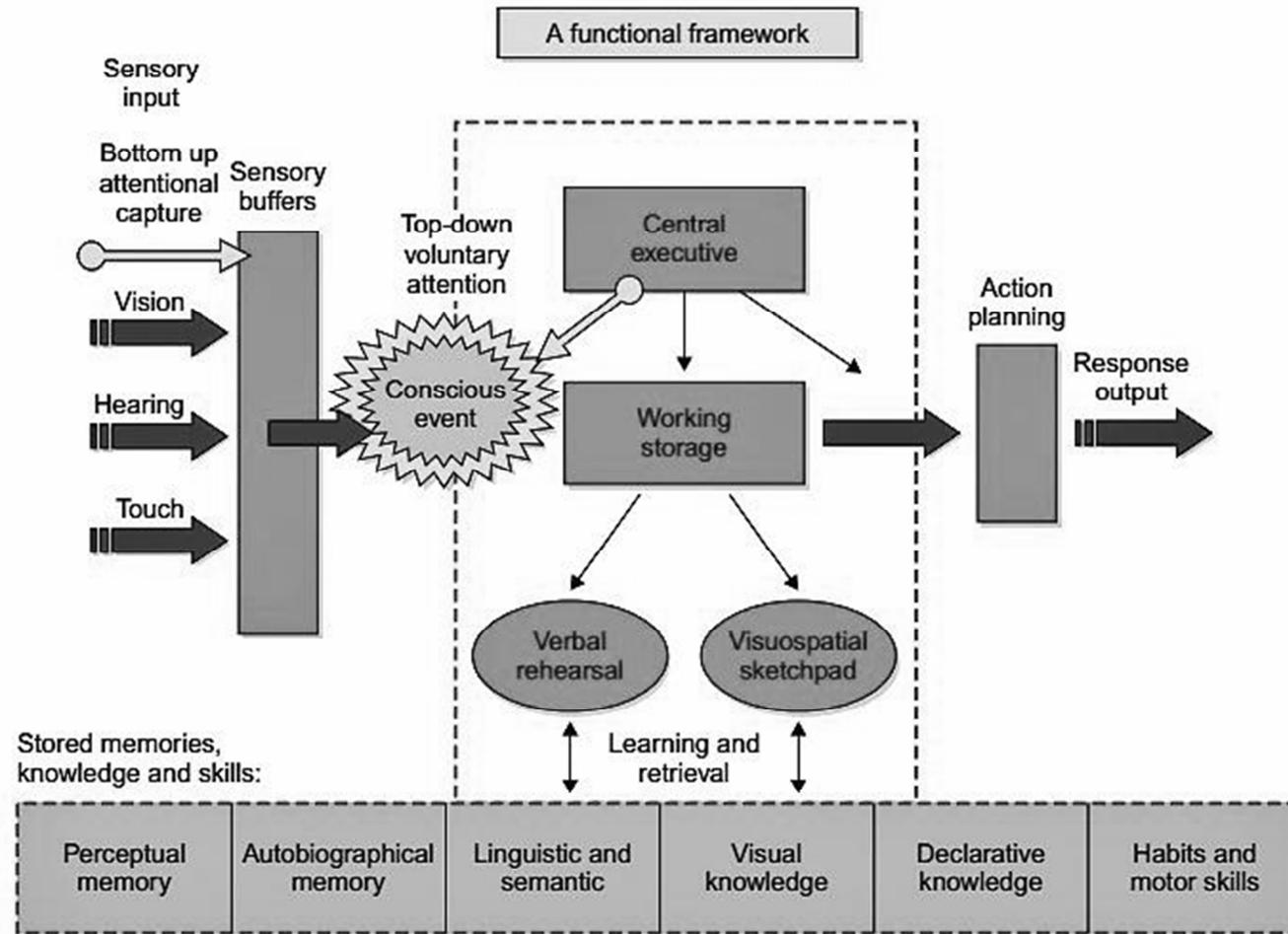


Abbildung 2: bottom-up & top-down II

Ein letzter, aber nicht zu unterschätzender Aspekt ist die Musterbildung, die im Abschnitt *Der Roman als Modell der Welt* untersucht wurde. Die bestehenden Muster, die im Gedächtnis verankert sind, werden mittels top-down-Verfahren, in diesem Fall textuellen Mustern, verglichen. Bei Übereinstimmung findet ein deduktiver Erkennungsprozess statt, jedoch ohne neuen Erkenntnisgewinn. Handelt es sich um ein neues Muster innerhalb des Textes, das zu keinem bereits existierendem passt, kann dies mit Hilfe von bottom-up im Gedächtnis abgelegt werden. Das alles funktioniert auf gleiche Weise bei Romanen, ihren erzählten Welten und wiederum bei den Figuren. Enthaltene Werke bekannte Welten- und Figureninformationen, sind Verstehens- und Identifikationsprozesse seitens des Lesers besser möglich als bei unbekanntem. Es wird darüber hinaus schon jetzt erkennbar, wie engmaschig die zahlreichen theoretischen Aspekte miteinander zusammenhängen.

### 3.3.2 Propositionales Repräsentationsmodell

Geht es um dieses Modell, taucht ein Name ganz besonders innerhalb der Forschung auf: Walter Kintsch.

„Auf der Grundlage der propositionalen Theorie der mentalen Repräsentation von Informationen entwickelt KINTSCH ein *propositionales Modell* des Textverstehens. Danach wird der Text in Propositionen zerlegt, die aber nicht alle gespeichert werden können (dazu reicht die Aufnahmekapazität von RezipientInnen im Normalfall nicht aus). Vielmehr werden im Lesen hierarchische Strukturen von Propositionen aufgebaut: Jede neue Proposition wird nach der Relevanz der durch sie beigebrachten Informationen bewertet.“ [Hervorh. v. Verf.] (Linke et al. 2004, S. 405)

Sämtliche Propositionen unterliegen demzufolge kognitiver Verarbeitung, allerdings werden nur diejenigen gespeichert, die relevant erscheinen. Zu ergänzen ist, meiner Meinung nach, dass höchstwahrscheinlich die Propositionen, die bereits die Prozesse von bottom-up und top-down vorher durchlaufen haben, bedeutsam sind.

1978 konzipiert Kintsch zusammen mit van Dijk ein Modell, das neben Mikropropositionen zugleich Makropropositionen einbezieht. Dieses entwickeln sie 1983 in ihrem Text *Strategies of Discourse Comprehension* weiter. (vgl. Vater 2001, S. 134; van Dijk und Kintsch 1983) Bei der Neuerung werden Mikropropositionen

als Basisbausteine angenommen und ergeben die Mikrostruktur des Textes. Kohärenz entsteht aufgrund erster zusammenhängender Sätze, die aufeinander Bezug nehmen, woraus sich größere Texteinheiten bilden – Makrostrukturen – die zu größeren Superstrukturen führen können. Die Makropropositionen dürfen dabei keinesfalls mit den Makrostrukturen verwechselt werden. Bei ersteren handelt es sich um komplexere Propositionen, die sich aus verbundenen Mikropropositionen ergeben. Währenddessen sind Makrostrukturen jene erwähnten größeren Texteinheiten, die sich aus Makropropositionen ableiten lassen. Zudem wird die jeweilige ‘Situationsgebundenheit’ (*situation model*) in dem Ansatz von 1983 hervorgehoben (vgl. van Dijk und Kintsch 1983, S. 337), was einen Fortschritt zur älteren Version darstellt.

Interessant ist, dass die angeführte Kohärenz eines Textes im Fall dieses Modells scheinbar eng mit den Mikro- und Makrostrukturen verknüpft ist. Bei dem Modell von Kintsch und van Dijk geht es also um „de[n] Aufbau mentaler Repräsentationen auf der Grundlage des Verstehens von Propositionen und ihren Beziehungen zueinander [...]“ (Gansel und Jürgens 2009, S. 168). In diesem Modell sind das Erkennen, Verarbeiten und Speichern relevanter und bekannter Propositionen sowie das In-Beziehung-setzen einzelner Propositionen entscheidende Schritte, die beim Verstehensprozess, sei es Text- oder Sprachverstehen, und der mentalen Repräsentation durchlaufen werden müssen. Des Weiteren beziehen sich die zwei Wissenschaftler auf die bereits erwähnten Skripts, Schemata und Frames und in diesem Zusammenhang auf das Schemawissen. (vgl. van Dijk und Kintsch 1983, S. 47–49) Weiterhin finden sich eine kurze Betrachtung von bottom-up- und top-down-Ansätzen und Hinweise auf die Kohärenz als wichtiges Kriterium sowie auf Inferenzprozesse. (vgl. van Dijk und Kintsch 1983, 22-23; 43-46; 49-52)

Im Prinzip sind dies gute Voraussetzungen für ein kognitives Modell. Jedoch gibt es einige Kritikpunkte: Bezogen auf Wissensbestände erfolgt nur ein grober Anriss, häufig durch Anspielungen auf Allgemein- und Schemawissen. Zwar wird darauf hingewiesen, dass Wissen als Ausgangsbasis für das *situation model* anzusehen ist (vgl. van Dijk und Kintsch 1983, S. 338), wie es sich aber mit anderen Wissensformen verhält, bleibt indes unklar. Dies steht im Widerspruch zu den Ergebnissen aus Kapitel 3.2, in dem die Bedeutsamkeit diverser Wissensbestände sowohl für das Textverstehen als auch für die Genese und die kognitiven Vorgän-

ge betont wurde. Eine reine Beschränkung auf Allgemein- und Schemawissen ist, meiner Meinung nach, inadäquat. Inferenzprozesse erfahren eine Unterscheidung in *bridging inferences* und *elaborative inferences*. (vgl. van Dijk und Kintsch 1983, S. 49–52)

Allerdings ist diese Zweiteilung erstens nicht ausreichend, was im Kapitel *Inferenzen – Die Trichotomie der logischen Schlussfolgerungen* klar wird. Zweitens behaupten Kintsch und van Dijk, dass die *bridging inferences* nicht als Propositionen anzusehen sind, sondern als Links zum kognitiven Modell, dem *situation model*. (vgl. van Dijk und Kintsch 1983, S. 51) Nach Peirce wäre dies ein Widerspruch in sich, da Propositionen als Grundlage für Inferenzen dienen, zu sehen im Kapitel *Propositionen – Grundbausteine und Produkte von Inferenzen*. Demnach müssten sowohl die *bridging inferences* als auch die *elaborative inferences* von propositionaler Struktur sein.

Die top-down- und bottom-up-Verfahren werden erstaunlicherweise zwar erwähnt und für kognitive Modelle als geeignet klassifiziert, aber nicht als Teil des beschriebenen Modells ausgewiesen. Ob dies nicht geschieht, weil sie sozusagen als stille Voraussetzung gelten oder für das hiesige Modell eine geringere oder gar keine Bedeutung haben, bleibt unklar. Ferner treffen Kintsch und van Dijk in ihrem Text eine Aussage, die keine Zustimmung erhält:

“The emphasis in our model is on strategic processes in higher order discourse comprehension. That is, we are concerned with the formation of a coherent propositional textbase and its macrostructure, rather than with lower order perceptual processes or linguistic parsing processes. However, our discussion of the empirical results concerning these lower order processes in Sections 2.1-2.4 of this chapter makes the point that principles like the ones that are central to our model might very well also apply to the perceptual and linguistic processing levels that are neglected in our model.” (van Dijk und Kintsch 1983, S. 59)

Perzeption erfährt in ihrem Modell einen fast vollständigen Ausschluss, das heißt, dass lediglich eine Konzentration auf Propositionen und Mikro- beziehungsweise Makrostrukturen erfolgt, jedoch ohne Hinzunahme von perzeptiven Komponenten. (vgl. van Dijk und Kintsch 1983, S. 21) Zwar gestehen die beiden Forscher ein, dass die Grundbedingungen respektive -prinzipien ihres Modells höchstwahrscheinlich an die *lower order processes* anschließbar sei, aber sie bewusst auf den Einbezug verzichten. (vgl. van Dijk und Kintsch 1983, S. 60) Diese Entscheidung

kann meinerseits nicht nachvollzogen werden, da Perzeption unabdingbar für kognitive Vorgänge ist und für die Diagrammatik einen wesentlichen Aspekt darstellt. Die alleinige Fokussierung auf Propositionen und Mikro- respektive Makrostrukturen macht wenig Sinn, wenn als Ziel die Betrachtung von Verstehensprozessen ergo kognitiven Vorgängen angesetzt wird.

Ebenfalls kritisch zu diesem Modell äußern sich Linke et al. und Schneider. Es wird darauf hingewiesen, dass anhand des Modells bestimmte Vorgänge oder Phänomene nicht erklärbar sind. So zum Beispiel das Äußern von Sachverhalten durch den Rezipienten, die nie Bestandteil des Originaltextes waren. (vgl. Linke et al. 2004, S. 405) Überhaupt erscheint doch einiges der Subjektivität des Rezipienten unterworfen zu sein. Beispielsweise die Auswahl der zu speichernden Propositionen. Es ist immer an den jeweiligen Rezipienten gebunden, welche Propositionen ihm bekannt sind und daher für ihn eine größere Rolle spielen als andere und welche er für sich als relevant erachtet. Schneider bemängelt die Oberflächlichkeit und damit verbunden die fehlende Tiefe bei der Repräsentation. Seiner Meinung nach, könnte ein mentales Modell diese Schwachstellen ausgleichen. Allerdings hält er es für möglich, dass eine Kombination aus beiden – propositionalem und mentalem Modell – recht fruchtbar sein könnte.<sup>18</sup> (vgl. Schneider 2000, S. 61)

### 3.3.3 Mentales Modell<sup>19</sup>

Zu diesem Modell stellt sich erst einmal die Frage, inwiefern es sich vom propositionalem unterscheidet. Eine Antwort darauf liefert Vater: „Die **Theorie mentaler Modelle** von JOHNSON-LAIRD (1980, 1983, 1989) versucht, auch die nicht-propositionalen Aspekte der Textwelt zu erfassen.“ [Hervorh. v. Verf.] (Vater 2001, S. 140) „Nichtpropositional“ ist das entscheidende Stichwort. Wie Schnei-

<sup>18</sup> Auf eine weitere Tatsache verweist Figge: Das Modell von Kintsch und van Dijk aus dem Jahre 1983 orientiert sich, nach Angaben Figges, am mentalen Modell Johnson-Lairds. (vgl. Figge 2000, S. 99) Schneider wiederum erwähnt, dass Johnson-Laird ebenso Propositionen in sein Modell mit einbezieht, indem er sie als notwendige Bedingung annimmt. (vgl. Schneider 2000, S. 61) Es lässt sich demnach von einem scheinbar wechselseitigen Bezug ausgehen.

<sup>19</sup> Zum mentalen Modell von Johnson-Laird liefert auch Groome in *An Introduction to Cognitive Psychology. Processes and disorders* einige interessante Hinweise, so zum Beispiel zur Negation innerhalb des Modells.

der, aber auch die vorliegende Arbeit kritisch anführen, ist ein Modell, das rein auf Propositionen setzt, ungenügend und oberflächlich. Vielmehr geht es darum, dass neben den propositionalen und sprachlichen in gleicher Weise nichtpropositionale und nichtsprachliche Faktoren zum Tragen kommen.

„Danach gibt es zwei unterschiedliche Ebenen der kognitiven Repräsentation:

- die propositionale Repräsentation, die aus einer sprachnahen Übersetzung des Texts in eine mentale Repräsentation der Sachverhalte im Text besteht;
- die Repräsentation durch mentale Modelle, die auf der propositionalen Repräsentation aufbaut, aber textunabhängiges Weltwissen und die Kommunikationssituation betreffendes Wissen einbezieht.“ (Vater 2001, S. 140)

Die nichtpropositionalen und nichtsprachlichen Elemente, die hinzukommen, sind die zwei erwähnten Wissensbestände: textunabhängiges Weltwissen und situatives Wissen. (vgl. Linke et al. 2004, S. 409) Indes ist die Aufnahme des Vorwissens kein absolut unterscheidendes Merkmal zwischen beiden Modellen, da Kintsch und van Dijk im Werk von 1983 die fehlenden Wissensbestände ergänzen, also das *situation model* einführen, das auf Allgemein- und Schemawissen aufbaut. Es ist vielmehr die Mehrstufigkeit, die nicht nur einen Unterschied, sondern zugleich einen Fortschritt in Johnson-Lairds *Mental Models* darstellt:

1. Stufe: Textverarbeitung durch Bildung einer propositionalen Struktur
  2. Stufe: Interpretation der propositionalen Struktur, was zur Bildung eines mentalen Modells führt, das den Textinhalt repräsentiert
- (vgl. Linke et al. 2004, S. 407)

Während das Modell nach Kintsch und van Dijk auf der ersten Stufe verharrt, geht Johnson-Laird in seinem einen Schritt weiter. Die an der Oberfläche befindliche propositionale Struktur wird als Interpretations- und Deutungsbasis genutzt, um ein mentales Konstrukt zu generieren. Hilfestellung leisten dabei verschiedene Wissensbestände. Dadurch kann es zu einer mentalen Repräsentation der Textwelt kommen, allerdings nicht in Form eines konkreten Abbildes. Linke et al. fassen zusammen:

„Dieses Modell führt mit seinen zwei Ebenen zu einer flexibleren, auch interessanteren Darstellung des Verstehensprozesses. [...] Diese beiden Prozesse [Textrepräsentation und Weltenkonstruktion] interagieren miteinander. Sie stehen nicht in einer temporalen Beziehung zueinander, vielmehr werden gewisse Operationen auf der propositionalen Ebene [...] erst möglich vor dem Hintergrund eines men-

talens Modells. Die Unterscheidung von Textrepräsentation und mentalem Modell erlaubt es, viele Lesephänomene besser zu beschreiben als die einstufigen Modelle dies können.“ (Linke et al. 2004, S. 408)

Die Stärken bestehen demzufolge in der besseren Deskription einzelner oder multipler Textphänomene aufgrund von Mehrstufigkeit sowie dem Einblick in Tiefenstrukturen, die über die propositionalen Strukturen hinausgehen. Dies ist jedoch nicht alles: Im Abschnitt zum propositionalen Modell wurde verständlich gemacht, dass anhand von Propositionen Schlussfolgerungen ableitbar sind. Durch einen Hinweis von Johnson-Laird wird klar, dass dies auch auf sein mentales Modell zutrifft:

“An *inference* is a process of thought that leads from one set of propositions to another. Typically, it proceeds from several premises to a single conclusion, though sometimes it may be an immediate step from a single premise to a conclusion. [...] The process of thought in a *deduction*, such as the one in the test case, is based on principles designed to establish a logical relation between the premises and the conclusion.” [Hervorh. v. Verf.] (Johnson-Laird 1983, S. 23–24)

Diese Passage verdeutlicht eine starke Gemeinsamkeit mit Peirce: Die Verwendung von Propositionen in Form von Prämissen und Konklusion als Ausgang für eine Schlussfolgerung. Ferner zeigt sie zusätzlich, dass es um das Herstellen von Relationen zwischen den einzelnen Teilen einer Inferenz geht, sprich, dem Ziehen logischer Schlüsse.

Unter genauerer Betrachtung von Johnson-Lairds Modell fallen weitere Aspekte auf, an denen es Schnittpunkte zu Peirce gibt. Dazu gehören die angesprochenen Wissensbestände (vgl. Johnson-Laird 1983, 53; 61; 174; 235-237; 244;), die Tatsache, dass Propositionen Syllogismen ergeben und den Symbolen als Zeichenkategorie untergeordnet sind (vgl. Johnson-Laird 1983, 165; 64-125) und mentale Modelle Analogien der Welt darstellen, das heißt, auf Ähnlichkeiten und Mustern beruhen (vgl. Johnson-Laird 1983, S. 165). Hinzukommen folgende Merkmale, die ein mentales Modell benötigt, um als ein solches wirksam zu werden: Verstehen, Kontext und Wahrnehmung. (vgl. Johnson-Laird 1983) Demnach scheint das mentale Modell von Johnson-Laird vieles mit Peirce Diagrammatik gemeinsam zu haben.

Jedoch gibt es einige Sachverhalte, die, meiner Meinung nach, ungeklärt bleiben oder kritisierbar sind: Unter der Bedingung, dass auf der ersten Stufe die Textver-

arbeitung und die daraus entstehenden propositionalen Strukturen bereits einen Schlussfolgerungsprozess repräsentieren, müsste auf der zweiten ein weiterer Inferenzvorgang vollziehbar sein, da das mentale Modell dort konkret von der Interpretation der Textaussagen ausgeht. Voraussetzung dafür ist, dass die Begriffe Interpretieren und Schlussfolgern synonym verwendet werden. Doch die Doppelung des Schlussfolgerungsaktes ist in *Mental Models* nicht zu finden.

Eine weitere Annahme besteht darin, dass dem Prozess der Textverarbeitung multiple Schlussfolgerungen, durch die Bildung von propositionalen Strukturen und anschließenden Interpretationen, vorausgehen oder anders gesagt: Es müsste mindestens eine Stufe 0 beziehungsweise mehrere Stufen x geben bevor Stufe 1 und 2 überhaupt eintreten. Meiner Meinung nach ist ebenso zu vermuten, dass zusätzliche Stufen nach den ersten beiden existieren. Die bis dato angegebenen Annahmen lassen sich wie folgt in einer groben Skizze möglicher Beispielstufen nachzeichnen:

- x: Die Diagrammatik weist die Figurengnese anhand von Romanen nach.
- 2: Sie benötigt bestimmte narratologische Faktoren für diesen Nachweis.
- 1: Namen bzw. Bezeichnungen dienen der Genese.
- 0: Die Textauswahl aus *Malina* lautet: „[...] will mich das kopflose, leerköpfige Fräulein ablenken [...].“ (Bachmann 2009, S. 44)
- 1: Proposition werden gebildet: will ablenken = Prädikat; mich + kopflose leerköpfige Fräulein = Subjekt**
- 2: Die Interpretation der Proposition findet statt: kopflose leerköpfige Fräulein ist eine Bezeichnung**
- 3: Die Bezeichnungen dienen der Konstruktion.
- 4: Der Faktor Figur mit seiner Unterkategorie Namen/Bezeichnungen trägt zur Erzeugung bei.
- 5: Diagrammatik kann Figurengnese durch den Gebrauch von Faktoren aufzeigen.
- x: ...

Die zwei hervorgehobenen Stufen sind die aus dem Modell von Johnson-Laird. Wie sich aber zeigt, reichen diese nicht aus. Bereits vorab und ebenso danach bilden sich weitere Stufen und führen zu unendlichen Ketten – Interpretantenketten,

wie Peirce sie nennt.<sup>20</sup> Dabei sind es hauptsächlich abduktive Schlüsse, die dominieren, wodurch ein weiterer fehlender Aspekt bei Johnson-Laird thematisiert: die Abduktion. Sie spielt in seinem Modell keine Rolle. Vielmehr spricht er von Gedankengängen ohne Bezug zu mentaler Logik (vgl. Johnson-Laird 1983, S. 41), führt an, dass Kinder in der Lage sind, valide Schlussfolgerungen zu treffen, ohne diese an Logik zu binden (vgl. Johnson-Laird 1983, S. 145) oder betont die Wichtigkeit von impliziten Inferenzen, die intuitiv sind und mittels Kontext und Allgemeinwissen getroffen werden (vgl. Johnson-Laird 1983, S. 127).

Alle diese Stellen weisen allerdings genau auf das hin, was Peirce unter Abduktion respektive abduktivem Schlussfolgern versteht. Johnson-Laird nutzt dafür den Begriff ‘Deduktion’ und löst ihn vom Begriff der ‘mentalen Logik’, die, seiner Meinung nach, nicht nachweisbar ist, um all diese Vorgänge zu beschreiben. Wie sich später zeigen wird, ist die Abduktion als Konzept jedoch besser geeignet, da sie neben der Deduktion und Induktion eine differenziertere Betrachtung von Inferenzen ermöglicht.

Neben diesen Sachverhalten bleibt des Weiteren zu kritisieren, dass Symbole als alleinige Zeichenkategorie für Inferenzprozesse nicht ausreichen und die Wahrnehmungsprozesse eine zu geringe Aufmerksamkeit enthalten. Sämtliche bis hierher thematisierten Kritikpunkte werden im Kapitel *Diagrammatik – Repräsentation, Relation, Inferenz* erneut aufgegriffen.

Etwas muss noch angemerkt werden: Während des ganzen Verstehens- und Interpretationsprozesses besteht immer die Möglichkeit, Muster nicht zu erkennen und

---

<sup>20</sup> Interessant sind Eco's Ausführungen zu *Vorhersagen als Präfiguration von möglichen Welten* (vgl. Eco 1987, S. 143–148) und *Inferentielle Spaziergänge* (vgl. Eco 1987, S. 148–151), wobei im letzteren Abschnitt Folgendes angemerkt wird: „Wenn im Text (14) Raoul die Hand erhebt, wird dem Leser dank der Enzyklopädie der Folgeschluß nahegelegt, daß Raoul die Hand zum Schlag erhebt. An dieser Stelle erwartet der Leser, daß Raoul Marguerite schlägt. Diese zweite Bewegung ist von anderer semiotischer Natur als die erste. Die erste aktualisiert die diskursiven Strukturen, sie generiert keine Erwartung, sondern Sicherheit, während die zweite versuchsweise daran mitarbeitet, die Fabel im voraus zu aktualisieren, und eine besondere Art von Spannung, eine Art Wette oder Abduktion darstellt. Um seine Hypothese zu formulieren, muß der Leser auf allgemeine oder intertextuelle Szenographien zurückgreifen: [...] Eine Szenographie zu aktualisieren [...], bedeutet in Wirklichkeit, zu einem *Topos* zurückzukehren. Wir nennen diese Auswanderungen [...] *inferentielle Spaziergänge*. [...] Nur daß sein Spaziergang prinzipiell vom Text geleitet und bestimmt wird [...]“ [Hervorh. v. Verf.] (Eco 1987, S. 149). Wie im Modell von Johnson-Laird finden sich auch hier zwei Stufen, wobei erstere strukturalisierend und die zweite interpretierend ist. Ferner wird die Abduktion als Grundlage für die zweite Stufe angesehen, was im Übrigen ebenso auf Stufen aus der obigen Skizze zutrifft.

demzufolge nicht zu verstehen, so auch im Fall von Literatur. Schwierigkeiten, wie zum Beispiel die Unbekanntheit von Bedeutungen, Lücken eines Textes etc., können dazu führen, dass Spekulationen und Vorwegannahmen getroffen werden, die sich erst im weiteren Verlauf des Lesens klären lassen und sich eventuell sogar als falsch erweisen.

Es ist darüber hinaus immer die Eventualität des Unverständnisses gegeben, woraus zugleich folgen kann, dass sich Schlussfolgerungen entweder schwerer bilden oder Gefahr laufen, am Ende falsch zu sein. Nichtsdestotrotz entstehen in solch einem Fall Interpretantenketten, obgleich sie auf möglichen Irrtümern oder nicht richtigen Hypothesen gründen. Dass Interpretationen nicht gänzlich ausufern, ist dem Text selbst geschuldet. Er steuert mittels bestimmter Signale oder indexikalischer Zeichen die Inferenzprozesse des Rezipienten. Zu solchen Hinweisen zählen unter anderem die Kohärenz, Konventionalität, Kontextualisierung, von denen einige schon in puncto Textualität thematisiert wurden.

Hinzukommen die von Umberto Eco angeführten Wahrscheinlichkeitsdisjunktionen, die auf eine aktive Teilnahme des Lesers am Leseakt verweisen und ihn in bestimmte Richtungen lenken, um allzu falschen Interpretationen entgegenzuwirken. (vgl. Eco 1987, S. 140–142) Speziell zu diesem Kapitel, das sich vorrangig mit kognitiven Modellen befasst, soll gesagt sein, dass keinesfalls der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Herausgesucht und näher betrachtet wurden an dieser Stelle zwei Positionen, die weit verbreitet sind und im Bereich des Textverstehens häufig zur Anwendung kommen.

Neben diesen gibt es weitere Ansätze, neurowissenschaftliche zum Beispiel, die Propositionen, Symbole, Sprache etc. oftmals völlig exkludieren und sich allein auf physische, im Besonderen neuronale, Vorgänge stützen und anhand von neuester Technologie versuchen, ihre Behauptung zu untermauern. Diese wurden allerdings komplett vernachlässigt, da sie, meines Erachtens nach, kognitive Vorgänge entweder ungenügend oder gar nicht erklären können.

Ferner sollte anhand der ausgewählten kognitiven Modelle eine Verbindung zu Peirce geschaffen werden. Es ist davon auszugehen, dass die Diagrammatik in Verbindung mit der Zeichentheorie durchaus als eine Art kognitives Modell be-

trachtet werden kann<sup>21</sup>, wobei in einem ersten Vergleich mit der Diagrammatik das Propositionale Repräsentationsmodell und das Mentale Modell deutliche Schwachstellen aufweisen. Dies lässt sie als unzureichend für die aktuelle Thematik und den Bereich des Textverstehens erscheinen.

Zum Abschluss des dritten Kapitels bleibt festzuhalten, dass Wissen beim Textverstehen eine außerordentliche Rolle spielt, aber nicht nur dort. Um Zeichen verstehen und richtig interpretieren zu können, ist Wissen notwendig. Dieses kann dann wiederum durch Zeichenprozesse generiert werden. Darin besteht ein anschlussfähiger Punkt zu Peirce, genauso wie in den top-down- und bottom-up-Prozessen. Gleichermäßen ist die Textualität samt ihrer Kriterien ein nicht unerheblicher Punkt, sobald es um Textverstehen geht.

---

<sup>21</sup> Von einer ähnlichen Annahme geht auch Michael H. G. Hoffmann in seinem Aufsatz *Cognitive conditions of diagrammatic reasoning* aus: "The function of diagrammatic reasoning, as I understand the term, is to explain how it is possible to develop those mental capacities by referring to concrete, visible activities that allow us, first of all, to develop 'mental models'." (Hoffmann 2011, S. 194)

## 4 Diagrammatik – Repräsentation, Relation, Inferenz

Die Diagrammatik verfügt über mehrere Anwendungsmöglichkeiten und lässt sich sowohl von semiotischer als auch kognitiver Seite betrachten. Darauf verweist ebenfalls Putzo:

„Diagrammatik ist in diesem Zusammenhang einerseits als eine semiotische Darstellungsform zu definieren, die Sachverhalte durch topologische Relationen bezeichnet, andererseits und zugleich als ein Verfahren des Denkens und Verstehens, das darin besteht, Elemente eines Sachverhalts in einer räumlich strukturierten Repräsentation zu visualisieren, anhand dieser Repräsentation experimentell zueinander in Bezug zu setzen und so erst zu erfassen. Es handelt sich also um ein Verfahren, sinntragende Zusammenhänge räumlich abzubilden und sie im (Nachvoll-)Zuge dieser Abbildung zugleich zu erkennen.“ (Putzo 2014, S. 80)

Die Diagrammatik basiert auf Zeichenprozessen. Ferner wirkt sie als Schlussfolgerungsverfahren, das heißt als Methode, die bei der Betrachtung diverser Sachverhalte die einzelnen Bestandteile aufzeigt, in Relation zueinander setzt und daraus Inferenzen bildet. Zudem ist sie dazu geeignet, neben der Linguistik, Mathematik, Logik oder Kartographie, wo sie bereits vermehrt zur Anwendung kommt, innerhalb der Literaturwissenschaft herangezogen zu werden. Bisher fand sie dort allerdings kaum Berücksichtigung.

Ein Ziel ist es, die Frage, die sich Bauer stellt „[...]“, ob Narrationen ihrer Logik zufolge diagrammatische Operationen sind [...]“ (Bauer 2014, S. 37), zu beantworten. Weiterhin verdeutlicht die Diagrammatik durch ihre duale Wirksamkeit die Konstruktionsleistung narrativer Texte, wobei es speziell um die Figurengene-se geht. Somit erfolgen bei all dem nicht nur Einblicke in die Literatur, sondern vice versa in die Funktionsweise der Diagrammatik.

Um die bestehende Theorie zu bestätigen, bedarf es hingegen noch einiges mehr: Während der Betrachtung des *Mental Model* von Johnson-Laird wurde festgestellt, dass es einerseits unvollständig in seiner Erfassung der Schlussfolgerungsebenen ist. Ob die Diagrammatik diese Unvollständigkeit ausgleichen kann, wird teils in diesem und teils mit Hilfe des praktischen Kapitels aufgedeckt. Zusätzlich ist die Frage offen, was es en détail mit abduktiven, deduktiven und induktiven Schlüssen genau auf sich hat.

Des Weiteren kommt es erneut zur Einbeziehung der Ansätze bottom-up und top-down. Dies zeigt sich besonders in der folgenden Anmerkung von Bauer und Ernst:

„Es ist möglich, das Projekt einer Diagrammatik entweder (a) von der *Betrachtung konkreter Diagramme* her zu entwickeln. Oder man kann die Betrachtung konkreter Diagramme (b) aus den theoretischen *Prämissen einer allgemeinen Diagrammatik* ableiten. Im ersten Fall wird die Diagrammatik *bottom up* aus der Analyse ihrer Manifestationen in Diagrammen gewonnen. Im zweiten Fall beschreibt die Diagrammatik *top down* ein allgemeines Entwurfs- und Erkenntnisverfahren, das in Diagrammen (und noch anderen Zeichenkonfigurationen) zur Anwendung kommt.“ [Hervorh. v. Verf.] (Bauer und Ernst 2010, S. 17)

Wie bereits im vorausgegangenen Kapitel *Kognition, Semiotik, Literatur* deutlich wurde, sind die Prozesse des top-down und bottom-up essentiell für das Funktionieren der Diagrammatik. Dies wird durch das angeführte Zitat erneut ersichtlich. Allerdings gibt es einen Punkt, dem widersprochen werden soll: Meiner Meinung nach handelt es sich in Bezug auf die Diagrammatik keinesfalls um eine ‘entweder – oder’, sondern vielmehr um eine ‘sowohl – als auch’ Situation, das heißt, top-down und bottom-up kommen gleichermaßen zum Tragen und nicht getrennt voneinander.

#### 4.1 Diagrammatik – Ein bottom-up-Verfahren

Bei der Diagrammatik spielen Vorgänge wie In-Beziehung-setzen, Zerlegen, Zusammenfügen und Relationen herstellen eine wichtige Rolle. Der „mentale[...] Nachvollzug“, als ein bedeutsamer Aspekt in Bezug zur Narration, findet sich bei Putzo:

„Narration gelingt nur, wenn der Rezipient begleitend zur Wahrnehmung von Schrift, Sprache und Text, begleitend zur Decodierung dieser Zeichen in eine [sic!] Erzählhandlung und auch begleitend zur inneren Visualisierung der erzählten Welt eine weitere Leistung vollbringt, zu der er durch Merkmale des Textes angeleitet wird: nämlich den mentalen Nachvollzug abstrakter, nicht plastisch visualisierbarer Relationsbeziehungen, die Narration überhaupt erst kohärent werden lassen und Sinn entstehen lassen. Es muss eine solche abstrakte Form der mentalen Repräsentation von Narration existieren, welche die Relationen zwischen den Figuren (»who«) einer Erzählung, ihren Handlungen (»did what«), ihren Bezugsfiguren (»to whom«), den Zeitangaben (»when«), den Ortsangaben (»where«), den Handlungsmotivationen (»why«), der Handlungsweise (»in what fashion«) und anderen Elementen der Narration koordiniert.“ (Putzo 2014, S. 90)

Die angesprochenen Relationen offenzulegen und ihre Wechselwirkung aufzuzeigen, erfolgt mittels Diagrammatik. Im zweiten Kapitel *Der Roman als Modell der Welt* wurde bereits auf diese narratologischen Elemente eingegangen. Es ist jetzt die Aufgabe der Diagrammatik, aus den geknüpften Verbindungen Schlussfolgerungen zu ziehen und somit neue Erkenntnisse hervorzubringen.

Interessant ist, dass Peirce in seiner Arbeit vorrangig graphische Darstellungen heranzieht, zu denen auch Diagramme zählen, um seine Theorie zu veranschaulichen. Dabei beschreibt er Diagramme als Gebilde, die aus Punkten, Linien, Schnitten, Kreisen etc. bestehen und zwischen diesen Bestandteilen logische Relationen aufweisen, die durch Transformation oder Rekonfiguration des gesamten Diagramms nachgewiesen werden können. Außerdem sind sie äußerst variabel, insofern keine konventionellen Normen vorliegen, die Veränderungen jeglicher Art beschränken. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.347) Darüber hinaus sind Diagramme Folgendes:

“A diagram is a representamen which is predominantly an icon of relations and is aided to be so by conventions. Indices are also more or less used. It should be carried out upon a perfectly consistent system of representation, founded upon a simple and easily intelligible basic idea.”<sup>22</sup> (Peirce et al. 1998, CP 4.418)

Damit wird einerseits deutlich, was weiter oben angesprochen wurde: Es geht um Relationen respektive um das Herstellen von Beziehungen. Weiterhin wirken Vorgänge des Zerlegens und Zusammenfügens oder der Konfiguration und der Rekonfiguration<sup>23</sup>, wie Bauer und Ernst anmerken. (vgl. Bauer und Ernst 2010, S. 15) Neben beiden gibt es eine dritte Konstante, die Observation, die Bauer in seinem Aufsatz *Plot, Master-Plot, and related Matters. Überlegungen zu einer Diagrammatik der Narration* anführt:

<sup>22</sup> Im vierten Band *The Simplest Mathematics* der *Collected Papers* kommt es zu ausführlichen Beschreibungen von Alpha-, Beta- und Gammagraphen, zum *sheet of assertion*, zu Identitätslinien usw. Größere Ausführungen dazu würden allerdings in der vorliegenden Arbeit zu weit führen und keinen förderlichen Zweck erfüllen. Daher bleiben sie unberücksichtigt. Bei bestehendem Interesse empfiehlt sich vor allem das zweite Buch – *Existential Graphs* – des Bandes. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.347–4.584)

<sup>23</sup> Eine Anspielung darauf findet sich gleichzeitig bei Peirce in seinem allerersten Band der *Collected Papers*: “The geometer draws a diagram, which if not exactly a fiction, is at least a creation, and by means of observation of that diagram he is able to synthesize and show relations between elements which before seemed to have no necessary connection.” (Peirce et al. 1998, CP 1.383) Synthese ist das Stichwort, das auf den Konstruktionsmechanismus der Diagrammatik verweist und gleichzeitig durch das Ziehen von Relationen zwischen Elementen neue Erkenntnisse ermöglicht.

„Überall dort, wo ein Anschauungsraum für Gestalten aufgespannt wird, der ihre Zusammensetzung transparent macht und damit auch zu erkennen gibt, wie die Gestalten gegebenenfalls abgewandelt werden können, sind diagrammatische Operationen auf drei Ebenen involviert: auf der Ebene der Gestaltbildung (Konfiguration), auf der Ebene der Betrachtung oder der Beobachtung dieser Gestalt(en) (Observation) und auf der Ebene ihrer Abwandlung (Re-Konfiguration).“ (Bauer 2014, S. 32)

Zwei weitere bedeutsame Punkte bezüglich der Diagramme stellen die im Zitat von Peirce thematisierte Repräsentation sowie die Konventionen dar. Ein Diagramm basiert als Zeichen, das es ist, immer auf Konventionen, das heißt, dass es erst durch sie zu einem Zeichen wird. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.347) Zwar wurde geäußert, dass ein Diagramm beliebig veränderbar sei, solange keine Konventionen vorlägen, da aber die Grundbasis der Diagramme und zugleich der Diagrammatik die Zeichen sind, treten in dieser Konstellation immer Konventionen auf.

Des Weiteren repräsentiert das Diagramm einen bestimmten Sachverhalt, vorrangig durch Abstraktion, sprich, durch vereinfachte Darstellung von komplexen Gegebenheiten. Dies ist die Grundeigenschaft eines Zeichens und als Hypoikon sind Diagramme und somit die Diagrammatik ebenso dazu in der Lage. Obgleich Peirce vor allem mit Graphen beziehungsweise mit graphischen Darstellungen arbeitet und sie die Abstraktion mit am deutlichsten veranschaulichen, sind es nicht nur Diagramme, die der Diagrammatik als Anschauungsmaterial dienen:

„Keineswegs muss das Diagramm also immer eine schematische Ansicht sein, die irgendjemand gezeichnet hat. Entscheidend für die Diagrammatik ist vielmehr *das entwerfende Verfahren der Veranschaulichung*, durch das sich Diagramme als ikonische Zeichen von Bildern und Metaphern unterscheiden: [...]“ [Hervorh. v. Verf.] (Bauer und Ernst 2010, S. 45)

So können sämtliche Medien wie zum Beispiel Karten, Kunstobjekte, Filme oder Bücher als Beobachtungsvorlage fungieren. Was ist nun aber wichtig für den weiteren Verlauf? An zahlreichen Stellen fand bisher eine Verbindung von Diagrammatik und Zeichen statt. Daher wird die Zeichentheorie von Peirce zur Basis für die Diagrammatik. Jedoch erfolgt die Betrachtung jener nicht in der Art eines all-

umfassenden Überblicks. Dies ist für die aktuelle Thematik nicht erforderlich.<sup>24</sup> Es geht vielmehr um die Darstellung der Beziehung zwischen Semiotik und Diagrammatik.

#### 4.1.1 Semiotik als Basis für die Diagrammatik

Die Menge an verschiedenen Zeichen ist groß. Peirce beschreibt dabei eine Vielzahl von Zeichenklassen.<sup>25</sup> Der Fokus ist, dessen ungeachtet, ausschließlich auf die geläufigsten zehn ausgerichtet, die in den bisher erschienenen Werken von Peirce die größte Beachtung erhielten. Dazu zählt neben dem bereits erwähnten Repräsentamen unter anderem das Objekt und der Interpretant sowie die im nächsten Abschnitt behandelte Trichotomie Ikon, Index, Symbol.

Ferner kann je nach Interpretation, bei den Zeichen eine andere Bedeutung vorliegen, das heißt, dass sie dynamisch, flexibel und in ihrer Bedeutungsvielfalt unbegrenzt sind. Dieser Umstand spielt auf die Semiose von Peirce an:

“But by ‚semiosis‘ I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a coöperation of *three* subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs. **σημείωσις** in Greek of the Roman period, as early as Cicero's time, if I remember rightly, meant the action of almost any kind of sign; and my definition confers on anything that so acts the title of a ‚sign.‘)” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 5.484)

Semiose bedeutet Zeichenprozess, führt als Endergebnis zu einem Interpretanten und kann durch neue Interpretation immer wieder von vorne beginnen, was ganze Interpretantenketten und eine hohe Anzahl an Schlussfolgerungsmöglichkeiten nach sich zieht. Ein Punkt, der im Kapitel *Diagrammatik – Ein top-down-Verfahren* erneut aufgegriffen wird und bereits anhand der schematischen Darstellung (vgl. S. 72) im Kapitel *Mentales Modell* vorgestellt wurde.

<sup>24</sup> Für einen gezielten Überblick über die Zeichentheorie wären zum Beispiel das *Handbuch der Semiotik* (2000) von Winfried Nöth, das Einführungswerk *Semiotik* (2002) von Ugo Volli oder Umberto Eco's *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (1977) zu nennen.

<sup>25</sup> Einen Einblick zu den Klassen liefern Farias und Queiroz in ihrem Aufsatz *On diagrams for Peirce's 10, 28, and 66 classes of signs*. (vgl. Farias und Queiroz 2003)

Weiterhin müssen die gedeuteten Zeichen nicht zwingend kognitiv sein, das heißt, ausschließlich im Bewusstsein auftreten. Sie können ebenso physische Gestalt annehmen, wie zum Beispiel ein Stoppschild, eine Rauchsäule, das Ampelmännchen usw. Als Zeichen kann eine Taube, aber ebenso die Vorstellung davon, dienen. Ein Pferd kann gleichermaßen als Zeichen auftreten wie ein Einhorn. Für die Zeichen beziehungsweise die Semiose spielt es keine Rolle, ob es sich um etwas Physisches oder Kognitives handelt.

Diese Erkenntnis ist dann entscheidend, sobald es um die fiktiven Welten in Romanen geht, die im zweiten Kapitel der Arbeit vorgestellt wurden. Alles innerhalb dieser Gattung kann als Zeichen angesehen werden, sogar die Gattung selbst. Daher ergibt sie in all ihrer Bedeutungspluralität ein geeignetes Anschauungsmaterial. Demnach dienen Romane nicht nur als Beobachtungsgegenstand für die Diagrammatik im Hinblick auf ihre Fiktionalität oder ihren Modellcharakter, sondern parallel durch ihre Zeichenhaftigkeit. Sie repräsentieren mögliche Welten, die der realen gegenübergestellt werden und mit ihr in einigen Fällen übereinstimmen. Ferner sind die Prozesse, die im Roman ablaufen, als Zeichenprozesse anzusehen. Es muss aber festgehalten werden, dass die Vorstellung von diesen fiktiven Welten ein Zeichen entwirft. Dies wird wichtig, sobald es um die Inferenzen und die Schlussfolgerungsvorgänge geht.

Diese Unbegrenztheit von Interpretationsmöglichkeiten eines Zeichens setzt jedoch keinesfalls voraus, dass es nicht doch eine Beschränkung gäbe. Nimmt man den Geburtstagstisch aus der Szene des Buches *Mitgift* (vgl. Draesner 2005, S. 7), die im Kapitel zum Weltwissen (vgl. S. 55) dargelegt wurde, käme es zu Irritationen, wenn der Autor sich unter Tisch ein Möbelstück zur Ablage von Gegenständen vorstellt und der Leser eine Vase. Der Rezipient würde nichts mit der Beschreibung „großer, ausgezogener Tisch“ anfangen können, sollte er den Tisch als Vase interpretieren. Es wird hiermit der Sachverhalt der Konventionalität thematisiert.

Entscheidend ist bei allem, dass dieser Punkt ebenfalls eine Rolle bei der Diagrammatik spielt: Insofern es sich bei der Interpretation um einen abduktiven Schluss handelt, wirken Symbole, die als Grundbedingung Konventionalität er-

fordern. Dass eine Taube als Friedenssymbol fungiert, ist konventionell festgelegt und stellt zugleich eine abduktive Interpretation dar:

„Dass die Zuordnung von Zeichenform und Zeicheninhalt arbiträr ist, bedeutet nicht, dass sie von jedem Zeichenbenutzer nach Belieben vorgenommen werden könnte. Damit von Zeichen gesprochen werden kann, muss die Zuordnung einigermassen *stabil* sein; nur so wird auch Kommunikation möglich. Zeichenbenützer müssen, um sich zu verstehen, beim gleichen signifiant *dasselbe* signifié assoziieren.“ [Hervorh. v. Verf.] (Linke et al. 2004, S. 33)

Demzufolge greifen bei der Diagrammatik Arbitrarität und Konventionalität. Beide sind nicht als Grundbedingung respektive obligatorisch anzusehen. Dennoch müssen sie, speziell die Konventionalität, bei Anwendung der Diagrammatik gerade auf literarische Gegenstände immer mit berücksichtigt werden.

Des Weiteren kommt neben diesen zwei Faktoren ein anderer hinzu: die Kontextualisierung. Dies bedeutet nichts anderes, als dass Zeichen in einem Kontext eingebettet sind. Dass es sich bei dem Tisch nicht um eine Vase handelt, kann Hinweisen entnommen werden, wie dem Wort ‘ausgezogen’ oder der Tatsache, dass ein Geburtstagskuchen, Teller, Gabeln etc. nicht auf einer Vase platzierbar sind. Es muss demnach zur Hinzunahme des gesamten Kontexts kommen. (vgl. Linke et al. 2004, S. 27; Peirce 2011a, S. 68) Dies wurde gleichsam in Bezug auf den Informationskontext (vgl. S. 41) und die Situationalität (vgl. S. 50) angesprochen. Ein Zeichen ist niemals als isoliert zu betrachten, genauso wenig wie ein Diagramm oder Roman:

„Ein Roman ist immer in einen Zusammenhang eingebettet. Dieser Zusammenhang umfasst denjenigen Teil der Umwelt, der ihn produziert hat, und denjenigen Teil der Umwelt, auf den er einwirkt. In gewisser Hinsicht gehört dieser Zusammenhang zum Roman dazu.“ (Händler 2014, S. 88)

Das kognitive Modell einer Figur hat das zu berücksichtigen. Die einzelnen Faktoren wie Zeit, Raum, Modus etc. müssen mittels ihrer konventionellen Bedeutung, in ihrem Kontext und in ihrer Bedeutungsvielfalt betrachtet und in Relationen gesetzt werden. Interessant zu sehen ist, ob sich durch die Beobachtung von Zeichenprozessen im Roman Muster bei der Figurenkonstruktion entdecken lassen.

Für die Diagrammatik bleibt auf jeden Fall die Tatsache bedeutsam, dass sie als Methode nur auf der Grundlage von Zeichenprozessen wirksam wird und als Voraussetzungen – Arbitrarität, Kontextualisierung und Konventionalität – benötigt.

#### 4.1.2 Die dreifache Art von Bezügen

“A sign, or, to use a more general and more definite term, a *representamen*, is of one or other of three kinds: it is either an *icon*, an *index*, or a *symbol*.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 4.447)

Nach Peirce ist die Trichotomie Ikon, Index, Symbol die fundamentalste Einteilung der Zeichen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.275) Genau genommen handelt es sich um eine der zwei Trichotomien des Repräsentamens. In einigen Handbüchern oder Einführungen wird bei dieser Trichotomie vom Objektbezug gesprochen. Dies kann durchaus missverständlich als Zugehörigkeit der Ikone, Indizes und Symbole zum Objekt aufgefasst werden. Vielmehr geht es um das Aufzeigen der Verbindung zwischen Repräsentamen und Objekt, die ikonischer, indexikalischer oder symbolischer Art sein kann, wobei das eben Gesagte nicht als strikte Trennung fungiert. Eher kommen mindestens zwei dieser Zeichenklassen vor, wenn nicht sogar alle drei.<sup>26</sup>

Die Diagramme, die sowohl im Zitat aus Kapitel *Diagrammatik als Methode – Repräsentation, Relation, Inferenz* als auch im nächsten als Subklasse der Ikone bezeichnet werden, verfügen nicht nur über ikonische Relationen zum Objekt, sondern gleichzeitig über indexikalische und symbolische. Dies soll am Beispiel eines Diagramms, das Peirce in *The simplest mathematics* (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.359) nutzt, verdeutlicht werden. Das dargestellte Diagramm befasst sich mit Schlussfolgerungsprozessen, die Peirce anhand der Elemente S, M und P veranschaulicht. Es folgt keine nähere Erklärung des Diagramms, sondern das Aufzeigen der Wirkung von Ikonen, Indizes und Symbolen:

---

<sup>26</sup> Nach Peirce enthält jede Zweitheit Erstheit und jede Drittheit sowohl etwas Zweitheit als auch etwas Erstheit. Dementsprechend gibt es keine Indizes ohne ikonischen Anteil und keine Symbole ohne ikonische und indexikalische Bestandteile. (vgl. Peirce 2011b, S. 79–80)

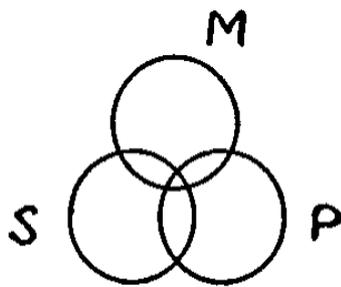


Fig. 26

Abbildung 3: Ikone, Indizes, Symbole

“An *Icon* is a Representamen whose Representative Quality is a Firstness of it as a First. [...] A possibility alone is an Icon purely by virtue of its quality; and its object can only be a Firstness. [...] Hypoicons may be roughly divided according to the mode of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are *images*; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are *diagrams*; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are *metaphors*.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 2.276-2.277)

Ikone drücken sich durch Möglichkeiten, Qualitäten und vor allem durch Erstheit aus. So können Farben, Gerüche, Töne etc. ikonische Anteile aufweisen. Peirce beschreibt dies anhand von *redness*: “The mode of being a *redness*, before anything in the universe was yet red, was nevertheless a positive qualitative possibility. And redness in itself, even if it be embodied, is something positive and *sui generis*. That I call Firstness.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 1.25)

Dabei ist all das nicht greifbar und kann darüber hinaus nicht gedacht werden, doch dazu in *Wahrnehmung als Anfang kognitiver Prozesse* mehr. Jedoch bedeutet das nicht, dass Ikone nicht konkret sein können. Ein Gemälde mit einem Stillleben darauf, ist durchaus mit den Sinnen erfassbar, kann aber Elemente – Rundheit, Eckigkeit, Rotheit, Länge, Größe etc. – enthalten, die der Erstheit und somit dem Nichtwahrnehmbaren zuzuordnen sind.

Doch wodurch zeichnet sich das obige Diagramm als ikonisch aus? Zum einen da Diagramme zu den Hypoikonen zählen, einer Subkategorie der Ikone. Dies tun sie ihres Darstellungscharakters wegen oder anders gesagt, mittels ihrer Fähigkeit Ähnlichkeiten zum Objekt beziehungsweise Analogien zu jenem aufzuweisen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.369) Im Fall von Diagrammen liegt ein stärkerer Abstraktionsgrad als bei Bildern vor. Über den höchsten verfügen Metaphern. Die Kreise demonstrieren in recht abstrakter Weise die realen oder fiktiven Klassen von Elementen, allerdings ohne etwas zu behaupten, zu beurteilen respektive als wahr oder falsch anzugeben. Zudem ist die Rundheit der Kreise ebenfalls ein Hinweis auf die Ikonizität des Diagramms und die Erstheit.

Indizes zeichnen sich durch ihre Zugehörigkeit zur Zweitheit, durch Relationen und Reaktionen aus:

“An *Index* or *Seme* (σήμα) is a Representamen whose Representative character consists in its being an individual second. If the Secondness is an existential relation, the Index is *genuine*. If the Secondness is a reference, the Index is *degenerate*. A genuine Index and its Object must be existent individuals (whether things or facts), and its immediate Interpretant must be of the same character. [...] *Subindices* or *Hyposemes* are signs which are rendered such principally by an actual connection with their objects. Thus a proper name, personal demonstrative, or relative pronoun or the letter attached to a diagram, denotes what it does owing to a real connection with its object but none of these is an Index, since it is not an individual.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 2.283-2.284)

Bei Rauch, der durch Feuer entsteht, handelt es sich um ein degeneriertes indexikalisches Zeichen, da eine Referenz vorkommt und Rauch in dem Fall nicht unabhängig von Feuer vorkommt. Wie Peirce hingegen schreibt, sind die Buchstaben des Diagramms keine Indizes, sondern vielmehr Subindizes oder Hyposeme. Sie sind indexikalisch aufgrund ihrer Relation zum Objekt. Dabei ist es nicht von Belang, ob die Elemente, die mit S, M und P gekennzeichnet werden, wirklich existieren, zum Beispiel als S für Sessel, M für Stühle und P für Sofas oder fiktiv sind und nur als kognitive Objekte vorliegen.

Bei Indizes geht es quasi um Spuren oder Symptome, die auf ein Objekt deuten, wie eben die Buchstaben S, M und P. Diese Relationalität, die hierbei eine Rolle spielt, ist zudem bei Diagrammen entscheidend, da Teil-Ganzes-Beziehungen präsentiert werden. Die Buchstaben stehen in Relation zueinander, zu den Kreisen und zu der Bezeichnung „Fig. 26“ des Diagramms. Das alles muss schließlich zueinander in Beziehung gesetzt werden. Ferner wird die Eigenschaft Relationalität bei den Schlussfolgerungsprozessen wirksam und daher im zweiten Teil dieses vierten Kapitels erneut aufgegriffen.

Symbole sind nicht nur die Taube, die für Frieden steht oder das abstrakte Herz, das Liebe darstellt. Vielmehr drücken sich Symbole nach Peirce durch Regeln, Gesetze und Konventionen aus. Als Beispiele benennt er Wörter, Sätze und Bücher. Des Weiteren verkörpern sie Generalität, Abstraktion, wie im Fall der Taube und des Herzens, sowie singuläre Ereignisse. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.292)

Im Fall des Diagramms sind es die Buchstaben und die Zahl 26, da sie Konventionen unterliegen, das heißt, dass eine kulturelle Prägung vorhanden ist. Man

könnte zusätzlich die Kreise als etwas Symbolisches deuten, indem sie für ein Ganzes stehen, vermutlich für eine geschlossene Klasse von Elementen. Es ließen sich bestimmt noch andere Bedeutungen finden, aber diese würden keine Beachtung der Kontextgebundenheit haben. So hätte die Darstellung der Primär- und Sekundärfarben in solch einem Schema nichts mehr mit Peirce Theorie und seiner Nutzung des Diagramms zu tun.

Da Symbole der Universalkategorie der Drittheit angehören, verfügen sie über eine dreifache Referenz und zwar zu ihrem Objekt, zu ihrem inneren Kern und zu ihrem Interpretanten. Vor allem aufgrund des Interpretanten und dem Bezug zu Schlussfolgerungen werden Symbole später weiter ausgeführt. Abschließend soll gesagt werden, dass Symbole mittels ihrer assoziativen Wirkung besonders für Diagramme interessant sind. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.369) Durch ihren hohen Abstraktionsgrad muss eine Assoziation zwischen ihnen und dem repräsentierten Objekt vorliegen, da sonst eine Verbindung nur äußerst schwer aufzubauen wäre.

Das Beispiel, das sich gewiss noch detaillierter ausführen ließe, soll an dieser Stelle verdeutlichen, wie sehr alle drei Zeichentypen – Ikon, Index und Symbol – miteinander verwoben sind. Oftmals werden sie zusammen wirksam, so in Diagrammen und viel stärker in Romanen. Daher darf gerade diese Trichotomie bei der Diagrammatik nicht unberücksichtigt bleiben, insbesondere, sobald es um die Methode ‘Diagrammatik’ geht.

Zudem wird diese Einteilung des Repräsentamens im Teil *Diagrammatisches Interpretationsverfahren* eine wichtige Rolle spielen, denn wie Peirce anmerkt: “[...] it has been found that there are three kinds of signs which are all indispensable in all reasoning; the first is the diagrammatic sign or *icon*, [...]; the second is the *index* [...]; the third [or symbol] is the general name or description [...]” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 1.369)

### 4.1.3 Keine Abbildung der Welt, nur eine Ähnlichkeit

Ikonen wird oft nachgesagt, sie würden ein Abbild des Objekts repräsentieren. Dies ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass vor allem Fotos, Gemälde usw.

als die Ikone schlechthin gelten. Allerdings ist diese Vorstellung von Ikonen nicht richtig:

“We form in the imagination some sort of diagrammatic, that is, iconic, representation of the facts, as skeletonized as possible. The impression of the present writer is that with ordinary persons this is always a visual image, or mixed visual and muscular; but this is an opinion not founded on any systematic examination. If visual, it will either be geometrical, that is, such that familiar spatial relations stand for the relations asserted in the premisses, or it will be algebraical, where the relations are expressed by objects which are imagined to be subject to certain rules, whether conventional or experiential.” (Peirce et al. 1998, CP 2.778)

Was Peirce thematisiert, ist einerseits der Fakt, dass die Repräsentation auf kognitiver Ebene eine diagrammatische ist, sprich, in Teil-Ganzes-Beziehungen respektive in relationalen Strukturen vorliegt. Es handelt sich demnach keinesfalls um ein Abbild. Andererseits trifft dieser Sachverhalt nicht nur auf kognitive, sondern gleichsam auf physische Vorgänge zu. Dies bedeutet, dass weder ein Diagramm noch ein Roman oder ein anderes Medium eine 1:1 Abbildung darstellen, sondern mit Ähnlichkeiten respektive Assoziationen arbeiten. Dieser wichtige Unterschied zu Bildern (*images*) wird anhand des folgenden Zitats erneut deutlich:

„Vereinfacht ausgedrückt: Abbilder sind durchgängig dichte Punkt-zu-Punkt-Repräsentationen ohne Leerstellen; weiße Flecken weisen das *image* als imperfekt, beschädigt, unvollendet aus. Diagramme und Texte hingegen sind spatiale Konfigurationen von Elementen, bei denen es gerade auf den Abstand zwischen den Elementen ankommt. Nur, weil die Elemente im Anschauungsraum verteilt sind, richtet sich das Augenmerk des Betrachters auf das Beziehungsgefüge, also auf die Konfiguration und *a fortiori* auf die Möglichkeit seiner Rekonfiguration.“<sup>27</sup> [Hervorh. v. Verf.] (Bauer 2014, S. 49)

Wie bereits im Kapitel *Romane und ihr Modellcharakter* gezeigt wurde, geht es vielmehr um Abstraktion, Reduktion, Verfremdung, Selektion – kurz: um Modellierung einer Welt. Obgleich ein Roman zu unendlich vielen und sehr komplexen Darstellungen fähig ist, dreht es sich dennoch nicht um eine schlichte Abbildung einer Welt. Aufgrund der Eigenschaften der Diagrammatik, das heißt, durch die Offenlegung einzelner Elemente des Romans, ist eine Einsicht in ihn gewährleistet, die anders nicht zustande kommt.

---

<sup>27</sup> Diagramme oder im weiteren Sinne Medien stellen nach Bauer „Schaubilder“ (Bauer 2005, S. 190) und keine Abbilder dar. Sie zeigen etwas an, weisen auf etwas hin, repräsentieren etwas und stellen demzufolge keine Abbildung dar, sondern vielmehr eine Art Muster oder Modell.

Zudem besteht die Option, mittels der Diagrammatik andere Zusammensetzungen vorzunehmen und so zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Zwar benötigt es dazu die Schlussfolgerungsprozesse, aber Zerlegung und Zusammenfügung bilden dafür bereits den Grundstein. Die Diagrammatik zeigt also gerade auf, dass es keinesfalls um ein Abbildungsverhältnis geht, sondern eher um Analogien und Ähnlichkeiten. Diagramme, Karten, Bilder, Romane usw. stehen schlussendlich Modell für die Welt respektive greifen Muster daraus auf.

#### 4.1.4 Kognition bei Peirce – *phaneron* und *phaneroscopy*

Dieses Kapitel dient der Hinführung in den zweiten größeren Bereich zur Diagrammatik, bei dem es um die Schlussfolgerungsprozesse geht. Es ist zu klären, was bei Peirce unter Kognition zu verstehen ist. Dies ist relevant, um die kognitiven Prozesse besser nachvollziehen zu können.

“Phaneroscopy is the description of the *phaneron*; and by the *phaneron* I mean the collective total of all that is in any way or in any sense present to the mind, quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not. [...] What I term *phaneroscopy* is that study which, supported by the direct observation of phanerons and generalizing its observations, signalizes several very broad classes of phanerons; [...]” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 1.284; 1286)

Nach Peirce gibt es mehrere Klassen der sogenannten Phanerons, mit denen sich seine entwickelte Phaneroskopie befasst. Diese sind so eng miteinander verflochten, dass eine Trennung oder Differenzierung kaum möglich ist. Weiterhin sind die recht unterschiedlichen Klassen unterteilbar in Kategorien. Damit findet sich an dieser Stelle ein direkter Bezug zu den Zeichen, auf die jene Merkmale ebenfalls zutreffen.

Außerdem ist die Aussage entscheidend, dass es sich beim Phaneron um den Ort handelt, an dem sämtliche kognitiven Prozesse ablaufen, ebenso Wahrnehmungen, also alles Zugang findet, das aktuell gegenwärtig für den Verstand ist. Dieser Ort besteht ferner gänzlich aus Zeichen und weist erneut eine Beziehung zu ihnen auf. Dass eine starke Bindung zu den Zeichen nachweisbar ist, wird durch diese Aussage von Peirce abermals untermauert: “The only thought, then, which can possible be cognized is thought in signs. But thought which cannot be cog-

nized does not exist. All thought, therefore, must necessarily be in signs.” (Peirce et al. 1998, CP 5.251) Alles Denken ist ein Zeichenprozess, kombiniert aus Zeichen, existiert in Form von Zeichen.

Bedeutsam ist wieder der Hinweis, dass es im Fall des Phanerons, wie schon bei den Zeichen, völlig gleich ist, ob das, was Einfluss ausübt oder durch Sinneserfahrung eindringt, real oder fiktiv ist. Gemeint ist, dass das Objekt sowohl einen Adler als auch einen Drachen darstellen kann und es für die Kognition trotzdem als Stimulus und Auslöser von Prozessen fungiert. Übermittelt wird das mit den Sinnen Aufgenommene durch die Drittheit, die die notwendigen Informationen an das Phaneron weiterleitet und ihnen genauere Gestalt verleiht. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.537)

Ein weiterer Punkt ist, dass das Phaneron der Ersttheit angehört, das heißt: “[...] made up entirely of qualities of feeling [...]” (Peirce et al. 1998, CP 1.319). Wie im Fall des Beispiels *redness*, ist auch das Phaneron nicht greifbar, wahrnehmbar oder im vollen Umfang erfassbar. Peirce erweckt allerdings hin und wieder den Eindruck, sich selbst bei der Definition und Deskription seines Begriffs ‘Phaneron’ nicht ganz sicher zu sein.

Dessen ungeachtet scheint es, als ob Peirce eben jenen Ort benötigt, um seine Zeichen(-klassen) und die kognitiven Prozesse, alles Präsente, verorten zu können. Dies ist zugleich der Tatsache geschuldet, dass der Begriff ‘Phaneron’ vielmehr in die Richtung des Begriffs ‘Idee’ geht, der innerhalb der Philosophie verwendet wird. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.285) Es ist die Rede von etwas, das nicht völlig klar definierbar scheint. Damit soll ebenso betont werden, dass das Phaneron nicht mit dem Bewusstsein gleichzusetzen ist.

Bisher ungeklärt blieb, welche Phänomene letztlich zur Kognition zählen und welche Bedeutung diese für Peirce haben. Um noch einmal das Zitat aus dem Kapitel *Wissensbestände* ein wenig erweitert aufzugreifen, umfasst nach ihm die Kognition Folgendes:

“Third, every phenomenon of our mental life is more or less like cognition. Every emotion, every burst of passion, every exercise of will, is like cognition. But modifications of consciousness which are alike have some element in common. Cognition, therefore, has nothing distinctive and cannot be regarded as a fundamental faculty. If, however, we ask whether there be not an element in cognition

which is neither feeling, sense, nor activity, we do find something, the faculty of learning, acquisition, memory and inference, synthesis.” (Peirce et al. 1998, CP 1.376)

Entscheidend ist, dass die angeführten Phänomene mit der Kognition nicht identisch sind, sondern ihr nur ähneln, was sich durch das *like* im Zitat äußert. Währenddessen unterscheidet Peirce weiter in Elemente, die zur Kognition zählen beziehungsweise ihr ähnlich sind, wie Gefühle, Wahrnehmungen und Aktivitäten, und in jene, die nicht direkt zum kognitiven Bereich gehören, wie Lernen, Akquisieren, Erinnerungen und Inferenzen sowie Synthesen. Letztere sind demnach parallel zur Kognition zu sehen und ihr nicht hierarchisch untergeordnet. Dies schließt jedoch keinesfalls aus, dass sich die einzelnen Fähigkeiten nicht aufeinander beziehen lassen respektive nicht irgendeine Verbindung miteinander eingehen können.<sup>28</sup>

Für die Diagrammatik bedeutet dies, dass der Teil von ihr, bei dem es um Schlussfolgerungsprozesse geht, mit der Kognition in Verbindung steht. Letztlich hängen die diagrammatischen Schlüsse mit dem zusammen, was Peirce als Phaneron bezeichnet, das heißt, es handelt sich um den Ort, an dem diagrammatische Vorgänge stattfinden. Zudem wirkt bei der Diagrammatik und ihrer Verbindung zur Kognition gleichzeitig die Musterbildung, das heißt, dass kognitive Vorgänge auf Mustern basieren. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 6.320) Wie essentiell sie sind, zeigt Händler:

„Das Schreiben eines Romans hat sehr viel mit Mustererzeugung zu tun, das Lesen eines Romans mit Mustererkennung. [...] Muster zu erkennen heißt, bestimmte Ähnlichkeiten zwischen grundsätzlich verschiedenen Gegenständen festzustellen. Mustererkennung bedeutet immer auch, Unterschiede zwischen den Gegenständen nicht zu berücksichtigen, nicht zur Kenntnis zu nehmen oder zu vergessen.“ (Händler 2014, S. 187)

Kognition ist sowohl das Erkennen von Mustern mittels Hinzunahme von bereits Bekanntem, sprich Wissen (top-down), als auch das Bilden eigener Muster (bottom-up). Das Muster, das Händler beschreibt, deutet auf die dargestellten Welten hin, die Ähnlichkeiten mit Aspekten der realen Welt aufweisen. Es wird also wie-

---

<sup>28</sup> Peirce geht genauer auf die Bestandteile Gefühle, Wahrnehmung von Widerstand und Synthese ein, vorrangig in Bezug auf Kognition, wobei es vor allem die Synthese des Bewusstseins ist, die eine Verknüpfung der Kognition mit den anderen Fähigkeiten, wie lernen, ermöglicht. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.377–1.384; 7.591)

der auf den Modellcharakter von Romanen angespielt, der demnach viel mit Mustergebrauch und -bildung zu tun hat. Die Diagrammatik ergründet durch Zerlegung und Zusammenführung solche Muster innerhalb von Romanen und sorgt auf kognitiver Ebene zeitgleich für die Musterbildung.

Jetzt gilt es aber einen Schritt zurück zu machen und sich die Wahrnehmungsabläufe, die zuvor stattfinden, anzusehen. Wie in den Abbildungen 1 und 2 von Groome, Baars und Gage im Abschnitt *Bottom-up- und top-down-Ansätze* deutlich zu erkennen war (vgl. S. 63; 65), werden kognitive Vorgänge erst durch Sinneswahrnehmungen ausgelöst, sprich, durch die bereits genannten Stimuli. Sie sind notwendig, um alles Kognitive zu ermöglichen.

#### 4.1.4.1 Wahrnehmung als Anfang kognitiver Prozesse

Resultate eines Wahrnehmungsprozesses sind im Allgemeinen Perzepte. Peirce äußert sich wie folgt dazu:

“[A percept] is a forceful thing. Yet it offers no reason, defence, nor excuse for its presence. It does not pretend to any right to be there. It silently forces itself upon me. [...] 1st, it contributes something positive. (Thus, the chair has its four legs, seat, and back, its yellow color, its green cushion, etc. To learn this is a contribution to knowledge.) 2nd, it *compels* the perceiver to acknowledge it. 3rd, it neither offers any reason for such acknowledgment nor makes any pretension to reasonableness.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 7.621-7.622)

Perzepte sind Umstände, die sich einfach aufdrängen, ohne irgendwelche Gründe dafür zu liefern und es besteht zugleich keinerlei Möglichkeit, sich dagegen zu wehren. Darüber hinaus geben sie keine Auskunft über Wahres oder Falsches und bewerten nichts. Es wird lediglich mitgeteilt, dass ein Stuhl vier Beine, einen Sitz und eine Lehne hat sowie gelb zu sein scheint. Ob der Sitz hart, die Lehne weich, die Farbe schön oder hässlich etc. ist, bleibt ungeklärt. Dies entspricht der Unversalkategorie der Erstheit und den Ikonen, denn diese urteilen, bewerten und sagen nichts über den Wahrheitsgehalt aus. Das geht auch aus dem folgenden Zitat hervor, das sich mit der Zusammensetzung von Perzepten befasst:

“In the first place, there are the qualities of feeling or sensation, each of which is something positive and *sui generis*, being such as it is quite regardless of how or what anything else is. On account of this self-sufficiency, it is convenient to call

these the elements of ‚Firstness.‘” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 7.625)

Ferner unterliegen Perzepte der Zweitheit, das bedeutet, dass das Perzept über eine Intensität verfügt, die in Relation zu jener steht, mit der auf den Empfänger eingewirkt wird:

“In respect to each of these connections, one part of the percept appears as it does *relatively to a second part*. Hence, it is convenient to call them elements of ‚Secondness.‘ The vividness with which a percept stands out is an element of secondness; because the percept is vivid in proportion to the intensity of its effect upon the perceiver. These elements of secondness bring with them the peculiar singleness of the percept.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 7.625)

Daraus folgt, dass die Komposition des Perzepts sich aus der Qualität von Gefühlen (ikonisch/Erstheit) und aus der Relation zwischen der eigenen Intensität und der intensiven Wirkung auf jemanden (indexikalisch/Zweitheit) ergibt. Allerdings sind Perzepte bei Peirce nicht das Resultat eines Wahrnehmungsprozesses, sondern vielmehr das von ihm als *percipuum* (vgl. Peirce et al. 1998, CP 7.642) bezeichnete:

“But the moment we fix our minds upon it and *think* the least thing about the percept, it is the perceptual judgment that tells us what we so ‚perceive‘. For this and other reasons, I propose to consider the percept as it is immediately interpreted in the perceptual judgment, under the name of the ‚percipuum‘.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 7.643)

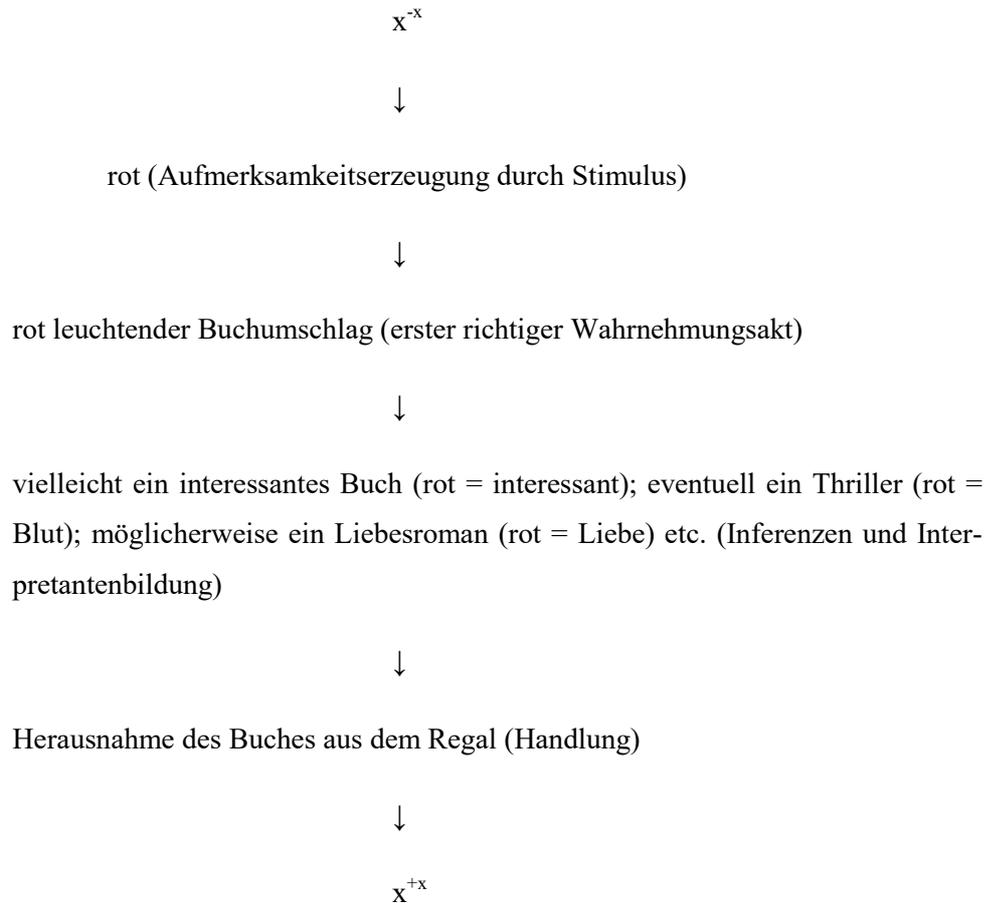
Aus diesem Zitat geht hervor, dass nicht das Perzept als etwas Greifbares empfunden wird, sondern dass es eigentlich das Percipuum ist. Das Perzept kann, so wie es von Peirce beschrieben wird, nicht direkt wahrgenommen werden, da es der Universalkategorie der Erstheit entspricht, sondern benötigt dafür eine Interpretation auf Basis des *perceptual judgment*. Die perzeptive Beurteilung entspricht der Universalkategorie der Zweitheit und bildet das Percipuum aus, das letztendlich wahrgenommen wird, allerdings hat beides nichts mehr mit einem reinen Perzept zu tun. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 7.628) Aus solchen Gründen ergibt sich, dass das, was erkannt wird, keinesfalls ein dynamisches beziehungsweise mittelbares Objekt ist, sondern ein unmittelbares sein muss. Das unmittelbare Objekt ist von seiner Repräsentation abhängig, während das dynamische die Repräsentation vorrangig determiniert. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.536)

Ein Beispiel soll das bisher Thematisierte veranschaulichen: Die Farbe Gelb aus dem obigen Exempel von Peirce ist ein Perzept, das so nicht beobachtet werden kann, ähnlich der 'Rotheit'. Es handelt sich um ein dynamisches Objekt. Erst in Verbindung mit dem Stuhl wird es zu etwas Wahrnehmbarem, unterlag aber dann bereits einer perzeptiven Beurteilung und ist infolgedessen ein Percipuum. Die reine Farbe Gelb, losgelöst von allem, ist nicht erfassbar. Es muss eine Verbindung zu etwas gegeben sein, beispielsweise einem Stuhl, der Sonne, einer Narzisse etc. Reines Gelb ohne jegliche Relation zu etwas, kann nicht gedacht werden. Dies bedeutet, dass immer schon eine Interpretation stattgefunden und sich ein Percipuum herausgebildet hat, noch bevor sich die Person dessen bewusst wird.

Ferner erfolgt zwischen dem dynamischen Objekt und der Herausbildung eines Percipuums die Wahrnehmung eines unmittelbaren Objekts. Jenes kann im Gegensatz zum dynamischen gedacht und wahrgenommen werden, da es mit der Repräsentation durch das Zeichen im Zusammenhang steht, oder anders gesagt, in einer gewissen Relation dazu. Es ist, ähnlich dem Percipuum, das Objekt, wie es jemandem erscheint. Außerdem resultiert darin der Fakt, dass das unmittelbare Objekt etwas Kognitives ist, da die Repräsentation die jemand hat, einzigartig ist, obgleich sie vom dynamischen Objekt beeinflusst wird.

Die Rede von der Erfahrung eines Perzepts ist nach all dem falsch: Gerüche, Geschmäcke, Geräusche, Töne, Farben usw. sind rein für sich nicht wahrnehmbar, auch wenn es für den Empfänger so erscheint. Alles geht rasant vonstatten, sodass es empfunden wird, als ob ein Perzept vorliegt, aber in Wirklichkeit ist es das Percipuum.

Was ergibt das für die Diagrammatik und den Verlauf der Arbeit? Wahrnehmungsprozesse sind eng an Schlussfolgerungsvorgänge gebunden. Sie werden durch die bereits erwähnten Stimuli in Gang gesetzt. Anschließend löst die Wahrnehmung wiederum Inferenzen aus. Die Vermutung, dass ein kognitives Modell nicht nur aus einer Stufe – Kintsch und van Dijk – oder zweien – Johnson-Laird – besteht, sondern aus unzähligen aufgebaut ist, kann an dem Besuch in einem Buchladen beispielhaft veranschaulicht werden. Dabei repräsentiert  $x^{-x}$  alle Inferenzprozesse, die vorausgehen und  $x^{+x}$  all jene, die nachfolgen (vgl. S. 72):



Entscheidend ist, dass im Fall der Semiose weder von einem Anfang noch einem Ende die Rede sein kann. Die dargestellten Vorgänge wiederholen sich laufend. Ob es sich bei den Schlussfolgerungsprozessen um Deduktion, Induktion oder Abduktion handelt, muss später gezeigt werden. Allerdings taucht an dieser Stelle eine Verbindung zu der Frage auf, die sich bereits im Kapitel *Mentales Modell* ergeben hat: Gehen bei dem Modell von Johnson-Laird eigentlich abduktive Schlüsse voraus? Wird gerade die Auslösung einer abduktiven Schlussfolgerung durch Wahrnehmung begünstigt? Im weiteren Verlauf gilt es diese Fragen zu klären.

#### 4.1.4.2 Nur der Zweifel ändert Gewohnheiten

In Verbindung mit der Kognition gibt es neben der Wahrnehmung weitere Begriffe in der Theorie von Peirce, die abgeklärt werden müssen, da sie eine wichtige Position einnehmen: *belief* (dt. Überzeugung), *doubt* (dt. Zweifel), *action/conduct* (dt. Handlung), *habit* (dt. Gewohnheit) und *feeling* (dt. Gefühl) sowie *emotion*

(dt. Emotion).<sup>29</sup> Bei Peirce sind Überzeugungen eng mit Zweifeln und Handlungen verbunden, wie aus dem folgenden Ausschnitt aus dem Band *Science and philosophy* der *Collected Papers* ersichtlich wird:

“When we believe, there is a proposition which according to some rule determines our actions, so that our belief being known, the way in which we shall behave may be surely deduced, but in the case of doubt we have such a proposition more or less distinctly in our minds but do not act from it. There is something further removed from belief than doubt, that is to say not to conceive the proposition at all. Nor is doubt wholly without effect upon our conduct. It makes us waver. Conviction determines us to act in a particular way while pure unconscious ignorance alone which is the true contrary of belief has no effect at all. Belief and doubt may be conceived to be distinguished only in degree. Living doubt is the life of investigation. When doubt is set at rest inquiry must stop. . . .”<sup>30</sup> (Peirce et al. 1998, CP 7.313-7.315)

Bei allem sind Überzeugungen das Produkt von Gedanken (vgl. Peirce et al. 1998, CP 5.394) und unterscheiden sich in einem entscheidenden Punkt von Zweifeln: Sie üben Einfluss auf Handlungen aus. Dies ist bei Zweifeln nicht der Fall. Allerdings ist die Wirkung, die Zweifel auf jemanden haben, enorm.

Zweifel gehören der Kategorie der Zweitheit an, da sie in Relation zu etwas stehen, meist zu dem, was sie auslöst. Diese Auslöser für Zweifel können unter anderem Widerstand, Kraft oder Zwang sein. Peirce führt dazu ein Beispiel an: “I instance putting your shoulder against a door and trying to force it open against an unseen, silent, and unknown resistance.” (Peirce et al. 1998, CP 1.24) Unter der Voraussetzung, dass die Tür nicht verschlossen ist und dennoch ein Widerstand spürbar wird, der das Durchschreiten verhindert, treten Zweifel an der Überzeugung der unverschlossenen Tür auf. Kurz gesagt: Es steht immer etwas in einem Verhältnis zu etwas Anderem, denn das ist es, was Zweitheit ausmacht.

<sup>29</sup> Ein paar Worte zu den Übersetzungen: Im Fall von *doubt*, *habit*, *feeling* und *emotion* wurde die übliche Übertragung vom Englischen ins Deutsche gewählt. Bei *action* respektive *conduct* erfolgte eine Übersetzung in den deutschen Begriff ‘Handlung’, da dieser der Vorstellung von Peirce am nächsten kommt. *Belief* wird im Regelfall mit ‘Glaube’ übersetzt. Allerdings geht es bei Peirce nicht um den Glauben, wie er allgemein mit Religion verbunden wird, sondern vielmehr um eine Art innerer Einstellung, die Überzeugung, die jemand vertritt. Daher werden *belief* und *to believe* in ‘Überzeugung’ und ‘überzeugt sein’ übertragen.

<sup>30</sup> Interessant sind hierzu die Anmerkungen, die in seiner Fußnote 4 gemacht werden: “Doubt has degrees and may approximate indefinitely to belief, but when I doubt, the effect of the mental judgment will not be seen in my conduct as invariably or to the full extent that it will when I believe. [...]” (Peirce et al. 1998, CP 7.314)

So auch bei Überzeugungen und Zweifeln, wobei letztere einen bedeutsamen Vorteil gegenüber ersteren haben: Sie sind es, die Forschungen, Analysen, Studien etc. in Gang setzen. Ohne sie gäbe es, nach Peirce, keine neuen Erkenntnisse, denn jene können nur auftreten, wenn nach ihnen geforscht wird. Dies hat gleichsam zur Folge, dass die Schlussfolgerungsprozesse der Diagrammatik, speziell im Bereich der Abduktion, erst durch Zweifel ins Rollen kommen.

Der Widerstand, der jemandem durch die verschlossene Tür entgegengebracht wird, führt zu Zweifeln, die dann eine Untersuchung auslösen, die dem Widerstand auf den Grund geht, um anschließend zu der möglichen Erkenntnis zu gelangen, dass etwas die Tür blockiert. Für die Abduktion ist, so Peirce, der Zweifel unabdingbar, da nur sie neue Erkenntnisse hervorbringt und dieser Erkenntnisgewinn wird durch Zweifel angeregt.

Anfangs wurde gesagt, dass Überzeugungen im Gegensatz zu Zweifeln Handlungen beeinflussen, dies jedoch nur über einen Zwischenschritt, der in der Bildung von Gewohnheiten besteht. “And what, then, is belief? [...] First, it is something that we are aware of; second, it appeases the irritation of doubt; and third, it involves the establishment in our nature of a rule of action, or, say for short, a habit. [...] The essence of belief is the establishment of a *habit*; [...]” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 5.397-5.398) Überzeugungen etablieren Gewohnheiten, die wiederum Handlungen zum Resultat haben. Wann eine Handlung durch Gewohnheiten zustande kommt, bestimmen die Wahrnehmungen von Stimuli. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 5.400) Erst durch jenen ist es möglich, eine Reaktion beziehungsweise eine Handlung hervorzurufen: Aktion, Reaktion und demzufolge Zweifeln sowie die zuvor behandelte Wahrnehmung sind daher nicht ganz unerheblich.

Allerdings kann erst der Bruch mit den Überzeugungen durch Zweifel eine Veränderung in den Gewohnheiten herbeiführen und parallel dazu in den Handlungen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 5.417) Zweifel stellen keine Gewohnheiten dar und beeinflussen das Handeln nicht direkt, aber sie tun es indirekt über die Überzeugungen. Wozu also die Beschäftigung mit Überzeugungen, Gewohnheiten und Handlungen? Wie sich aufzeigen ließ, ergeben diese verschiedenen Begriffe ein Netz aus eng verwobenen Relationen. Zweifel treten keinesfalls aus einem großen

Nichts auf. Es sind Zweifel an Überzeugungen, die Auslöser für die besprochenen Ereignisse darstellen. Ohne Überzeugungen gäbe es nichts, woran zu zweifeln wäre und damit sind alle Begriffe für die Diagrammatik entscheidend.

An dieser Stelle zeigt sich der Doppelcharakter der Diagrammatik, die als bottom-up- und top-down-Verfahren fungiert. Ein weiterer Punkt, der angesprochen werden muss, ist die Unterscheidung von Emotionen und Gefühlen, vor allem, da sie eine Subkategorie der Figurenanalyse bilden. Peirce differenziert zwischen *feelings* und *emotions*, wobei zu betonen ist, dass selbst der amerikanische Autor keine stringente Verwendung seiner Unterscheidung darlegt. Manchmal erscheint es, als würden beide Termini synonym gebraucht, ein anderes Mal, als wären Emotionen den Gefühlen untergeordnet und ein drittes Mal, als seien beide gleichrangig und nur mit unterschiedlicher Bedeutung versehen.

Meiner Meinung nach beruht die Differenz von Gefühlen und Emotionen auf ihrer Zugehörigkeit zu einer der Universalkategorien. Während Gefühle zur Erstheit zählen, sind Emotionen Teil der Zweitheit. Wie ist das zu begründen? Gefühle und Emotionen lassen sich ähnlich der Unterscheidung Perzept und Percipuum aufteilen. Dies wird anhand des folgenden Zitats deutlich: “To reduce this description to a simple definition, I will say that by a feeling I mean an instance of that sort of element of consciousness which is all that it is positively, in itself, regardless of anything else.” (Peirce et al. 1998, CP 1.306)

Ein Gefühl gibt nichts an, außer sich selbst, das heißt, dass durch Gefühle keine Wertungen, Beurteilungen oder Aussagen zum Wahrheitsgehalt erfolgen. Zweitheit und Relationen liegen nicht vor, es wirkt auch kein Anderer mit ein. Wie die Farbe Gelb nicht ohne den Stuhl gedacht respektive wahrgenommen werden kann, so ist es unmöglich den Schmerz, ausgelöst durch den Stoß an einer Tischecke, ohne diese zu empfinden. Das Nicht-wahrnehmen-können kennzeichnet Gefühle und Erstheit. Erst in Verbindung mit der Tischecke kommt es zu einer Realisierung des Ganzen, allerdings lässt sich dann nicht mehr von Gefühlen sprechen, sondern von Emotionen. Jene entstehen durch kognitive Vorgänge, ähnlich perzeptiver Beurteilung und sind zeitlich nach hinten gerückt, was so viel bedeutet, dass erst die Gefühle auftreten und sie im Augenblick ihrer kognitiven Verarbeitung zu Emotionen werden. Indem eine Verbindung zwischen Schmerz und

Tischecke erzeugt wird, ist von Relationen die Rede und somit von Zweitheit und Emotionen. Dies entspricht in gewisser Weise auch der Definition von Richard S. Lazarus, der sich in seinem Werk *Emotion and Adaption* wie folgt äußert:

“The distinction between reflex and emotion is much like one that has long been made between *feeling* and *emotion*. These terms are often used interchangeably, but I think it would be more precise to speak of feeling as sensory perception, as in feelings of pain, pleasure, and distaste, rather than as emotion. Although we speak constantly about feelings when we mean emotions, and I have sometimes done so a bit carelessly in this book, it is more precise to restrict the word *feeling* to the awareness of bodily sensations and to reserve the word *emotion* for occasions on which there has been an appraisal of harm or benefit. Similarly, although it is fashionable to speak of *affect* rather than *emotion* to refer to the subjective quality of an emotional experience, I think it would be better to use the generic term *emotion* rather than to refer to a single facet to stand for the whole.”  
[Hervorh. v. Verf.] (Lazarus 1991, S. 57)

Damit liefert Lazarus neben anderen<sup>31</sup> einen ausschlaggebenden Beitrag zum Forschungsfeld ‘Kognition und Emotion’, das bis dahin recht wenige Untersuchungen aufweisen konnte. (vgl. Frijda et al. 2000, S. 1) Peirce leistet durch die Verbindung zwischen Kognition und Emotion aufgrund seiner Trennung von Gefühlen und Emotionen und der Bindung letzterer an kognitive Prozesse ebenfalls einen Anteil zu jenem Forschungsfeld. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.376) Bei der Betrachtung von Figuren wird daher von Emotionen die Rede sein und nicht von Gefühlen.

## 4.2 Diagrammatik – Ein top-down-Verfahren

Bisher wurde die Diagrammatik aus der bottom-up-Perspektive beleuchtet. Jetzt erfolgt die Betrachtung aus der top-down-Sicht, wodurch sich das Bild von der Diagrammatik komplettiert und ersichtlich wird, wieso beide Verfahren – bottom-up und top-down – so wichtig sind. Peirce selbst liefert zur top-down-Seite der Diagrammatik eine Anmerkung, wenngleich etwas indirekt:

---

<sup>31</sup> Weitere Texte, die sich auf Emotionen und deren Auswirkungen auf kognitive Vorgänge in Verbindung zu narrativen Werken beziehen, sind unter anderem: *Cognitive Science, Literature, and the Arts* (2003) und *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion* (2003) beides von Patrick Colm Hogan sowie der bereits zitierte Beitrag von Ralf Schneider: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans* (2000).

“What are the essential ingredients of an experiment? First, of course, an experimenter of flesh and blood. Secondly, a verifiable hypothesis. [...], we come to the act of choice by which the experimenter singles out certain identifiable objects to be operated upon. The next is the external (or quasi-external) ACT by which he modifies those objects. Next, comes the subsequent *reaction* of the world upon the experimenter in a perception; and finally, his recognition of the teaching of the experiment. While the two chief parts of the event itself are the action and the reaction, yet the unity of essence of the experiment lies in its purpose and plan, the ingredients passed over in the enumeration.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 5.424)

Die Diagrammatik ist infolgedessen ein Experiment, wobei unter diesem ebenso ein Versuch oder Test verstanden werden kann. Entscheidend ist allerdings der zweite Punkt, auf den der amerikanische Wissenschaftler verweist: Benötigt wird eine verifizierbare Hypothese, doch warum ist dies gerade für die Diagrammatik so relevant? Die Untersuchung auf Grundlage einer Hypothese steht bei Peirce häufig in direkter Verbindung mit dem Schlussfolgerungsprozess der Abduktion, die neben Deduktion und Induktion eine signifikante Position in der Theorie von Peirce einnimmt.

Da eine Hypothese, nach dem obigen Zitat, über eine propositionale Struktur verfügt, werden zeitgleich Propositionen näher betrachtet und ferner ihre Beziehung zu den Syllogismen genauer analysiert. Letztere sind wiederum zentral für die eben erwähnten Schlussfolgerungsprozesse. Darüber hinaus wird die Trichotomie Ikon – Index – Symbol hinzugezogen, wobei besonders die Symbole in Relation zum Ziehen von Schlüssen stehen. Gleiches trifft auf die Zweifel zu, die in der angeführten Textstelle als dritt wichtigste ‘Zutat’ für Experimente angesprochen werden.

Das Forschungsmaterial, das der Forscher für sein Experiment auswählen und modifizieren muss, ist genauso essentiell, wie die Berücksichtigung aller ‘Zutaten’. Im Fall der vorliegenden Schrift sind es Romane, die als Anschauungsraum dienen. Des Weiteren übt nicht nur der Forscher Einfluss auf das Experiment aus, sondern gleichzeitig die Welt in Form von Wahrnehmungsprozessen. Es handelt sich um eine Art von Reziprozität. Schlussendlich ist das Erkennen der Ergebnisse, die das Experiment hervorbringt, bedeutsam. Wie an anderer Stelle angesprochen, kommt es vor allem bei der Abduktion zur Produktion neuer Erkenntnisse und Einsichten.

Um ein Gesamtbild von der Diagrammatik als Schlussfolgerungsverfahren zu erhalten, ist demzufolge einiges zu beachten. Außerdem muss genauer geklärt werden, inwiefern von einem top-down in Bezug auf die Diagrammatik die Rede sein kann. Dies wurde bisher nur angerissen, bedarf aber einer detaillierteren Ausführung. Von theoretischer Seite aus erfolgt zudem eine Analyse der Verbindung von Diagrammatik und kognitiver Hervorbringung, dabei vorrangig von der Figurenkonstruktion ausgehend, die im Anwendungsteil praktiziert wird.

#### 4.2.1 Diagrammatisches Interpretationsverfahren

Kann die Diagrammatik als ein Interpretationsverfahren angesehen werden? Was hat *diagrammatic reasoning* damit zu tun? Welche Rolle spielen Symbole in Bezug auf die Diagrammatik und für die gesamte Arbeit? Alles Fragen, die es an dieser Stelle zu klären gilt.

Zeichen und Zeichenprozesse sind, wie sich herausgestellt hat, als Grundlage für die Diagrammatik anzusehen. Sie müssen gedeutet, ausgelegt, verstanden werden, das heißt, ihnen wird eine Bedeutung zugeschrieben, eine Interpretation geht vonstatten.

“Under these circumstances, I will content myself with a rapid sketch of my proof. First, an analysis of the essence of a sign, (stretching that word to its widest limits, as *anything which, being determined by an object, determines an interpretation to determination, through it, by the same object*), leads to a proof that every sign is determined by its object, [...]” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 4.531)

Ein Zeichen wird zwar durch sein Objekt bestimmt, aber jenes Zeichen determiniert vice versa die Interpretation des Objekts in Anlehnung an die Determination. Dies bedeutet, dass die durchgeführte Interpretation, und wodurch ein Zeichen erst für jemanden zu einem Zeichen wird, sich durch das Zeichen beeinflussen lässt. Interpretieren steht dabei immer in enger Verbindung mit dem Ziehen von Schlüssen. Rauch kann als ein Anzeichen für Feuer interpretiert werden. Es ist ungeachtet dessen gleichzeitig möglich zu sagen, dass jemand anhand des Rauchs schlussfolgert, dass es ein Feuer gibt, das diesen Rauch auslöst. Somit sind inter-

pretatorische Vorgänge zugleich Schlussfolgerungsverfahren.<sup>32</sup> Ferner generiert das Ziehen von Schlüssen einen Interpretanten. Interpretieren ist schlussfolgern, weshalb die Diagrammatik Schlussfolgerungs- und Interpretationsverfahren in einem ist. „Peirce hat mit seiner Theorie des »diagrammatic reasoning« eine Theorie vorgelegt, die der zweiten Perspektive auf Diagramme verpflichtet ist. Er beschreibt das Konzept des »diagrammatic reasoning« als eine allgemeine Form des Schlussfolgerns.“ (Bauer und Ernst 2010, S. 18)

Mit zweiter Perspektive ist der top-down-Vorgang gemeint, der die Diagrammatik zu einem „Entwurfs- und Erkenntnisverfahren“ (Bauer und Ernst 2010, S. 18) macht. Hierdurch kommt es zu einer Erweiterung der Diagrammatik zu einem Mehrfachverfahren: schlussfolgern, interpretieren, entwerfen, erkennen. Diese Prozesse sind es außerdem, die die Diagrammatik mit dem top-down-Ansatz verknüpfen. “All necessary reasoning without exception is diagrammatic. That is, we construct an icon of our hypothetical state of things and proceed to observe it.” (Peirce et al. 1998, CP 5.162)

Dieses kognitive Konstrukt, das auf Grundlage von beobachtbaren Objekten, zum Beispiel Romanen, basiert, ist ein Entwurf, der Interpretationen und Schlussfolgerungen zulässt sowie dadurch entstandene neue Erkenntnisse und Einsichten ermöglicht. Zum Einsatz kommen diverse Wissensbestände, wobei Schemata und Kategorien in der vorliegenden Arbeit als unberücksichtigt gekennzeichnet werden. Dies geschieht vor allem, da letztere bei Peirce die diversen Zeichenklassen und Phänomene repräsentieren und es daher zu Missverständnissen kommen könnte. Um noch einmal sämtliche Prozesse zu verdeutlichen, wurde eine grafische Darstellung von Schneider hinzugezogen (vgl. Schneider 2000, S. 170):

---

<sup>32</sup> Dies ist im Besonderen in *The simplest mathematics* im Bereich *B. Derived Principles of Interpretation*<sup>P</sup> – §1. OF THE PSEUDOGRAPH AND CONNECTED SIGNS<sup>P</sup> sehr gut zu sehen. Dort werden unter anderem die sogenannten *Interpretational Corollary* auf Schlussfolgerungsvorgänge bezogen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.456–4.469) Dieser vierte Band der *Collected Papers* befasst sich, neben dem zweiten, in weiten Teilen mit Diagrammen, Graphen und den dazugehörigen Schlussfolgerungsvorgängen. Dass gerade dort, wo es um Diagramme geht, die Prinzipien der Interpretation aufgegriffen werden, ist sehr interessant. Da es allerdings vorrangig um die Existentiellen Graphen, ihren Aufbau und ihre Funktionsweise geht, wird dies nicht weiter beleuchtet. Es würde zu weit führen, sich ausführlicher mit Identitätslinien, Kreisen, Punkten, Schnitten usw. zu befassen. Zudem ist es für die vorliegende Schrift irrelevant, denn es handelt sich nicht um eine mathematisch logische Arbeit, sondern um eine semiotisch, kognitiv literaturwissenschaftliche.

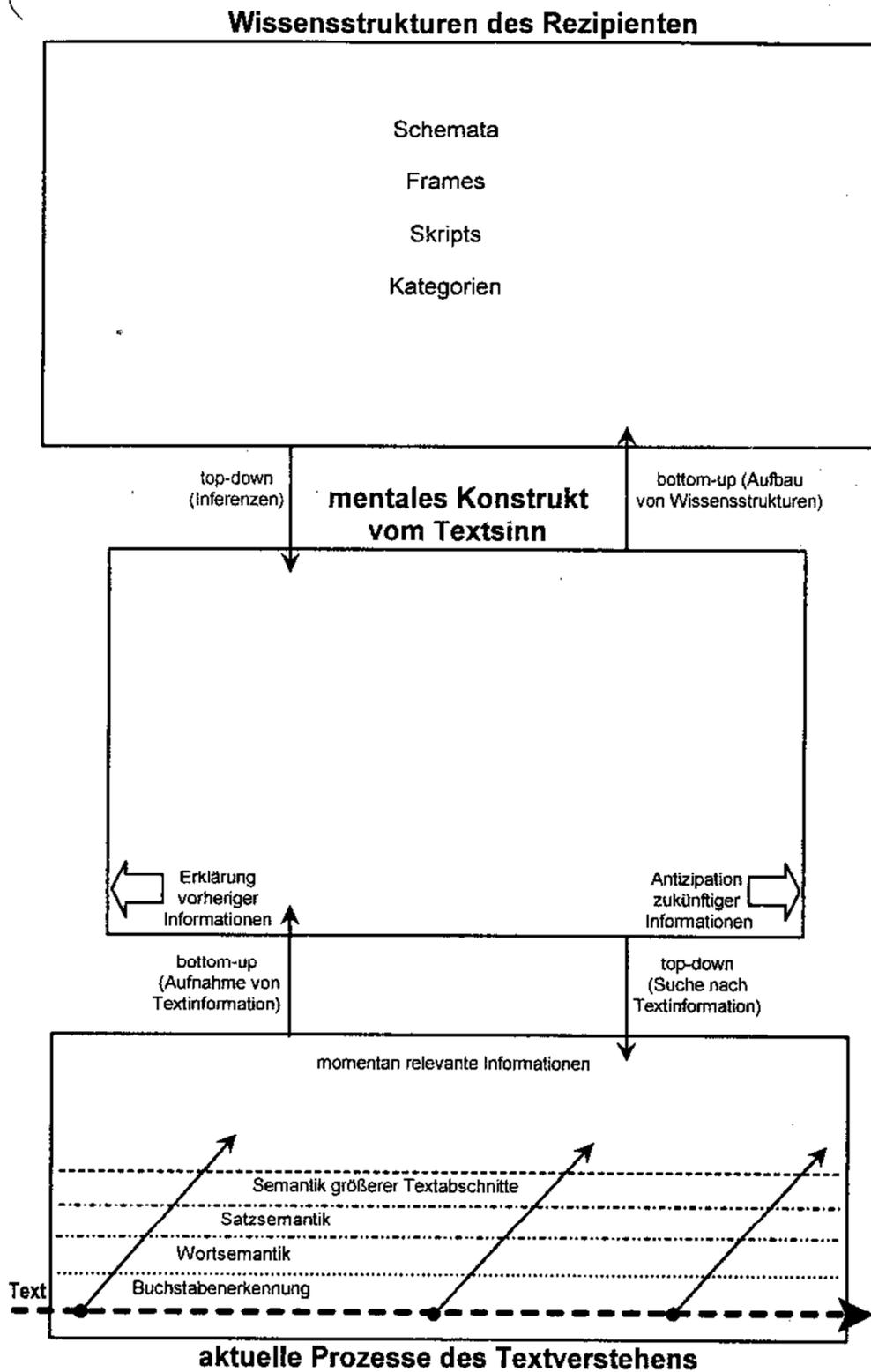


Abbildung 4: Kognitives Modell nach Schneider

Die Grafik visualisiert neben den Wissensbeständen alle bottom-up- und top-down-Vorgänge, die vonstattengehen. Dies sind die Inferenzprozesse, die Wissensbestände ins kognitive Modell einbringen und die nach benötigten Informationen suchen. Bottom-up greift dann, sobald es um die Übertragung der Hinweise aus dem Text ins Modell geht und um die Generierung neuen Wissens, das im Gedächtnis abgespeichert wird. Ebenso graphisch dargestellt werden die drei Ebenen, die eine Rolle spielen: die textuelle (unterste), die des kognitiven Modells und des Textverstehens (mittlere) und die der Wissensbestände (oberste).

*Diagrammatic reasoning* ist, nach Peirce, des Weiteren das einzige Schlussfolgern, das fruchtbare Ergebnisse erzielt und daher gerade aus der Perspektive eines Logikers eine äußerst gewinnbringende Methode darstellt. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.571) In dieser Arbeit stehen die Inferenzprozesse daher immer in Bezug zum *diagrammatic reasoning* und dem top-down. Ferner gilt es die Frage zu klären, welche Stellung Symbole innehaben und warum gerade sie eine zentrale Position für die Diagrammatik einnehmen. Zu den Eigenschaften des Symbols – Generalität, Abstraktion, Konventionalität, Regularität wurde vorab einiges gesagt. Symbole gehen aber weit darüber hinaus:

“There would be a general division of symbols, common to all these sciences; namely, into,

- 1°. Symbols which directly determine only their *grounds* or imputed qualities, and are thus but sums of marks or *terms*;
- 2°. Symbols which also independently determine their *objects* by means of other term or terms, and thus, expressing their own objective validity, become capable of truth or falsehood, that is, are *propositions*; and,
- 3°. Symbols which also independently determine their *interpretants*, and thus the minds to which they appeal, by premissing a proposition or propositions which such a mind is to admit. These are *arguments*.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 1.559)

Zum einen klingt erneut die Einteilung in Referenz zum Objekt, zum eigenen Kern beziehungsweise auf sich selbst und zum Interpretanten an, die bereits früher angeführt wurde.

Zum anderen verbirgt sich hinter allem eine weitere Klassifizierung, die an diese Referenzen gebunden ist. Sie gliedert sich in Termini, Propositionen und Argu-

mente. Die Trichotomie legt den Grundstein für die Schlussfolgerungsprozesse. Anmerken lässt sich an dieser Stelle, dass Argumente, die sich in Deduktion, Induktion und Abduktion unterteilen, ausschließlich Symbole sein können. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.95) Das Zusammenspiel der einzelnen Trichotomien lässt sich in einer vereinfachten Darstellung veranschaulichen:

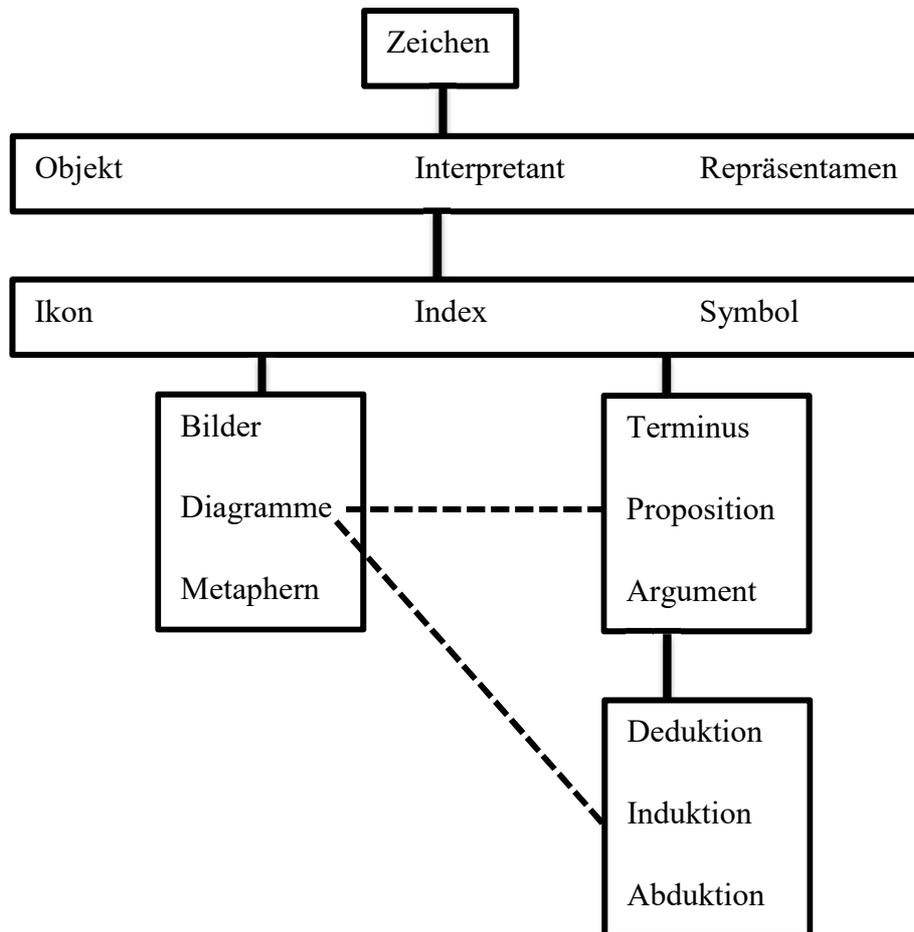


Abbildung 5: Relationales Gefüge der Trichotomien

Diese Graphik soll keinesfalls den Eindruck erwecken, dass die Trennungen so scharf vorgenommen werden könnten wie präsentiert. Dies wird durch die diversen Verbindungslinien zwischen den Kästen deutlich, die unter anderem darauf verweisen, dass Bilder, Diagramme und Metaphern mit der gesamten Trichotomie, bestehend aus Ikonen, Indizes und Symbolen, zusammenhängen, obgleich es sich um Unterkategorien der Ikone handelt. Weiterhin verfügen die Diagramme – sichtbar anhand der gestrichelten Linien – über Beziehung zu den Trichotomien Terminus, Proposition, Argument und Deduktion, Induktion, Abduktion. Wie bereits gesagt, hängen sämtliche Zeichenklassen bei Peirce eng zusammen. So

sind Ikone und Indizes genauso im Bereich der Inferenzen zu finden, wie Symbole und Diagramme, die als Hypoikone, Peirce als Basis für jegliche Schlussfolgerungen dienen.

Zudem sind Symbole durch ihre Zugehörigkeit zur Drittheit neben dem Repräsentanten zeitgleich an das Objekt und den Interpretanten gebunden. Es wäre jedoch unmöglich, alle Verbindungen in einer einzigen Abbildung darzustellen, da sich besonders im Fall der Theorie von Peirce ein komplexes und vielschichtiges Netz aus Linien ergeben würde, das jegliche Übersicht und Nachvollziehbarkeit vermissen ließe.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Beziehung der Symbole zum Interpretanten. So determiniert ein Symbol seinen Interpretanten und vice versa. Zudem ist der Interpretant durch die gleichen Merkmale – Gesetzmäßigkeit, Regularität, Konventionalität – gekennzeichnet. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.292) Damit ein Symbol in der Lage ist, seinen Interpretanten zu determinieren, muss die Voraussetzung gegeben sein, dass Transformationen vorgenommen werden können. Hier ist die Rede von der ‘Symbolischen Logik’, einem speziellen System bestehend aus Symbolen. Wie indessen üblich für die Symbole, kann eine Transformation nur unter gewissen Bedingungen und Beachtung bestimmter Regeln erfolgen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.372)

Interessant ist an dieser Stelle die Verbindung zur Diagrammatik, die den Operationen der Konfiguration und Rekonfiguration unterliegt, die ebenfalls vorgegebenen Regeln unterworfen sind. Die Rekonfiguration – eine Art Transformation – eines Diagramms oder eines Romans ist flexibel und offen und muss dies auch sein, wenn es um neuen Erkenntniszuwachs geht. Im Bereich der Symbole und der abduktiven Schlüsse aber herrschen simultan Konventionen und prägen Regeln die Diagrammatik. Bleibt allerdings eine Frage zu klären: Warum herrscht solch eine starke Bindung zwischen dem Symbol und seinem Interpretanten vor? Schlussfolgerungen sind immer Interpretanten (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.540) und dies wiederum bedeutet, dass sie kognitiv verortbar und Ergebnis eines Denkvorganges sind:

„Jene Gründe werden zunächst einmal in der Überlegung bestehen, daß Symbole die Textur alles Denkens und Forschens sind, und daß das Leben des Denkens und der Wissenschaft das den Symbolen inhärente Leben ist, so daß es falsch wä-

re zu sagen, daß gute Sprache für gutes Denken lediglich *wichtig* ist, denn diese gehört zu dessen Wesen.“ [Hervorh. v. Verf.] (Pape 2011, S. 45)

Demnach sind Symbole essentiell für Denkprozesse und besonders für Schlussfolgerungsverfahren jeglicher Art relevant. Sie spiegeln die Strukturen dessen wider, was als kognitive Vorgänge bezeichnet werden kann. Dementsprechend bilden sie im weiteren Sinn die Basis für top-down-Abläufe und im engeren Sinn für die Diagrammatik. Verdeutlichen lässt sich dies, sobald es um Propositionen und deren Aufbau geht. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 6.340)

#### 4.2.1.1 Propositionen – Grundbausteine und Produkte von Inferenzen

Propositionen können als Grundbausteine der Schlussfolgerungen und zugleich als deren Produkte angesehen werden. Es wurde gesagt, dass die Interpretanten als das Endresultat eines Inferenzprozesses anzusehen sind. Allerdings schließen sich beide Aussagen nicht aus. Vielmehr verhält es sich so, dass Interpretanten eine propositionale Struktur aufweisen, genauso wie der gesamte Schlussfolgerungsprozess sich aus Propositionen zusammensetzt und einen Verbund aus ihnen darstellt. Sie verfügen in diesem Fall über einen bestimmten Wahrheitsgehalt, können sonst aber wahr oder falsch sein. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.327)

Propositionen sind aufgrund ihrer engen Verbindung zu den Symbolen den Schlussfolgerungen sehr nahe. “A proposition *asserts* something. That assertion is performed by the symbol which stands for the act of consciousness.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 2.436) Damit stehen die propositionalen Strukturen innerhalb des Geistes symbolisch für getätigte Behauptungen. Kognitive Vorgänge, im Speziellen Schlussfolgerungen, drücken sich in propositionaler Form aus. Indes ist jede Behauptung wiederum eine Proposition, das heißt, sie beruht auf solch einer Struktur. Dadurch kommt die unendliche Bildung von Interpretanten einer unendlichen Produktion von Propositionen gleich. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 5.427)

Ein wichtiger Punkt bleibt anzuführen: In Behauptungen liegt oftmals eine Überzeugung begründet, denn ohne sie kann ein Standpunkt, eine These etc. gar nicht vertreten werden. Im Kapitel *Nur der Zweifel ändert Gewohnheiten* wurden die

Verkettungen zwischen den Termini untersucht und ihre Bedeutung hervorgehoben. An dieser Stelle soll noch einmal das angebrachte Zitat in verkürzter Form näher beleuchtet werden:

“When we believe, there is a proposition which according to some rule determines our actions, so that our belief being known, the way in which we shall behave may be surely deduced, but in the case of doubt we have such a proposition more or less distinctly in our minds but do not act from it. There is something further removed from belief than doubt, that is to say not to conceive the proposition at all.” (Peirce et al. 1998, CP 7.313)

Angeführt wurde bereits, dass sich Überzeugungen auf Handlungen auswirken und Zweifel dazu nicht direkt in der Lage sind. Allerdings wird jetzt ersichtlich, dass der Einfluss der Überzeugungen auf die Handlungen nur auf Grundlage von Propositionen zustande kommt. Dabei drückt das Prädikat den Inhalt der Überzeugung aus: Wovon ist jemand überzeugt? Die Subjekte benennen das, was im Hinblick auf das Prädikat als Überzeugung dient: Wer oder was ist wovon überzeugt? (vgl. Peirce et al. 1998, CP 5.542) Des Weiteren verfügen Propositionen über eine festgelegte Zusammensetzung. Zudem haben sie die vorrangige Aufgabe, die schon im Kapitel zu den Symbolen angemerkt wurde. Propositionen zeigen ihr Objekt an, sie determinieren es und liefern Informationen zu diesem.

“A proposition is also a general description, but it differs from a term in that it purports to be in a real relation to the fact, to be really determined by it; thus, a proposition can only be formed of the conjunction of a name and an index.”<sup>33</sup> (Peirce et al. 1998, CP 1.372)

Was anhand des Zitates zusätzlich ersichtlich wird, ist die Zusammensetzung einer Proposition aus einem Namen und einem Index. Der indexikalische Anteil wird durch das respektive die Subjekte ausgedrückt. Nach Peirce kann eine Proposition über ein oder mehrere Subjekte verfügen. Verliert es sie, wandelt es sich zu einem Terminus beziehungsweise einem Rhema. Sollte es einmal eintreten, dass das Subjekt kein Index ist, kann von einem Perzept oder Symbol ausgegangen werden, das sich hinter dem Subjekt verbirgt. Das Prädikat als zweiter Bestandteil der Propositionen, wird durch ein Ikon repräsentiert. Dies bedeutet schlussendlich, dass die Propositionen in Verbindung mit der gesamten Trichotomie Ikon, Index, Symbol stehen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.330) Ferner sind sie

---

<sup>33</sup> Dieser Objektbezug wird an mehreren Stellen der *Collected Papers* betont. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.559, 2.95; 4.543; 4.572)

besonders für die Diagrammatik nicht nur durch ihren Bezug zu Schlussfolgerungen wesentlich, sondern durch Folgendes:

“A *graph* is the propositional expression in the System of Existential Graphs of any possible state of the universe. It is a Symbol [...]. The System of Existential Graphs is a certain class of diagrams upon which it is permitted to operate certain transformations.” (Peirce et al. 1998, CP 4.395; 4.414)

Nach dieser Aussage zeichnen sich Diagramme durch propositionale Strukturen aus und sind symbolischer Natur. Da ein Syllogismus ein Diagramm darstellt, werden sie durch das propositionale Muster geprägt. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 4.544) Damit tritt erneut die anfängliche Behauptung auf, dass Schlussfolgerungsprozesse sich aus Propositionen zusammensetzen und sie gleichzeitig generieren.

#### 4.2.1.2 Inferenzen – Die Trichotomie der logischen Schlussfolgerungen

“Reasoning is a process in which the reasoner is conscious that a judgment, the conclusion, is determined by other judgment or judgments, the premisses, according to a general habit of thought, which he may not be able precisely to formulate, but which he approves as conducive to true knowledge. [...] Reasoning is of three elementary kinds; but mixed reasonings are more common. These three kinds are *induction*, *deduction*, and *presumption* (for which the present writer proposes the name *abduction*).” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 2.773-2.774)

Hervorzuheben sind für dieses Kapitel folgende Termini: Urteile und Prämissen als Bestandteile von Argumenten und Syllogismen sowie die drei Schlussfolgerungsprozesse – Deduktion, Induktion und Abduktion. Dabei stehen alle Gebiete in enger Beziehung zueinander, schließen darüber hinaus die Propositionen, Interpretanten und Symbole mit ein und sind für Forschung und Wissenschaft essentiell. Zuallererst sei jedoch mehr zum Argument, seinen Komponenten und seiner Struktur gesagt:

“In this paper, the term ‚argument‘ will denote a body of premisses considered as such. [...] Every inference involves the judgment that, if *such* propositions as the premisses are true, then a proposition related to them, as the conclusion is, must be, or is likely to be, true. The principle implied in this judgment, respecting a genus of argument, is termed the *leading principle* of the argument. A *valid* argument is one whose leading principle is true. In order that an argument should determine the necessary or probable truth of its conclusion, both the premisses and leading principle must be true. [...] A valid, complete, simple argument will

be designated as a *sylogistic* argument. Every proposition may, in at least one way, be put into the form,

S is P;

the import of which is, that the objects to which S, or the *total subject*, applies have the characteristics attributed to every object to which P, or the *total predicate*, applies. [...] Hence the general formula of all argument must be:

M is P,  
S is M,  
∴ S is P; [...].”

[Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 2.461-2.464; 2.471-2.472; 2.474)

Die erste wichtige Aussage lautet: Argumente setzen sich aus Prämissen zusammen. Sie verfügen in der Regel über eine propositionale Struktur, die in Form eines Prädikats (*is*) verbunden mit einem oder mehreren Subjekten (M, P, S) auftritt. Weiterhin sind die Bedingungen für Schlussfolgerungen und ihre Urteile entscheidend: Insofern die Proposition respektive die Prämissen wahr sind, muss es ebenfalls die Konklusion sein. Dieses Prinzip bezeichnet Peirce als *leading principle* (Peirce et al. 1998, CP 2.462-2.466). Vor allem im Fall von gültigen Argumenten gilt dieses Leitprinzip. Sind sie zugleich vollständig und einfach aufgebaut, handelt es sich um ein sogenanntes syllogistisches Argument: “According to Aristotle and the great body of logicians, a simple syllogism has two premisses and a conclusion, and three terms, one of which, the ‘middle,’ disappears from the conclusion.” (Peirce et al. 1998, CP 2.552)

Daraus ergibt sich das oben aufgeführte Schema: M ist P (Prämisse I), S ist M (Prämisse II), ∴ S ist P (Konklusion). An dieser Stelle zeigt sich die nahe Verbindung zwischen den verschiedenen Theoriebereichen: Argumente verfügen über eine syllogistische Form, die wiederum durch eine propositionale Struktur gekennzeichnet ist. Der obige Syllogismus wird ‘Barbara’ genannt und spiegelt die Deduktion wider (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.620):

“We have, then —

DEDUCTION.

*Rule.* — All the beans from this bag are white.

*Case.* — These beans are from this bag.

∴ *Result.* — These beans are white.

INDUCTION.

*Case.* — These beans are from this bag.

*Result.* — These beans are white.

∴ *Rule.* — All the beans from this bag are white.

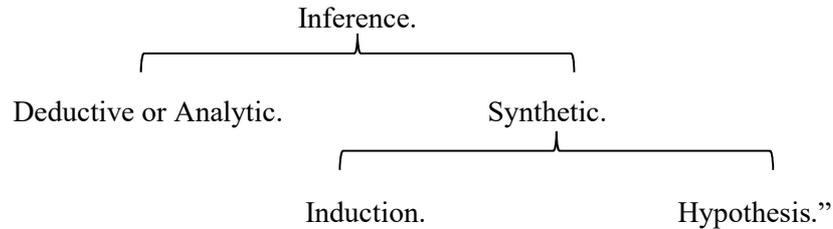
HYPOTHESIS.

*Rule.* — All the beans from this bag are white.

*Result.* — These beans are white.

∴ *Case.* — These beans are from this bag.

We, accordingly, classify all inference as follows:



[Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 2.623)

Dieses Exempel verdeutlicht sehr genau, wie die drei Schlussfolgerungsarten funktionieren, wie sie sich aus einer propositionalen Struktur zusammensetzen und durch die Prämissen und die Konklusion als Syllogismen bezeichnet werden können. Im ersten Fall, der Deduktion, wird ausgehend von der Regel über einen Fall zu einem Resultat gegangen, wobei Regel und Fall die Prämissen darstellen und das Resultat die Konklusion. Eine Grundvoraussetzung ist, dass die Prämissen und die Konklusion wahr sein müssen, das heißt, dass für die Deduktion von vorne herein das Leitprinzip gilt. Peirce bezeichnet die Deduktion als Schema der Willenskraft.

Bei der Induktion<sup>34</sup> ist die Ausgangsbasis der Fall und das Resultat führt schließlich zur Regel; solch ein Schema wird als Formation einer Gewohnheit oder einer allgemeinen Konzeption bezeichnet. In Bezug zur Induktion muss gesagt werden, dass sie im Gegensatz zur Deduktion weiter nichts als die Wahrscheinlichkeit nahelegt, dass es letztlich zur Wahrheitsfindung kommen kann, sobald sämtliche Überprüfungen abgeschlossen sind. Eine Voraussetzung, dass die Prämissen und die Konklusion wahr sein müssen, liegt nicht vor.

Die Hypothese beginnt bei der Regel, es folgt das Resultat und unmittelbar darauf der Fall. Diese Art von Schema wird mit einer Ausprägung einer zweiten Empfin-

<sup>34</sup> Gerade im Bereich der Induktion kommen zahlreiche Formen und Stufen vor, die Peirce auf mehreren Seiten thematisiert. Bei Interesse kann unter den folgenden Stellen nachgelesen werden: CP 2.758–2.759; CP 7.111–7.121.

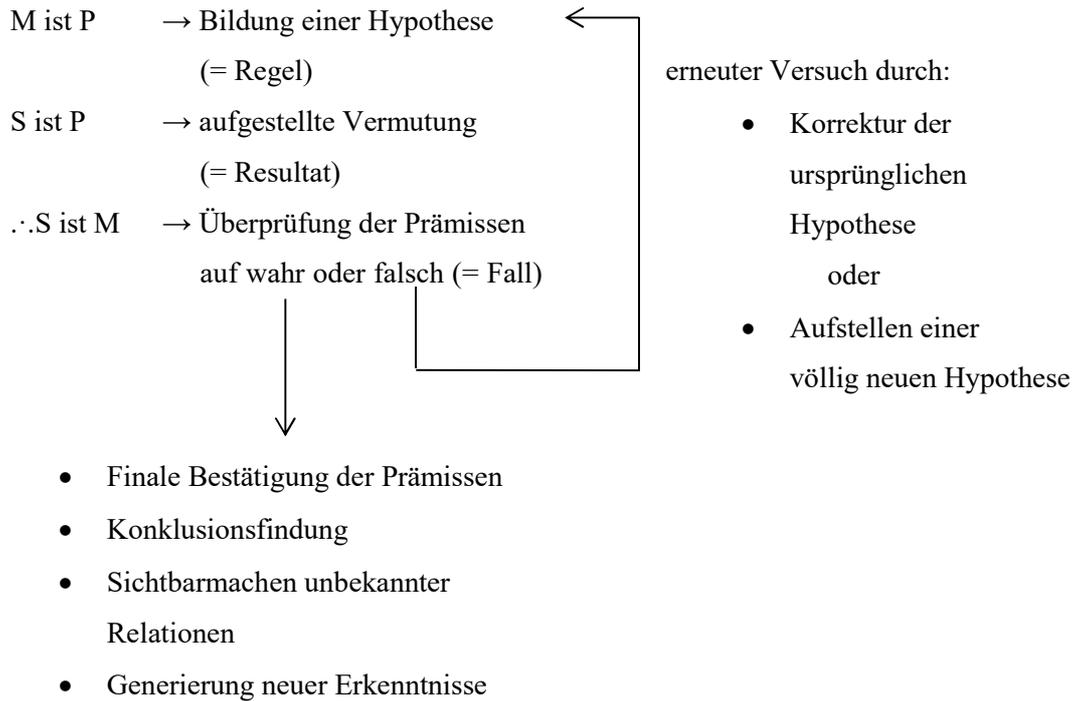
derung oder Gefühlsregung beschrieben. Ganz im Gegensatz zu ihren Vorgängern verfügt die Abduktion über keinen Wahrheitsgehalt, das bedeutet, dass ihre Struktur weder von Wahrheit als Grundbedingung ausgeht noch am Ende etwas Wahres beobachtbar ist. Es wird lediglich angedeutet, dass die Möglichkeit besteht, zu wahren Ergebnissen zu gelangen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.712)

Die Verbindung zur Diagrammatik ergibt sich nicht nur daraus, dass sie sich durch Schlussfolgerungsprozesse auszeichnet, sondern ebenfalls durch ihren experimentellen Charakter. Dieser hängt mit den drei Inferenzverfahren eng zusammen. Die Abduktion ruft eine Hypothese hervor, das heißt, eine Regel, wie im Zitat oben zu sehen ist. Diese gründet auf einer Vermutung (Resultat) und wird mittels der Induktion überprüft. Falsche Prämissen werden durch die Induktion, zu kleinen Teilen ebenso durch die Deduktion, ständig berichtigt. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.776)

Aus den kontrollierten Prämissen werden ferner Diagramme entwickelt, die bisher unerkennbare Relationen sichtbar machen. Die finale Bestätigung der Prämissen erfolgt über kognitive Versuche oder anders gesagt, mit Hilfe von Gedankenexperimenten. Dieses Vorgehen wird durch die Deduktion vollzogen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.66) Obgleich es sich um die Abduktion handelt, wirken innerhalb des Syllogismus alle drei Schlussfolgerungsprozesse. Das Experiment, und nichts anderes ist die Abduktion, benötigt alle drei, um zu funktionieren. Dies lässt sich auch schematisch darstellen (siehe Abbildung 6).

Zudem wird anhand der Grafik deutlich, dass als Ausgang eine Regel gewählt wird, die Allgemeingültigkeit aufweist, das heißt, dass eine Generalisierung stattfindet, wodurch sich eine Bindung der Deduktion an Symbole ergibt, während Induktion und Abduktion eine Beziehung zu den Ikonen aufweisen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.559) Entscheidend ist zu jeder Zeit, insofern sich die Hypothese bestätigt, der letzte aufgeführte Punkt: die Generierung neuer Erkenntnisse. Dieser kennzeichnet die Abduktion wie kein anderer.

**Abduktion - Experimentverlauf:**



**Abbildung 6: Experimentverlauf**

Nun soll an dieser Stelle die Thematik der vorliegenden Arbeit in das Schema von Seite 129-130 eingefügt werden<sup>35</sup>:

**DEDUKTION**

Regel (Hypothese):	Die Diagrammatik weist die Figurengese nach.
Fall (Überprüfung):	Romane weisen die Figurengese nach.
∴ Resultat (Vermutung):	Romane weisen die Diagrammatik nach.

**INDUKTION**

Fall (Überprüfung):	Romane weisen die Figurengese nach.
Resultat (Vermutung):	Romane weisen die Diagrammatik nach.
∴ Regel (Hypothese):	Die Diagrammatik weist die Figurengese nach.

**HYPOTHESE**

Regel (Hypothese):	Die Diagrammatik weist die Figurengese nach.
Resultat (Vermutung):	Romane weisen die Diagrammatik nach.
∴ Fall (Überprüfung):	Romane weisen die Figurengese nach.

<sup>35</sup> Das gleiche Schema ließe sich für die Narratologie aufstellen. Da der Fokus aber auf die Diagrammatik gelegt wird, soll auf eine weitere schematische Darstellung verzichtet werden.

Deduktion und Induktion wurden der Vollständigkeit halber aufgeführt. Der Fokus soll jedoch auf die Abduktion gerichtet sein, die den experimentellen Vorgang verdeutlicht. Die Ausgangshypothese der Schrift ist die oben aufgestellte: **Die Diagrammatik weist die Figurengenesenach.** Diese Hypothese steht in Beziehung zu der Vermutung, dass Romane, die als Untersuchungsgegenstand ausgesucht wurden, die Funktionsweise der Diagrammatik repräsentieren können. Dabei fällt auf, dass es eigentlich keinerlei logische Verbindung zwischen Hypothese und Vermutung gibt, also keine Relationen vorab schon zu Grunde lagen, sondern diese erst im Nachhinein sichtbar werden.

Es handelt sich um eine so schwache Prämisse, dass eine Analyse mit Hilfe von Einzelfallüberprüfungen kaum in Erwägung gezogen wird. Allerdings ist es genau das, was die Abduktion ausmacht. Sie ruft Ideen und Gedanken hervor, denen aufgrund von Zweifeln und vielleicht auch menschlicher Neugierde nachgegangen wird. Dadurch entsteht erst die Möglichkeit, bisher Unbekanntes zu entdecken und neue Erkenntnisse hervorzubringen.

Die Erprobung der bestehenden Theorie erfolgt anhand von Romanen, genauer gesagt an Draesners *Mitgift* und Bachmanns *Malina*. Sie repräsentieren sozusagen den ‘Fall’ in der hypothetischen Schlussfolgerung. Deutlich wird bei allem, dass eine wissenschaftliche Arbeit gleichzeitig als experimentell und abduktiv angesehen werden kann, was wiederum zu dem Hinweis von Peirce führt, dass die Abduktion gerade für die Wissenschaft entscheidend ist.

Besonders auffällig ist, dass es sich jedes Mal um Rekonfigurationen handelt, das heißt, dass die Bestandteile – Regel, Fall, Resultat – nicht entfernt und ersetzt, sondern anders angeordnet werden. Immer rückt ein anderes Element an die Position der Prämissen und der Konklusion. Die Deduktion stellt die Umkehrung der Induktion und Hypothese dar. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.715) Dadurch entsteht ein direkter Zusammenhang zur Diagrammatik, der an dem folgenden Ausspruch von Peirce deutlich wird: “You, Reader, will not need to be told that a regularly stated Syllogism is a Diagram” (Peirce et al. 1998, CP 4.544)

Es bleiben einige weitere wichtige Anmerkungen, die für das Verständnis von Deduktion, Induktion und Abduktion bestimmend sind: Die Konzeption der letzteren ist vorrangig auf Peirce zurückzuführen. Sie ist, vor allem im Bereich der

Logik wirksam, aber auch allgemein gesehen für die Wissenschaft notwendig und verfügt ferner über Eigenschaften, die der Deduktion und der Induktion fehlen. So sieht es zum Beispiel im Fall von Wissensbeständen und deren Generierung aus: “Every reasoning connects something that has just been learned with knowledge already acquired so that we thereby learn what has been unknown. [...] Reasoning is a new experience which involves something old and something hitherto unknown.” (Peirce et al. 1998, CP 7.536)

Zwar benötigen alle Schlussfolgerungsarten Vorwissen, allerdings basieren die ersten beiden Verfahren – Deduktion und Induktion – darauf, dass sie oftmals bereits Bekanntes hervorbringen. Die Abduktion zeichnet sich gerade durch den Umstand aus, dass sie neue Ideen produziert. Deduktion optimiert bereits Gegebenes, unterdessen gibt die Induktion lediglich an, wie wahrscheinlich ein Ergebnis eintritt. Nur der Abduktion gelingt es, so Peirce, zu neuem Wissen und zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Aus diesem Grund ist sie für die Forschung so signifikant. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.776-2.777)

Ein weiterer Unterschied zwischen der Deduktion und der Induktion auf der einen und der Abduktion auf der anderen Seite ist folgender Sachverhalt: Dass gerade Letztere etwas Neues erschafft, ist stark mit der Tatsache verbunden, dass die Hypothese beziehungsweise Retroduktion, wie die Abduktion ebenso genannt wird, anfänglich etwas vermutet, was bisher nicht wahrgenommen werden konnte. Das kann sogar so weit gehen, dass es sich um Gegebenheiten handelt, die gar nicht beobachtbar sind. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.640) Deduktion und Induktion können nichts Neues erzeugen, da ihnen das Offensichtliche, das Bekannte, sozusagen das Alte zugrunde liegt. Die Abduktion hingegen wird durch eine Überraschung, eine Kontroverse oder einen Zweifel ausgelöst, was wiederum zu neuen Erkenntnissen führen kann. (vgl. Peirce 2011b, S. 91) An dieser Stelle ergibt sich die Verbindung zu den Zweifeln, die schon in einem früheren Kapitel thematisiert wurden.

Des Weiteren findet sich ein Bezug zum top-down- und bottom-up-Prozess: Abduktion ist der Schlussfolgerungsprozess, der in beide Richtungen wirksam wird, indem vorhandenes Wissen genutzt und zugleich neues Wissen generiert wird. Wie Schlussfolgerungsverfahren aussehen und wie sie funktionieren, wurde aus-

föhrlich beschrieben. Jedoch fehlt bisher die Verbindung zum Verstehensprozess, der damit zusammenhängt und für die Figurenkonstruktion wichtig ist.

#### 4.2.2 Das Ziehen von Inferenzen als Verstehensprozess

Verstehen hängt mit der Dekodierung von Zeichen zusammen. (vgl. Putzo 2014, S. 84) Um zu verstehen, bedarf es diverser Faktoren und Voraussetzungen, unter anderem der verschiedenen Wissensbestände. Dass diese eine entscheidende Position bei den top-down- und bottom-up-Prozessen sowie den Inferenzen einnehmen, konnte gezeigt werden.

Schlussfolgerungsprozesse benötigen Vorwissen, um funktionieren zu können, das heißt, sie basieren auf bereits Bekanntem und setzen dieses ein, um den Verständnisvorgang in Bewegung zu bringen. Allerdings ist nach der letzten Feststellung, lediglich die Abduktion mittels bottom-up in der Lage, neues Wissen zu erschließen. Nichtsdestotrotz benötigt sie die Hilfe von Deduktion und Induktion. Darüber hinaus kommen nicht nur neue Erkenntnisse hinzu, sondern diese werden simultan als Elemente zur Konstruktion eines kognitiven Modells, im vorliegenden Fall von einer Figur, genutzt. Wie ein Puzzle setzen sich mit Hilfe von Vorwissen und Inferenzen alle notwendigen Bausteine zur Genese einer Figur zusammen.

Entscheidend ist bei allem folgender Hinweis: Verstehen wird durch Unverständnis in Gang gesetzt. Dies klingt zunächst einmal unlogisch und abwegig, hat aber einen relevanten Hintergrund. Angespielt wird auf die mehrfach thematisierten Zweifel. Durch sie werden Schlussfolgerungsprozesse überhaupt erst ermöglicht. Es gleicht einem ‘Stolpern über’ oder ‘In-Frage-stellen’ entweder einer bereits bekannten Sachlage, die als fragwürdig und zweifelhaft angesehen wird oder einer bisher völlig unbekanntem neuen Situation, der entgegen getreten werden muss. Als Ausgangsbasis beziehungsweise Grundvoraussetzung ist es somit nicht nur notwendig über diverse Wissensbestände zu verfügen, sondern vielmehr zuallererst einen Zweifel an etwas zu hegen oder auf einen Widerstand zu stoßen.

Es ist oftmals so, dass während eines Tages zahlreiche Schlussfolgerungen und Interpretationen erfolgen, zum Teil bewusst – beispielsweise Gedichtinterpretationen. Im häufigeren Fall finden Inferenzprozesse unbewusst statt, wie zum Beispiel die Identifikation eines bekannten Gesichts auf der Straße. Nicht immer vermutet man dahinter gleich einen Zweifel oder eine Kraft, die sich einem in den Weg stellt und Gedankenvorgänge auslöst. In fast nicht wahrnehmbarer Dosis begegnen Menschen ständig diesen Prozessen, die Inferenzphasen einleiten.

Das Gesichtserkennungsbeispiel soll erneut angeführt werden: Es ist der Zweifel daran, ob es sich wirklich um die mutmaßlich erkannte Person handelt, die den Zweifelnden zu weiteren Forschungen und genauerem Hinsehen bewegt. Die Frage, die plötzlich auftaucht, ob eine Irrung vorherrscht, wird durch Überprüfen zu lösen versucht. Im Grunde lässt sich die These aufstellen, dass alles Wahrgenommene letztlich einem schlussfolgernden Verfahren unterliegt. Den ganzen Tag wird die Welt mittels Inferenzprozesse erschlossen. Ob die Abduktion am zahlreichsten auftritt oder eine der beiden Anderen oder alle drei gleichberechtigt einhergehen, kann nicht geklärt werden. Nach allem, was bisher dazu gesagt werden konnte, ist es durchaus denkbar, dass die Abduktion öfter als die Deduktion und die Induktion in Erscheinung tritt.

Bei Rückbesinnung auf die Annahme aus Kapitel *Mentales Modell*, dass das vorgestellte Modell von Johnson-Laird etwas mangelhaft in seiner Ausführung sei, so kann die dortige These bestätigt werden. Dass die zwei Stufen bei ihm überhaupt erst entstehen, ist der Tatsache geschuldet, dass vorab ein Zweifel oder ein Widerstand wirksam wurde, der eine Abduktion zur Folge hatte. **Die Textverarbeitung durch Bildung einer propositionalen Struktur (1. Stufe)** wird demnach erst durch diese Abduktion ausgelöst. Erst danach erfolgt der zweite Schlussfolgerungsprozess mit der **Interpretation der propositionalen Struktur und der Bildung eines kognitiven Modells, das den Textinhalt repräsentiert (2. Stufe)**.

Dass ein Buch überhaupt ausgewählt, das heißt, in die Hand genommen wird und ein Rezipient anfängt, darin zu lesen, beruht bereits auf vorausgegangenen Schlussfolgerungen. Erst daraufhin beginnen die Textverarbeitung und schließlich die Bildung eines kognitiven Modells, wenngleich der Zeitraum zwischen den einzelnen Schritten ziemlich eng und kaum wahrnehmbar sein dürfte.

Es ist ebenso wahrscheinlich, dass vor der Entscheidung das besagte Buch zu nehmen, weitere Schlussfolgerungen stattfanden, wie zum Beispiel der Entschluss in einen Buchladen zu gehen oder ein Buch im Internet auszusuchen. Die Kette an Interpretanten, die vorab existierte, ist vermutlich so unendlich, wie die Kette, die nach den zwei Stufen folgt und infolgedessen unendlich wie die Semiose von Peirce.

## 5 Aloe Böhm und das Ich – Zwei Protagonistinnen im Fokus

Im Mittelpunkt der Untersuchung diagrammatischer und narratologischer Prozesse steht Draesners Roman *Mitgift* mit seiner Protagonistin Aloe Böhm. Kontrastiv dazu erfolgt die Betrachtung des namenlosen Ichs in *Malina*, dem Roman von Bachmann. Den Text der österreichischen Schriftstellerin hinzuzunehmen, liegt in der unterschiedlichen Präsentation der zu betrachtenden Figuren und in der Differenz der Geschichten und erzählten Welten begründet. Es geht letztlich darum, herauszufinden, ob trotz aller Unterschiede gleiche Ergebnisse zu erzielen sind.

Zuerst befasst sich dieser fünfte Bereich mit jedem Faktor der Narratologie im Einzelnen – **Zerlegung in Teile**. Im Anschluss werden die Größen zueinander in Relation gesetzt – **Zusammenführung zu einem Ganzen**. Dies spiegelt die Funktionsweise der Diagrammatik wider, die Teil-Ganzes-Beziehungen observiert, um Inferenzen zu bilden.

### 5.1 Subjektkonstruktion – Objektuntersuchung

Das Subjekt oder besser gesagt die Figur konstruiert sich anhand von Zeichen. Allerdings gibt es keinen Start- und Endpunkt, keinerlei zeitliche Einschränkung. Die Entwicklung ist unendlich, wie die Semiose. Sie stellt einen dynamischen und immer fortschreitenden Prozess dar. Nicht einmal das Ableben einer Figur im Text stoppt diesen Verlauf, da literarische Werke durch Rezensionen, Fortsetzungen, Diskussionen im Internet oder auf Buchmessen indirekt weitergeschrieben respektive fortgeführt werden. So entwerfen Fans ‘was-wäre-wenn-Szenarien’ in Foren, die eine Wiederauferstehung und das Fortschreiten der Figurengenease zur Folge haben können.

Dies hängt jedoch keinesfalls ausschließlich damit zusammen, dass Zeichenprozesse unendlich erscheinen, sondern Lebewesen, ob fiktiv oder nicht, in Zeit und Raum verankert sind und diese beiden nach Peirce ein Kontinuum darstellen. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.499)

Es existiert ein weiterer, sehr entscheidender Aspekt bei der Betrachtung von Figuren:

“In other words, it is necessary to distinguish between the self as an interpreting subject and the self as an interpreted object. As an interpreting subject, the self must be distinguishable from any actual process of sign interpretation; [...] As an interpreted object, the self is one with the process of semiosis (the self *is* in this sense the sign in the course of its development).” [Hervorh. v. Verf.] (Colapietro 1989, S. 66)

Im Großen und Ganzen wird eine Untersuchung aus der Perspektive der Figur als zu erforschendes Objekt vorgenommen oder wie Köppe und Kindt es ausdrücken, an „Figuren als Artefakte“ (Köppe und Kindt 2014, S. 128). Dieser Aspekt beruht vor allem auf der Unterscheidung „Interner und externer Standpunkt“ (Köppe und Kindt 2014, S. 116–120), wobei die Objektuntersuchung auf letzterem basiert. Dies erklärt, warum es als Zeichen zu sehen ist, wie Vincent M. Colapietro verdeutlicht.

Andererseits handelt es sich bei dem im Text agierendem Wesen um ein Subjekt, das denkt, wahrnimmt und schlussfolgert. Es interpretiert Zeichen, nutzt top-down und bottom-up, wird von Reizen zu Denkprozessen angeregt etc. Das wird besonders im Wechselspiel der Figur mit ihrer Umwelt ersichtlich. Für die Figurenkonstruktion ist es allerdings entscheidend, die Figuren als zu analysierende Objekte anzusehen, um zu validen Ergebnissen zu gelangen.

## 5.2 Figurengenease – Ein narratologisch diagrammatisches Puzzle

Wie der Titel suggeriert, dreht es sich bei der Figurenerzeugung darum, die zahlreichen Puzzleteile zusammenzufügen, sodass sie ein kognitives Modell ergeben. Es geht um die Betrachtung von Zeichenprozessen, die sich nach und nach zu einem komplexen Zeichensystem zusammensetzen. Zur Segmentierung sei gesagt, dass sie sich auf zwei Stufen vollzieht: Zum einen auf der **zweiten und dritten Ebene der Unterkategorien**, indem sie quasi einer **Mikroanalyse** unterzogen wird. Zum anderen auf der **ersten**, die die erwähnten sieben Hauptfaktoren umfasst – es geht um die **Mesoanalyse** des Textes. Zum Schluss kommt es zur erneuten **Verbindung aller Bestandteile** – der Generierung der eigentlichen Figur,

spricht der **Makroanalyse**. Sowohl im Fall der Zerlegung als auch der Zusammenführung erfolgt eine Beobachtung der relationalen Bezüge, aus denen Schlussfolgerungen ableitbar sind, um daraus wiederum neue Erkenntnisse zu gewinnen.

### 5.2.1 Alles eine Frage der Zeit

Peirce verfügt über eine recht konkrete Vorstellung vom Ego einer Person, das sich seiner Meinung nach eng mit Zeit als Komponente verbindet:

“The past as above remarked is the *ego*. My recent past is my uppermost *ego*; my distant past is my more generalized *ego*. The past of the community is *our ego*. In attributing a flow of time to unknown events we impute a quasi-*ego* to the universe. The present is the immediate representation we are just learning that brings the future, or non-*ego*, to be assimilated into the *ego*.” [Hervorh. v. Verf.] (Peirce et al. 1998, CP 7.536)

Die Vergangenheit repräsentiert das Ego, da es etwas Greifbares darstellt, was allerdings nicht bedeuten soll, dass es sich um ein vollständiges und abgeschlossenes Ego handelt. Das widerspräche der Semiose von Peirce. Dennoch symbolisiert die Vergangenheit das eigentliche Ego, wohingegen die Zukunft das Nicht-Ego verkörpert. Dieses kann nicht wahrgenommen werden, da es noch nicht existiert. Erst das in der Entstehung befindliche quasi-Ego kennzeichnet sich als eine Art fassbares Ego aus.

Der nächste Schritt ist der in die Gegenwart, wo aus quasi-Ego Augenblick-Egos werden, das heißt, dass die Vorstellung von einem Ego langsam Gestalt annimmt. Dieses ist als solches zwar ebenso unkonkret, da stetiger Wandel und Entwicklung Veränderung herbeiführen, jedoch bildet es eine Brücke, ein Übergangsstadium, zwischen Vergangenheit und Zukunft, indem es das nichtseiende Ego (Zukunft) in das bereits bestehende Ego (Vergangenheit) verschiebt.

Damit lässt sich von einer Figurengese im Hinblick auf Zeit sprechen. Aloes vergangenes Ego ist relativ stabil und greifbar, da es sich durch zahlreiche abgeschlossene und bekannte Momente auszeichnet. Ihr zukünftiges Ego generiert sich erst nach und nach mit jedem Wort, Absatz respektive jeder Seite im Roman. Aus der Sicht von Peirce sind die zwei Faktoren – Zeit und Figur – unabdingbar fürei-

inander. Überdies kann eine Verbindung zur Typologisierung von Figuren ausgemacht werden. Dort wurde angegeben, dass sich Figuren durch Komplexität, Vollständigkeit und Veränderlichkeit auszeichnen. Letztere spiegelt sich auch in der Betrachtung von Peirce und dem Ego wider.

Des Weiteren ist Zeit noch aus anderen Gründen ein wichtiger Faktor: Sie schafft vorrangig Orientierung und Ordnung und trägt zugleich zur Kausalität bei. In Romanen wird zwischen Erzählzeit (Zeit des Discours) und erzählter Zeit (Zeit der Histoire) unterschieden. Für *Mitgift* ist vor allem letztere interessant: Die erzählte Zeit scheint mehrere Jahre zu umfassen, was beispielsweise an folgender Stelle deutlich wird: „Aber es war unvorstellbar, daß diese Person noch vor zwei Jahren Pornopostkarten verteilt hatte, denn Sex schien ihn nicht mehr zu interessieren.“ (Draesner 2005, S. 67)

Ferner zeigt sich der Umfang der Geschichte unter anderem an jenem Abschnitt vor Stefans Geburt. Anschließend erfolgen Andeutungen einer Schwangerschaft bei Anita, dann die Zeit nach seinem Lebensbeginn und schlussendlich ein Sprung zum siebten Geburtstag des Neffen. (vgl. Draesner 2005, 11, 246, 107) Dabei stellt die Präsentation von letzterem die eigentliche Rahmung dar. Darüber hinaus wird zum Anfang des Romans gesagt, dass Aloe 30 Jahre und im vierten und vorletzten Kapitel fast 40 ist. (vgl. Draesner 2005, 19; 239)

Neben alldem treten zeitliche Hinweise wie 13. April, nachmittags, 14.45 Uhr, Tage, jeden Morgen, sechs Monate etc. auf (vgl. Draesner 2005), die über den gesamten Text verstreut sind und zur Orientierung beitragen. Dies ist entscheidend, da die Chronologie immer wieder unterbrochen und verändert wird. Nach Peirce kann von indexikalischen Zeichen gesprochen werden (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.289), die Hilfestellung bei den Verstehensprozessen geben. Sie sind Spuren, die erfasst werden (bottom-up), um die Figurengenese nachzuzeichnen. Dazu muss Wissen über den Faktor Zeit einfließen, um jene Spuren überhaupt erkennen zu können. Dies geschieht mittels Inferenzen (top-down).

Um einen Blick tiefer in die Strukturen des Romans von Draesner zu unternehmen, werden die Kategorien Ordnung, Dauer und Frequenz samt ihrer Subkategorien herangezogen. Bei der Ordnung handelt es sich um die Konfiguration des

Geschehens, die einem normalen Verlauf folgen kann – A-B-C – oder davon abweicht – A-C-B- beziehungsweise B-A-C-Schema. In fiktiven Erzählungen wird ab und an von der logischen Reihenfolge abgewichen und die Form der Anachronie gewählt, die die beiden letzten Formen aufweist: Prolepse und Analepse. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 33–36) Bei diesen geht es entweder darum, ein zukünftiges Ereignis vorab zu präsentieren – Prolepse – oder ein zeitlich bereits stattgefundenenes später anzubringen – Analepse.

Den häufigeren Fall stellt letztere dar, so auch in *Mitgift*. Der eigentliche Erzählstrang erfährt oft eine Unterbrechung, indem entweder aus der Kindheit der Hauptfigur Aloe und ihrer Schwester Anita berichtet oder noch weiter zurück bis in die Entwicklungsjahre von Vater Holger gereist wird. In einer kompletten Betrachtung ergeben sich folgende Episoden:

1. Aloe mit ihrem Neffen Stefan
2. Aloe mit ihrem Geliebten Lukas in Deutschland
3. Aloe mit ihrem Geliebten Lukas in England
4. Aloes und Anitas Kindheit
5. Holgers Kindheit

Dabei repräsentiert die Zeit ‘Aloe mit ihrem Neffen Stefan’ den Teil A der Ordnung. Alles andere sind Einschübe, die sich chronologisch gesehen vor diesem Teil A ereigneten. Sie werden zudem äußerst notwendig, um wesentliche Informationen bereitzustellen, unter anderem zur Hauptfigur, wodurch sie in bottom-up-Manier zur Modellkonstruktion der Protagonistin beitragen.

Des Weiteren unterstützen sie die Narration des Ichs, da dieses in der Lage ist, seine Geschichte zu erzählen. Dadurch spannen sich zugleich die ersten Relationen zu zwei weiteren Faktoren – Handlung und Stimme – auf. Bei ersterer geht es um die Bildung einer Geschichte mit Hilfe Ereignissen und Geschehnissen. Im zweiten Fall geht es um die im Kapitel *Zeit, Modus, Stimme und Raum* thematisierten Rahmen- und Binnengeschichten in Bezug auf den Ort des Erzählens. Schlussendlich steht damit der Faktor Zeit in Verbindung mit den Größen Stimme und Handlung. Dies deutet bereits jetzt auf die Makroanalyse respektive die Zusammensetzung hin und veranschaulicht gleich zu Beginn des Anwendungsteils,

dass eine Betrachtung der einzelnen Faktoren nur schwierig, wenn nicht sogar unmöglich ohne Hinzunahme der anderen Faktoren erfolgen kann. Nach Jannidis et al. gibt es weitere Untersuchungsmöglichkeiten von Pro- und Analepse: „Zugehörigkeit zum Erzählten (extern/intern), Abstand zum Erzählten (Reichweite), Umfang der Anachronie, Anschluss an das Erzählte (komplett/partiell).“ (Jannidis et al. 2005) So liegt bei den eingefügten Sequenzen eine erhöhte Reichweite zwischen der Erzählgegenwart und dem Zeitpunkt des Erzählten vor, da sich die Zeit von Aloes Kindheit bis zu Aloe als Tante über einen größeren Zeitraum erstreckt.

Weiterhin lässt sich bei *Mitgift* von partiellen und externen Analepsen sprechen: Erstere erscheinen, da zwar Einblicke in die früheste Kindheit, die Schulzeit und ins Studium gegeben werden, dies aber nur unvollständig. Vorrangig wird von Kindheitsereignissen berichtet, die sie zusammen mit Anita zeigen. Letzteres tritt auf, weil sich die Analepsen nicht während der hauptsächlichen Handlung ereignen.

Die allererste Geschichte handelt vom Geburtstag des Neffen Stefan, der gerade sieben geworden ist und nur wenige Seiten später kommt es zu einem Einschub, in dem Aloe zu ihrem Freund Lukas reist, der in Oxford studiert, wobei dies lange vor Stefans Geburt stattfand. (vgl. Episodenübergang Draesner 2005, S. 10–11) Die Kindheitserinnerungen dienen als Ergänzung und Informationsträger. Der Umfang der einzelnen Rückblicke ist recht unterschiedlich: Sowohl in den ersten zwei Kapiteln, als auch in den letzten beiden sind die Analepsen länger, als im dritten. In diesem ist vielmehr die Rede von Momentaufnahmen, von der Beschreibung kurzer Ausschnitte, die mal mehr, mal weniger wichtige Informationen enthalten.

Die Einteilung nach Prolepse und Analepse lässt sich allerdings noch etwas anders betrachten: Nach Peirce wird ein jeder Anteil der Zeit durch zwei Momente (*instants*) miteinander verknüpft. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.497-1.498) Der Gedanke, der sich dahinter verbirgt, ist derjenige, dass sich Zeit aus vielen Augenblicken zusammensetzt und mindestens zwei notwendig sind, um einen zeitlichen Ablauf zu erzeugen, beispielsweise zwischen Vergangenheit und Gegenwart oder Gegenwart und Zukunft, zu sehen am A-B-C-Schema:

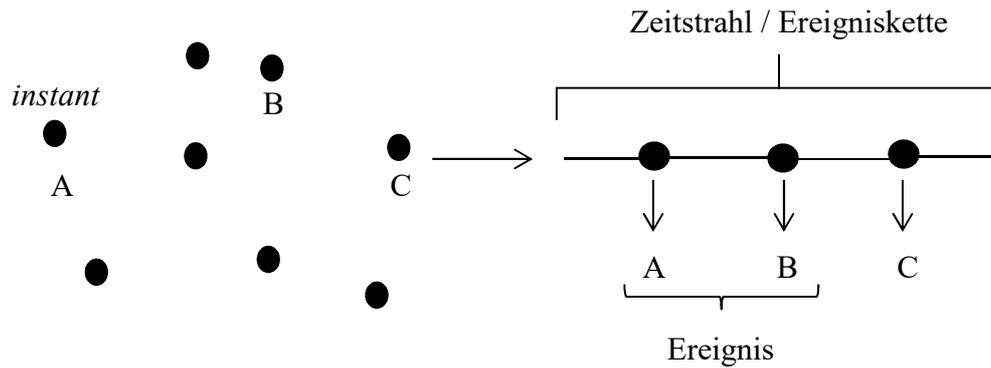


Abbildung 7: Entstehung des Zeitverlaufs

Anzumerken ist, dass Zeit ohne Limit existiert (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.498), sprich, keinen Anfang und kein Ende hat, sondern durch zusätzliche Momente immer weiter voranschreitet, ähnlich der Semiose. Nun verhält es sich im Fall von Fiktion so, dass durch Pro- und Analepse mit dem regulären zeitlichen Ablauf gespielt wird, das heißt, dass sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft abwechseln, um zum Beispiel wichtige Informationen zu liefern.

Damit die Aneinanderreihung trotzdem plausibel scheint, werden außerdem zeitliche Indikatoren gesetzt, sprich indexikalische Zeichen. Zugleich wirken Kontextualisierung, Kohärenz und Wissensbestände, wobei erstere von Nöten ist, da sie zusammen mit den indexikalischen Zeichen einhergeht und diese nur in einem entsprechenden Kontext Sinn ergeben.

Aufgrund dessen tritt ebenfalls die Kohärenz auf den Plan, die trotz zeitlicher Sprünge und Analepsen vorhanden sein muss. Ohne 'roten Faden' ergäbe *Mitgift* keinen Sinn, denn erst durch die Vermittlung von Informationen, beispielsweise durch Analepsen, wird dieser gestiftet. Indizes, Kohärenz und Kontext als entscheidende Bestandteile, die essentiell für die Figurengenesse sind, zu erkennen, erfordert schließlich Vorwissen, besonders Weltwissen.

So ließe sich Vaters „konzeptuelles Wissen“ (Vater 2001, S. 146) anbringen, zum Beispiel, wenn es im Text heißt: „[...] Sie sackte in die Lehne zurück, ihre Knie drückte in den Rücken des Vordermannes. Flugzeuge wurden auch immer enger. Es roch nach Kaffee und Fertigfood, über den Lautsprecher knisterten die üblichen Ansagen. [...]“ (Draesner 2005, S. 11) Flugzeugsequenzen verfügen sowohl über einen besonderen Frame als auch über bestimmte Skripts. Ähnlich einem

Restaurantbesuch muss in einer Flugzeugsituation einiges beachtet werden: Sicherheitsvorkehrung beim Check-In, rechtzeitige Gepäckaufgabe, spezielles Verhalten bei Start und Landung (Druckausgleich), befolgen der Anweisungen des Flugzeugpersonals etc. Demnach muss für die zwei Bereiche – Narratologie und Diagrammatik – Wissen herangezogen werden, um die Figurengenealogie nachweisen zu können. Dieser Umstand ist wiederum eng ans Textverstehen gebunden, denn nur dadurch ist die Untersuchung des Textmaterials überhaupt möglich. Die Wissensbestände werden im Verlauf des Anwendungskapitels hier und dort miteinfließen, um auf ihre Bedeutsamkeit für die aktuelle Thematik zu verweisen.

Dennoch bleibt die Theorie des amerikanischen Wissenschaftlers Peirce vom Gesetz der Zeit trotz Verschiebungen bestehen: Ein Roman benötigt, um einen zeitlichen Ablauf simulieren zu können, zwei einzelne Momente (A-B oder B-C), die zusammengefügt eine Ereigniskette (A-B-C) bilden. Die Möglichkeit von der normalen Reihenfolge abzuweichen, ist der größte Vorteil dieser Gattung gegenüber der realen Welt und schafft die Voraussetzung für Freiheiten in der Darstellung einer Geschichte, die anders nicht denkbar wären. So auch bei der Narration des Ichs, indem in verkürzter Art und Weise durch den Einschub von unterschiedlich langen Momenten Einblicke in das Leben geliefert werden.

Ein weiterer Punkt ist abermals die Verbindung zum Faktor Handlung: Als kleinste Einheit dienen dort die Ereignisse, die zu einem Geschehen werden und dies wiederum zu einer Geschichte. Diese Ereignisse sind wie die Momente bei Peirce. Es bedarf mindestens zwei, um ein Geschehen zu erzeugen. Die Handlung und somit das kognitive Modell einer Figur benötigen demnach den Faktor Zeit. Neben der Ordnung spielt die Dauer respektive das Erzähltempo eine bestimmende Rolle:

„Erzähltempo: Verhältnis der Dauer von Ereignissen der Geschichte und ihrer Darstellung im Discours. Hier gibt es drei Möglichkeiten:

zeitdeckendes Erzählen: das Verhältnis von Discours und Histoire ist ausgewogen. [...]

zeitdehnendes Erzählen: die Ausdehnung des Discours überwiegt (langames Erzähltempo) [...]

zeitraffendes Erzählen: die Ausdehnung der Geschichte überwiegt (schnelles Erzähltempo) [...].“ (Jannidis et al. 2005 vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 40)

Die drei Optionen sind anhand bestimmter Formen erkennbar: Zum zeitdeckenden Erzählen gehört die eher als Ausnahme auftretende Szene – Erzählzeit und erzählte Zeit stimmen überein. Pause und Dehnung hingegen sind beispielhaft für das zeitdehnende Erzählen und führen zu einer längeren Erzählzeit. Raffung und Ellipse stellen das Gegenteil zu den zwei vorherigen Formen dar und weisen eine längere erzählte Zeit auf. (vgl. Jannidis et al. 2005)

Szenen kommen oftmals in Dramen vor, da Erzählzeit und erzählte Zeit übereinstimmen. In *Mitgift* trifft dies vorrangig auf die Stellen zu, die in Dialogform verfasst wurden:

„[...]“

- Weißt du, Aloe, was ich inzwischen glaube: starke Ereignisse verursachen ein eigenes Netzwerk von Widersprüchen. Lose Enden, Sackgassen, kleine Geheimnisse in Zeit und Raum. Etwas ganz Gewaltiges prasselt auf dich ein, und dann gibt es plötzlich weiße Flecken und Augenblicke, in denen Informationen einfach von einem Energielevel unvermittelt auf ein anders springt.
- Wie damals mit den Punks?
- Ja, damals auch. Am Ende hat es sogar Spaß gemacht.
- Du bist eine Sanguinikerin, Anita.
- Wie kommst du denn nun darauf?
- Eine, die das Leben liebt und das auch ausstrahlt. Anita lächelte, es gefiel ihr.
- Und du?
- Melancholikerin natürlich.
- Puh, dunkel und so. Aber so bist du mir früher gar nicht vorgekommen.
- Heißt ja auch nicht dunkel, heißt, daß es einen hin und her reißt. Daß man Gefühle stark empfindet und sich manchmal nicht wehren kann. [...]“

(Draesner 2005, S. 270)

Gerade solche Dialoge liefern meist auf direkte und indirekte Art viele Informationen über Figuren. Hier wird zum Beispiel ein Einblick in die Wahrnehmung Aloes gewährt, wie sie ihre Schwester Anita und sich selbst sieht und charakterisiert. Zugleich gibt es Hinweise auf Anitas Gedankengänge – in mündlicher Form – die wiederum ihren Teil zum darauffolgenden Gespräch beitragen, vielleicht sogar Auslöser für Aloes Ansicht sind, dass Anita eine Sanguinikerin und sie selbst eine Melancholikerin sei.

Solche Figurenreden sind im Besonderen dann interessant, wenn die Beziehungen zwischen den Figuren analysiert werden, da gerade der Einfluss von anderen auf die Protagonistin entscheidend für die Genese ist. Einblicke in die Gedankenwelt

der Figuren ist später noch Thema bei der Distanz als Unterkategorie des Faktors Modus. Figurenmerkmale gehören dem Faktor Figur an und die Wahrnehmung ist Teil der Fokalisierung, die neben der Distanz ebenfalls zum Modus zählt. Erneut treten somit mehrere Relationen zwischen den Größen hervor, die nur anhand einer detaillierten Betrachtung und tieferer Einblicke erkennbar werden. Damit wirkt von Beginn der Untersuchung an die Diagrammatik in Kombination mit der Narratologie. Dies geschieht immer durch die Hinzunahme von Wissen und die Bildung von Inferenzen (I), wie beispielhaft an den Faktoren ‘Zeit’ und ‘Modus’ zu sehen ist:

1. I = Erkennen einer Szene anhand der gängigen Merkmale
2. I = Zuordnung zum Faktor Zeit aufgrund des hierarchischen Verhältnisses
3. I = Erkennen der Verbindung zum Modus, da innerhalb der Szene deutliche Charakteristika des Modus und seiner Subkategorien auftreten
4. I = Aufbauen der Relation zwischen Zeit und Modus durch ein In-Beziehung-setzen und Vergleichen
5. I = Ableiten der Erkenntnisse aus diesen Beziehungen, zum Beispiel, dass sich beide Faktoren gegenseitig bedingen
6. I = Herstellen des Bezugs zur Figurengenese etc.

Ganz anders ist es bei den Pausen, die im aktuellen Roman hier und da immer wieder für Unterbrechungen der Handlung sorgen, wie in der zuvor angeführten Flugzeugsequenz, aber auch an anderen Stellen:

„[...] Sie sackte in die Lehne zurück, ihre Knie drückten in den Rücken des Vordermannes. Flugzeuge wurden auch immer enger. Es roch nach Kaffee und Fertigfood, über den Lautsprecher knisterten die üblichen Ansagen. [...]“ (Draesner 2005, S. 11)

„[...] Der aus Harvard angereiste Professor hatte einen Vortrag über »Methode und Wanderung« gehalten, vom Vogelflug und seinen griechischen Deutern bis zu den Nomaden der Moderne, die auf Flugplätzen lebten. [...]“ (Draesner 2005, S. 23)

„[...] Wie ein Glasfaserkabel schlängelte die Isis sich zwischen den englischen Kurzrasenwiesen in der Sonne. Ströme von Daten, Hunderte von Jahren, Tausende von Ruderschlägen, Wünschen und Flüchen. Die Flußbiegungen glitzerten, als wären sie metallbedampft, Boote krochen wie Käfer darauf. Auf den Wiesen vor Magdalen stakten Kühe und einige Kälber, eines, das nicht auf die Vorderbeine kam. Man konnte den Kiesweg zum Tor, auf dem die Gargoyles ihre Steinfratzen verzogen, die spitzen Teufelsohren aufstellten, die Zähne bleckten und lachten,

darauf konnte man, den Kiesweg hinunter, zuschießen wie ein Dschinn – dicht und warm, haarig und stark. [...]“ (Draesner 2005, S. 47)

Interessant an den drei ausgewählten Textstellen ist, dass sie sich jeweils zu Beginn einer Analepse befinden und diese einleiten. Es werden reine Beschreibungen geliefert, weshalb Pausen oftmals den Zusatz ‘deskriptiv’ erhalten. Sie stoppen die bisherige Handlung und werden dem neuen Handlungsverlauf vorangestellt. Dies trifft nicht nur auf die Analepsen im ersten Kapitel zu, sondern zeichnet das gesamte Buch Draesners aus.

Diese Pausen erbringen zudem zusätzliche Hinweise, die in Verbindung mit Aloe stehen oder besser gesagt mit ihrer Geschichte. So geht es in der ersten und dritten um Aloes Besuch bei ihrem Geliebten Lukas in England und in der zweiten um ihr erstes Aufeinandertreffen am selbigen Ort. Die drei Pausen stellen Sprünge in die Vergangenheit dar, die wiederum die Einleitung zur Geschichte von Aloe und Lukas repräsentieren. Die Pausen eröffnen demnach diese entscheidenden Kapitel in Aloes Leben – Kennenlernen und Liebe – denn ohne die Bekanntschaft mit Lukas und die daraus resultierende Liebesbeziehung wäre die Handlung womöglich eine gänzlich andere gewesen. Außerdem spielt Lukas als Figur im Verlauf eine wichtige Rolle.

Daraus folgt, dass die vorangestellten Pausen nicht nur Analepsen, sondern zugleich eine neue Figur samt dazugehöriger Narration einführen. Dies ist nicht bei jeder Pause der Fall, da einige von ihnen aus nur einem Satz aufgebaut sind. Nichtsdestotrotz werden sie durchgehend als Signal für zeitliche Sprünge beziehungsweise Analepsen gebraucht und wirken als indexikalische Zeichen, die eine Orientierung in der Zeit ermöglichen.

Gerade solche Sprünge machen es möglich, Verbindungen zwischen Momenten respektive Ereignissen aufzubauen und auf bestehende Relationen zwischen Faktoren hinzuweisen. Sie sind nur innerhalb fiktiver Welten möglich und repräsentieren eine Stärke des Romans, stellen aber ebenso die Chance bereit, Erkenntnisse für die reale Welt abzuleiten. Ab und an kommt es vor, dass Pausen am Ende der Haupthandlung oder Analepse stehen und eine neue Analepse beginnen oder die Haupthandlung fortführen. Dies geschieht in *Mitgift* jedoch nicht durchgängig, da sich Pausen und Dehnungen häufig abwechseln:

„[...] Sie ahnt: Stefan ist sieben und weiß mehr, als sie weiß. [...] Und wenn er vor ihr steht, mit der ganzen Hitze seines Körpers, seinem schnellen kindlichen Pulsieren, mit Trauer und Lust und diesem Spannungsmix in den Augen aus Wissen und Neugier, was macht sie, wenn er sie ansieht, als wisse er, was sie nicht sagen kann, eine Mischung aus Erregung und Sehnsucht, was macht sie, wenn er wieder sagt: erzähl mir von ihr! [...]“ (Draesner 2005, S. 11)

Diese Dehnung befindet sich exakt vor der Pause, die zuvor angeführt wurde. Obgleich sie äußerst deskriptiv ist, handelt es sich nicht um eine Pause, sondern um einen Einblick in die Figur. Deutlich werden Aloes Vorstellungen von ihrem Nefen Stefan, ihre Sorge, die sie bezüglich ihrer eigenen und seiner Vergangenheit hat. Diese betreffen seine Mutter, Aloes Schwester Anita, die er als Baby verlor. Sie stellt sich die Frage, wie sie ihm erklären soll, was mit seiner Mutter geschehen ist. „[...] In fiktionalen Erzählungen wird eine signifikante Dehnung der Dauer von Vorgängen in der äußeren Welt in der Regel durch Einschübe erreicht, die in erster Linie Vorgänge im Inneren der erlebenden Figuren repräsentieren [...].“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 44) So gehören neben Vorstellungen nicht geäußerte Wünsche, Ansichten, Meinungen und Gedankengänge sowie die Schlussfolgerungsprozesse dazu.

Die Dehnung als Nebenfaktor der Dauer, die wiederum Nebenkategorie der Zeit ist, liefert bereits Aspekte, die bei der Betrachtung der Größe Figur erneut zum Tragen kommen. Daraus ergibt sich, dass jeder Faktor immer in Beziehung zur Figur analysiert wird. Es existieren darüber hinaus zeitliche Angaben, die keinerlei Verbindung zur Figur Aloes aufweisen. Sie bleiben daher unberücksichtigt. Würde die Analyse der Weltengese im Mittelpunkt stehen, das heißt, die Observierung ganzer erzählter Welten, müssten diese Indizes miteinbezogen werden.

Neben Anfang und Schluss einer Haupthandlung oder Analepse erscheinen Dehnungen, genauso wie Pausen, innerhalb des Textes: Auf diese Weise kommt es zu näheren Beschreibungen von Orten, Personen etc. und Einblicken in die psychischen und physischen Vorgänge von Figuren. Dadurch werden Informationen zur Verfügung gestellt, die für den Verlauf der Handlung wichtig sind und ihren Teil zur Konstruktion eines kognitiven Modells von erzählten Welten und fiktiven Figuren beitragen. Häufiger als andere Dauerkategorien treten im Roman Raffungen auf, das heißt, dass Ereignisse zusammengefasst oder lückenhaft wiedergegeben werden. So zum Beispiel das Szenario, das sich im ersten Kapitel bietet, als

Lukas sie zum allerersten Mal besuchen kommt. Aloe bereitet Forelle zu, jedoch erfolgt keine größere Deskription des Kochvorgangs. Es wird lediglich auf den Fisch, sein Aussehen und das Dinner verwiesen. (vgl. Draesner 2005, S. 29)

Ähnliches trifft auf den im vorletzten Kapitel beschriebenen Besuch Aloes bei ihren Eltern und ihrer Schwester samt deren Familie in Schwandt zu. Dort begegnet sie ihrem neugeborenen Neffen Stefan, der gerade ein wertvolles Amulett der Großmutter in seinem Kinderbettchen festhält. Ihr Vater kommt hinzu, in der Hand einen Zweig Tomaten haltend. Er nähert sich aus dem Garten, mit Gärtnerutensilien ausgestattet. (vgl. Draesner 2005, S. 254) Allerdings gibt es keine weiteren Ausführungen zu seiner genauen Tätigkeit im Freien, keine Angaben über den Beginn der Gartenarbeit usw.

Oftmals ist es so, dass solche Darstellungen keines größeren Umfangs bedürfen, da sie für die Erzählung lediglich als kleine Überleitungen zwischen bedeutsameren Ereignissen dienen. Dennoch sind sie nicht unerheblich, vor allem nicht für die Figurenkonstruktion: Sie beinhalten zusätzliche Informationen ganz ähnlich wie Szene, Pause und Dehnung und verdeutlichen exemplarisch das Zusammenspiel der Figuren, entweder Lukas' Besuch oder die Beziehung zwischen Aloe und ihrem Vater Holger.

Ganz konkret wird dies in folgender Episode: „[...] Es gab Tage, da spürte Aloe, daß Nita traurig war – so nannte sie es –, und schenkte ihr auf dem Nachhauseweg einen Extragummibär.“ (Draesner 2005, S. 169) An dieser Stelle wird die Beziehung der Geschwister in der Kindheit thematisiert. Sie ist zwar für das Vorschreiten der Geschichte unbedeutend, nicht aber für die Genese, denn trotz der zahlreichen und großen Probleme, die Aloe mit Anita hat, zeigt sich zugleich ihr Mitgefühl als große Schwester; es findet ein Einblick in die Persönlichkeit Aloes statt.

Die letzte Subkategorie des Erzähltempos repräsentiert die Ellipse, die entweder als markiert/explicit oder unmarkiert/implicit erscheint. (vgl. Jannidis et al. 2005) Hierbei handelt es sich um ganze Auslassungen respektive Zeitsprünge, die entweder im weiteren Verlauf erst aufgefüllt und geklärt werden oder nie eine Aufdeckung und genauere Thematisierung erfahren. In *Mitgift* finden sich solche Ellipsen nicht. Zwar sind an der einen oder anderen Stelle Auslassungszeichen oder

Gedankenstriche zu finden, dessen ungeachtet erfolgt meist sofort hinter ihnen eine Auflösung des zuerst Verschwiegenen. Daher kann in solch einem Fall nicht von einer Ellipse die Rede sein.

Was lässt sich abschließend zu den Subkategorien der Dauer sagen? Ihr Bezug zur Figurengeneese drückt sich häufig nur indirekt aus, ist aber nicht zu vernachlässigen. Zudem bestimmen sie den Aufbau des Werks ganz entscheidend mit, was wiederum Auswirkungen auf die Gestaltung der narrativen Welt und der Figuren hat. Die abschließende Kategorie des Faktors Zeit beschreiben Martínez und Scheffel als Frequenz. Dabei geht es um die Art des Erzählens, das heißt, ob ein singulatives, iteratives oder repetitives Erzählen vorliegt:

„(1) Im Rahmen der *singulativen* Erzählung besteht zwischen der Wiederholungszahl des Ereignisses und der seiner Erzählung ein Abbildungsverhältnis von eins zu eins. In der Form <einmal erzählen, was sich einmal ereignet hat>, ist dieser Typ in Erzählungen der Regelfall. [...] (2) Der Fall der *repetitiven* Erzählung wird durch die Formel <wiederholt erzählen, was sich einmal ereignet hat> bestimmt. [...] (3) Die *iterative* Erzählung schließlich folgt der Formel <einmal erzählen, was sich wiederholt ereignet hat>.“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 45–46)

Ergänzend muss angeführt werden, dass Jannidis et al. darauf aufmerksam machen, dass zum singulativen Erzählen zugleich die Form „n-mal erzählen, was n-mal geschehen ist“ (Jannidis et al. 2005) gehört. Wie gesagt, stellt das singulative Erzählen den Normalfall dar. So auch bei *Mitgift*, wobei an einigen Stellen ein Wechsel zwischen den Erzählformen stattfindet.

Während die meisten Geschehnisse, die von Aloe oder von Lukas geschildert werden, nur einmal vonstattengehen, gibt es folgende Passage, die auf eine iterative Erzählung verweist: „Nur daß diesem hier in Schwandt die große schlesische Holzveranda fehlte und sein Gelb nie richtig schien. Aloes Vater änderte den Anstrich alle paar Jahre, immer gelb, doch immer ein anderes.“ (Draesner 2005, S. 94) Die Signalwörter, die auf die Iteration hinweisen, sind: „alle paar Jahre“ und „immer“. Das Ereignis ist also summarisch erfass- und wiedergebar.

Auch zum repetitiven Erzählen findet sich eine passende Stelle: Es geht um die sich langsam abzeichnende Magersucht der Protagonistin, die im zweiten Kapitel des Romans thematisiert wird, sogar mit einer eigenen Überschrift – *Essen* (Draesner 2005, S. 59). Dabei kommen im Verlauf des Abschnittes im Buch kon-

krete Angaben zum Gewichtsverlust vor und das an zahlreichen Stellen: 62kg hatte Aloe vor Lukas Einzug, anschließend 52kg, dann 50,5kg, 49kg, 48,5kg, 48,3kg, 48kg und 47kg. (vgl. Draesner 2005, 78; 86; 91; 113; 126; 133) Außerdem erfolgen repetitive Angaben darüber, dass Aloe ständig bestrebt ist, durch viel Bewegung Gewicht zu verlieren, indem sie beispielsweise Treppen hoch und runter rennt. Ebenso, dass sie sehr häufig über die verbrannten Kalorien nachdenkt und nur sehr zögerlich oder gar nicht isst. (vgl. Draesner 2005, S. 89) Zeitgleich verspürt sie die bei dieser Essstörung auftretenden Symptome – zum Beispiel das Frieren. (vgl. Draesner 2005, 91; 113)

Dass es sich nicht um iteratives Erzählen handelt, wird anhand des mangelnden zusammenfassenden Charakters deutlich. Situatives Erzählen liegt nicht vor, da es zwar um ein einziges Ereignis geht – Magersucht beziehungsweise Gewichtsabnahme – jedoch dieses in leicht abgewandelter Form immer wieder thematisiert wird. Es soll unter anderem den Kontrollverlust Aloes veranschaulichen, auf die psychischen und physischen Probleme verweisen, die damit einhergehen und die Schwierigkeiten, die in Bezug auf den Alltag und die Beziehungen zu anderen Figuren auftreten.

Demnach ist die singulative Erzählform, die besonders von Aloe zur Schilderung von Ereignissen genutzt wird, primär, allerdings nicht die einzig existierende. Summarisch etwas wiederzugeben hat den Effekt, dass Sachverhalte in die Geschichte eingeführt werden können, die zwar erwähnenswert sind und durchaus über wichtige Informationen verfügen, aber keinesfalls weitere Ausdehnung erfahren müssen. Repetitives Vorgehen ermöglicht es, wie im oben angegebenen Fall, die Bedeutsamkeit einer Situation und deren Auswirkungen auf eine oder mehrere Figuren zu betonen. Somit spielt die Frequenz gleichzeitig im Hinblick auf die Generierung einer Figur eine entscheidende Rolle.

Zusammenfassend ergeben sich folgende Erkenntnisse: Zeit als Abstraktum ist ein figuren- und weltengenerierender Faktor. Dies wird anhand der Betrachtung der Nebenfaktoren deutlich, die einerseits in direkter Verbindung zur Figur stehen, andererseits Relationen zu anderen zeitlichen Nebenkategorien oder sogar zu anderen Hauptgrößen – Handlung, Modus, Stimme – aufbauen. Um Faktoren und ihre Relationen zu erkennen und letztere herstellen zu können, bedarf es des Wis-

sens um die Größe Zeit (Weltwissen) und im Fall dieser Arbeit um narratologische und diagrammatische Kenntnisse (Fachwissen). Ein Anschauungsraum für die Figurengene- und diagrammatische sowie narratologische Wirksamkeit wird insofern erzeugt, als dass sich mittels des Romans und seinem speziellen Gebrauch von zeitlichen Elementen, die eben angeführten Erkenntnisse ableiten lassen. Entscheidend ist außerdem, dass, obgleich der Roman mit der Repräsentation der Zeit spielt, trotzdem ein zeitlicher Verlauf besteht: Es gibt Momente, die eine Geschichte erzeugen, Figuren, die sich innerhalb der Zeit bewegen und an sie gebunden sind.

Hier steht der Roman Modell für die reale Welt, greift reale Tatsachen auf und reproduziert sie, denn auch in der Welt außerhalb der Literatur ist Zeit ein bestimmender Faktor. Der Roman besitzt aber im Gegensatz zur realen Welt die Fähigkeit, die Zeit und ihren Verlauf zu ändern, weshalb er zur Darstellung von neuen Perspektiven in der Lage ist, vor allem, was die Bedeutung von Zeit für die Figurengene- und diagrammatische betrifft.

### 5.2.2 Raum als Ankerpunkt der Welt

Raum als ein weiterer ausschlaggebender Faktor, fand in der Erzähltheorie kaum Beachtung. Dementsprechend gibt es bislang wenige Unterkategorien. Wie im Kapitel *Zeit, Modus, Stimme und Raum* deutlich wurde, besteht die Möglichkeit, Räume als das zu betrachten was sie sind – eine geographische Einheit. Im literaturwissenschaftlichen Bereich definieren sich Räume als Setting. Ferner stellen sie Orte des männlichen, weiblichen, politischen oder historischen dar (vgl. Anz 2013), in fiktiven Welten sogar intergalaktische oder unmögliche Schauplätze. Zudem lassen sich Raumwechsel genauer untersuchen, zum Beispiel der Flug von einem Land in ein anderes oder das einfache Durchschreiten einer Tür. Für eine Figur dienen sowohl Zeit als auch Raum der Verankerung in der Welt. Überdies liefern beide Faktoren die Option der Ordnung und Orientierung sowie des Aufbaus einer eigenen Lebensgeschichte, wobei letzteres vor allem für die vorliegende Arbeit interessant ist.

Es bedarf an dieser Stelle jedoch nochmals der Erwähnung, dass bei alledem zwischen diegetischem und kognitivem Raum zu unterscheiden ist. (vgl. S. 27) Der erzählende Raum entfaltet sich im Roman und weist eine enge Verbindung zum kognitiven Raum des Rezipienten auf. Dennoch muss betont werden, dass beide nicht deckungsgleich sind oder 1:1 übereinstimmen. Es handelt sich lediglich um eine Ähnlichkeit oder Assoziation. Das Zeichen bestimmt, wie gesagt wurde, seinen Interpretanten (vgl. S. 100). So determiniert auch das Setting im Roman die Vorstellung des Lesers. Allerdings muss immer zwischen Vorstellung (Interpretant) und Roman (Zeichen) differenziert werden. Gleiches gilt ebenso für die anderen Faktoren.

Peirce hat ebenfalls eine bestimmte Vorstellung von Raum: Während Zeit aus Augenblicken beziehungsweise Momenten aufgebaut ist, setzt sich der Raum aus Partikeln zusammen und generiert Linien, Körper, Oberflächen und Punkte. Innerhalb des Raums befinden sich Objekte, die dort einvernehmlich und wechselseitig aufeinander reagieren und sich zugleich determinieren. (vgl. Peirce et al. 1998, CP 1.501) Ähnlich dem Schema im Kapitel *Alles eine Frage der Zeit* lässt sich der Raum visuell wie folgt darstellen:

- Partikel: ●
- Linien: —
- Oberflächen: A, B, C
- Körper/Objekte: □

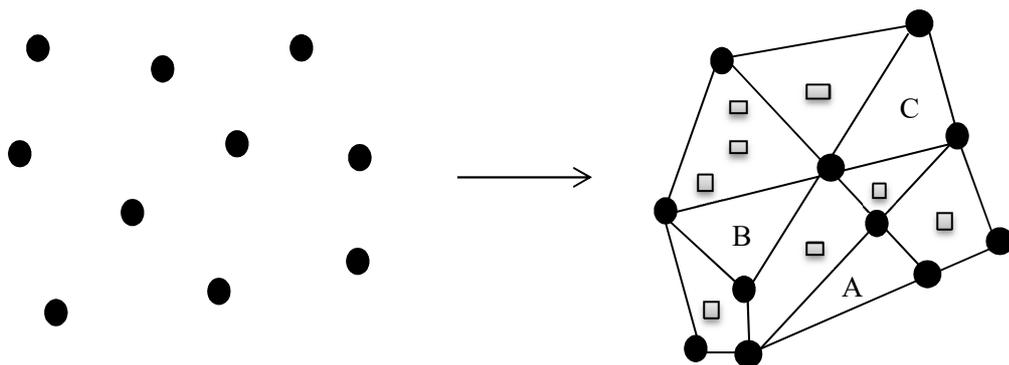


Abbildung 8: Entstehung von Räumen

Als Untersuchungsobjekte gelten die Figuren des Romans *Mitgift*, die sich innerhalb von Räumen bewegen und diese durchwandern beziehungsweise räumliche Linien respektive Grenzen überschreiten. Die Aufgabe besteht also darin, die diversen Räume zu kennzeichnen und Grenzübertritte sichtbar zu machen.

Zuerst werden in diesem Kapitel Länder-, Städte- und Dörferangaben, die sich im Roman befinden, näher betrachtet. Anschließend folgen Ortswechsel und Gebäudedeskriptionen. Alles geschieht in Bezug zur Hauptfigur und wird aus ihrer Perspektive vorgenommen. Die Länder, die eine wesentliche Rolle spielen, sind Deutschland, England und Schweden. Durch indexikalische Zeichen ist dies unmissverständlich zu erkennen:

„Aloe lebte seit ein paar Monaten wieder in Deutschland. [...] Nach Schwandt zu ihren Eltern fuhr sie nie. [...] die Gemäldegalerie am Kulturforum, [...].“ (Draesner 2005, 15; 71; 331)

„[...]...*don Heathrow*, [...] Heathrow, ein überdimensioniertes Zellmodell aus Plastik. [...] Aloe in England.“ [Hervorh. v. Verf.] (Draesner 2005, S. 12–13)

„[...] Der Fühler hieß Fårö, Gotland der Rest. [...], Handelswege von überall her nach Visby auf Gotland, [...]. Mitten auf der Autobahn nach Oskarshamn [...]. Das Schiff nach Visby erwischten sie gerade noch. [...] Im See von Tingstäde lag ein riesiges Holzfort. [...] Als sie den Kai im Fårösund endlich erreichten, [...].“ (Draesner 2005, 191; 200–201; 216)

Deutschland gilt, mit den Wohnorten München, Berlin und Schwandt, als Lebensmittelpunkt, wobei letzterer den Geburtsort von Aloe und Heimatort der Eltern und der Schwester samt Familie darstellt. Hier finden die meisten Ereignisse statt, werden die häufigsten räumlichen Beschreibungen geliefert. England wird durch den Studienort von Aloe und Lukas – Oxford – repräsentiert und ist als zweitwichtigster Raum anzusehen.

Schweden ist das Urlaubsziel von Aloe und Lukas; dort werden die Städte Oskarshamn und Visby, das Dorf Tingstäde sowie die Insel Fårö mit dem dazugehörigen Fårösund erwähnt. In Skandinavien kommt es zwar zu weniger Handlungen, dennoch ist es ein nicht ganz unerheblicher Raum. Aloe hat Zeit zum Nachdenken, zum Entspannen und zur Selbstfindung. Sie erlangt Klarheit und trifft schließlich die Entscheidung, sich endgültig mit ihrer Vergangenheit und darin eingeschlossen ihrer Familie auseinanderzusetzen.

Aus einer anderen Position betrachtet, repräsentiert Deutschland den Raum, der die problematischsten Geschehnisse aufweist: Die schwierige Kindheit Aloes und ihre Distanzierung von der Familie, die Magersucht und der Zusammenbruch, die Trennung von Lukas – alles Ereignisse, die in Deutschland passieren, während England der Ort der unbeschwerten Studienzeit und der Liebe ist. Trotzdem ist

Deutschland nicht ausschließlich als negativ belastet anzusehen, da auch positive Begebenheiten geschehen, wie die Geburt ihres Neffen Stefan und die Aussöhnung mit der Familie und der eigenen Vergangenheit.

Die indexikalischen Zeichen (vgl. Peirce et al. 1998, CP 2.290), die in Form von Signalwörtern beziehungsweise -wortgruppen vorliegen, geben nicht nur Hinweise auf die drei Länder, sondern auf Städte, Dörfer, Gebäude, Landschaften und Grenzübergänge respektive Raumwechsel. Daneben werden Richtungshinweise geliefert, links und rechts (vgl. Draesner 2005, S. 72), oder Präpositionen wie dort, über die Brücke, in ihrer Mitte etc. (vgl. Draesner 2005, 74; 200; 228) verwendet, um eine räumliche Orientierung zu gewährleisten. Dadurch besteht die Möglichkeit zur Verortung der Figuren und der ungefähren Nachverfolgung ihrer Bewegungen, wie in Anneka Reuschels Arbeit *Alle Wege führen nach Prag. Visualisierungsentwicklung von Figurenwegen in literarischen Texten* zu sehen ist:

„Ein zentrales Element des literarischen Raumes sind die Wege. Durch den Weg, den eine Figur im Text beschreitet werden Schauplätze, Projizierte Räume und auch Handlungszonen miteinander verbunden. Dabei stellt das Nachvollziehen eines Weges die größte Herausforderung dar: nicht selten erscheinen die Figuren aus dem „Irgendwo“ oder verlieren sich am Ende ins Unbestimmte und auch der Wegverlauf zwischen den beschriebenen Räumen ist oft nicht eindeutig.“ (Reuschel 2012)

Allerdings ist die Bewegungsrekonstruktion mit Schwierigkeiten verbunden, wie Reuschel anmerkt. Daher stellt sie in ihrem Projekt einige Herangehensweisen vor, die aus der Kombination von geographischen und literarischen Instrumentarien bestehen, um neue Erkenntnisse sowie Untersuchungsmöglichkeiten hervorzu- bringen. Nichtsdestotrotz bedarf es, wie im Fall des Faktors Zeit, der Inferenzprozesse, mittels denen Wissen angewendet wird, um räumliche Spuren im Roman zu entdecken und infolgedessen neue Schlussfolgerungen hervorzu- bringen.

Zu den Städten und Dörfern zählen, wie bereits erwähnt, München, Berlin, Oxford, Visby, Oskarshamn und Tingstäde sowie Schwandt. Jedoch erhalten nicht alle Orte direkt einen Namen. So deutet auf Berlin unter anderem die indirekte Angabe „Gemäldegalerie am Kulturforum“ (vgl. Draesner 2005, S. 331) hin. Das Forum befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft des Potsdamer Platzes und beherbergt vorrangig Kunstgegenstände. (vgl. berlin.de 2017c) Darauf wird im Roman hingewiesen, denn das Bild *Alexanderschlacht* von Altdorfer ist es, wel-

ches von Aloe als Kunstwissenschaftlerin in einem Lexikoneintrag beschrieben werden soll. Sie verlässt daher für 14 Tage München und wohnt in Berlin. (vgl. Draesner 2005, S. 331)

Einen weiteren Hinweis auf Berlin liefert ein Artikel in *Die Zeit*, erschienen 1988, der auf Altdorfer, sein Werk und die Ausleihe nach Berlin verweist. Dort steht zudem geschrieben, dass sich das Gemälde normalerweise in der Pinakothek in München befindet. (vgl. Gaechtgens 1988) Diese reale Ausstellung könnte Draesner durchaus als Vorlage gedient haben. Neben der Kunstgalerie gibt es ferner einen anderen Aspekt, der auf Berlin hindeutet: „Von der S-Bahn aus sah die eingerüstete Kuppel des Reichstages aus wie ein überdimensioniertes Strickzeug.“ (Draesner 2005, S. 332) An dieser Stelle spielt stark kulturelles Wissen, sprich Weltwissen, hinein, das im Zuge eines top-down-Verfahrens angewendet werden muss, um Reichstag und Kulturforum der richtigen Stadt zuzuweisen.

Etwas schwieriger wird es im Hinblick auf München. Im Buch kommen zwar einige Anzeichen vor, die auf die bayrische Landeshauptstadt hindeuten, aber genauso gut in die Irre führen. So wird von einem Stadtring berichtet, an dem Aloes Wohnung liegt, ein Fußballstadion mit Zeltdach findet Erwähnung, ebenso ein Fernsehturm und der Monopteros in der Nähe eines Sees. (vgl. Draesner 2005, 141; 329; 333) Nun sind das alles Indizien, die gleichermaßen für eine andere Stadt gelten könnten.

Wieso also gerade München? Zum einen wegen des Fußballstadions, das sich in der Nähe des Fernsehturms befindet: Es handelt sich hierbei um das Olympiastadion mit dem Olympiaturm im Münchner Stadtteil Moosach. (vgl. olympiapark.de k.A.) Für Berlin und Hamburg zum Beispiel würden die bisherigen Kriterien nicht zutreffen, da eine sehr große Distanz zwischen beiden Objekten vorherrscht, im Besonderen aus der Fußgängerperspektive. (vgl. berlin.de 2017a, 2017b; Schafer 2017a, 2017b)

Ein weiterer Punkt, der für München spricht, ist der Monopteros in Seenähe. Monopteren gibt es einige in Deutschland: in Eutin, Wiesbaden, Hannover oder eben München. Dieser Monopteros allerdings wird mit einer längeren Treppe beschrieben, die Aloe hinauf muss. (vgl. Draesner 2005, S. 141) Weder Eutin, Wiesbaden noch Hannover verfügen über solch eine Treppe (vgl. Schleswig Holstein Landes-

amt für Denkmalpflege 2016; wiesbaden.de 2017; Behörde für Umwelt und Energie 2017), da die Monopteren ebenerdig stehen und lediglich über die für diese Bauweise typischen drei Stufen verfügen. In München schlängelt sich jedoch eine breitstufige Treppe nach oben, da der Monopteros auf einer Art Erhöhung oder Sockel steht und nur so zu erreichen ist. (vgl. Portal München Betriebs-GmbH & Co 2016)

Ein zusätzlicher Aspekt ist der erwähnte See, zu dem Aloe rennt. Jedoch haben die Städte Wiesbaden und Hannover keinen in der Nähe ihrer Monopteren. (vgl. Behörde für Umwelt und Energie 2017; wiesbaden.de 2017) Eutin hingegen hat den Großen Eutiner See im Anschluss an den Schlosspark. (vgl. seen.de 2017) Gegen Eutin spricht der bereits erwähnte Stadtring, da Eutin zu klein ist, um über solch einen zu verfügen. Stadtringe weisen vor allem auf ausgedehnte Städte aufgrund ihres stark ausgeprägten Verkehrsnetzes hin. Der See, der angesprochen wird, ist der Schwabinger Bach. Diesen Namen trägt er, weil er als Bach durch den gesamten Englischen Garten fließt und sich mitten darin durch die diversen Seitenarme ein See gebildet hat. (vgl. Portal München Betriebs-GmbH & Co 2015) Dieser befindet sich rund 20 Minuten zu Fuß vom Monopteros entfernt. So kristallisiert sich nach und nach München als Wohnort von Aloe heraus.

Schwandt, der Wohnort der Eltern und der Schwester Anita samt ihrer Familie, ist der nächste zu betrachtende Raum. Es verhält sich aber so, dass rund um München kein Schwandt innerhalb Deutschlands existiert, sondern erst in Österreich wieder. Dies widerspräche aber dem Fakt, dass Aloes Familie in Deutschland lebt. (vgl. Draesner 2005, S. 94) Entscheidend ist die Schreibweise des Ortes: So gibt es in der Nähe von Nürnberg ein Reichenschwand. Ein Punkt, der auf dieses Reichenschwand verweist, ist Aloes Bericht von den Schwänen:

„Schwandt kam nicht von ›verschwinden‹. Schwandt kam von Schwan, so sage der Volksmund, sagten die Fremdenführer, und die Schwangeschichte gehe so: vor einigen hundert Jahren habe der damalige Schloßherr für seinen Park mit den künstlichen Seen Schwäne eigens aus China kommen lassen. Diese Schwäne sollen, hier streite der Volksmund, gelbe, rote oder in allen Farben des Regenbogens schimmernde Schnäbel gehabt haben. Leider entkamen sie dem Schloßherrn bald und mischten sich mit ganz ordinären, deutschen Schwänen. Seither aber, so der Volksmund, finde sich ab und an ein Schwan in Schwandt mit grünem Schnabel, sagten die Fremdenführer, die ab und an versuchten, dem einen oder anderen Schwan den Schnabel grün zu lackieren, sagte der Volksmund. Niemand allerdings hatte etwas dagegen, denn es förderte das Geschäft in Schwan-Lake-City-

to-be, das mit dem Verschwinden nichts zu tun haben wollte.“ (Draesner 2005, S. 93)

Diese Anspielung auf die Schwäne, wenngleich etwas fiktiv erweitert und untermalt, passt zum Wappen von Reichenschwand und zur Tatsache, dass der Ort ein Wasserschloss hat. (vgl. DORMERO Hotel AG 2017; Gemeinde Reichenschwand 2017) An anderer Stelle führt Aloe, während der Fahrt nach Schwandt an:

„Nach zwei Stunden Fahrt sah Aloe das Schloß von Schwandt auf seinem schuppigen Hügelchen vor sich auftauchen, sah die nostalgische Mühle am Fluss, der in einer Doppelschleife floß, um das Mühlrad [sic!] anzutreiben. [...] Aloe dirigierte Lukas Richtung Mühle, an den Parkanlagen vorbei um die Ecke.“ (Draesner 2005, S. 93)



Abbildung 9: Wappen Reichenschwand

Hier decken sich Realität und Fiktion: Es gibt den Fluss Pegnitz mit seiner Doppelschleife, der sich abstrakt als silberner Schrägwellenbalken im Wappen wiederfindet und das Schloss mit Parkanlage. Zudem beträgt die Entfernung zwischen München und Reichenschwand, laut der gängigen Routenplaner, 177km, was einer Fahrzeit von rund 1 Stunde und 50 Minuten beträgt (vgl. [viamichelin.de](http://viamichelin.de) 2017), also ungefähr mit der Zeitanagabe im Roman übereinstimmt.

Somit lassen sich schlussendlich Parallelen zwischen Realem und Fiktivem finden, die es ermöglichen, Räume zu kennzeichnen, in denen sich Figuren bewegen beziehungsweise aufhalten. Zu der Verortung der einzelnen Plätze Deutschlands, die zuweilen nicht namentlich benannt werden, bleibt anzumerken, dass die zwei bottom-up-Vorgänge aus Schneiders Grafik im Kapitel *Diagrammatisches Interpretationsverfahren* (vgl. S. 100) sehr deutlich werden. Über bestehende Wissensbestände, die inferenzmäßig eingebracht werden (top-down I + II), kommt es zur

Identifizierung dieser Plätze als Städte, als größere Städte (Stadtringe), als Städte mit Parks und Architektur usw. und Städte, die in Verbindung mit der Figurengeneese stehen (bottom-up I).

Allerdings ist es schwierig, herauszufinden, um welche Städte es sich genau handelt. Da vermutlich das dazu benötigte Wissen fehlt, außer man kommt aus München/Berlin/Reichenschwand oder war schon einmal dort und verfügt über das nötige Weltwissen, muss erst neues Wissen, durch Suche nach den benötigten Informationen in Büchern, im Internet etc., generiert werden. Dieses neue Wissen fließt ins Gedächtnis ein (bottom-up II) und verbindet sich dort mit den bereits vorhandenen Wissensbeständen. Nicht immer ist es nötig, Lücken zu füllen, um das Textverstehen zu gewährleisten, aber für den Nachweis der Bedeutung des Romans für die Figurengeneese ist es unabdingbar.

Zu den außerhalb Deutschlands befindlichen Städten und Dörfern – Oxford, Tingstäde, Orskarshamn und Visby – ist aus räumlich geographischer Sicht erst einmal nicht allzu viel zu sagen, da ihre Lokalisierung recht einfach vonstattengeht, vor allem durch ihre direkte Benennung mittels Ortsnamen. Sie sind mühelos auf einer Karte einzuzeichnen und dementsprechend kann ein kartographisches Bild aller Orte konzipiert werden, an denen sich Aloe für eine gewisse Zeit aufhält.

Für die Protagonistin selbst haben alle diese Räume dagegen eine größere Geltung als nur ihre geographische Lage. Schwandt als familiärer Raum hat den prägendsten Einfluss. Es ist der Ort, an dem Aloe ihre Kindheit verbrachte. Der Fakt, dass ihre Schwester Anita ein Hermaphrodit ist, beeinflusste ihr Leben so stark, dass sie direkt nach Erhalt ihres Abiturzeugnisses aus Schwandt fortzog und den Kontakt zu ihrer Familie fast gänzlich abbrach. (vgl. Draesner 2005, S. 230) Es ist allerdings der Ort, an dem sich Aloe ihrer Vergangenheit stellt, der eigenen Geschichte gegenübertritt und sich mit ihr versöhnt. Damit ist Schwandt der wichtigste Raum.

Daneben sind München und Oxford die Städte, die für Aloe ebenfalls bedeutsam sind. Oxford ist Aloes Universitätsstadt, in der sie nach dem Magister ihr Aufbaustudium absolviert. (vgl. Draesner 2005, S. 230) Dort lernt sie Lukas kennen und lieben. Somit ist es für sie nicht nur eine Universitätsstadt, sondern ein Ort der

Liebe. Nach diesem Studium zieht sie mit Lukas innerhalb Münchens in eine gemeinsame Wohnung. Insbesondere dort hat sie Tiefen in Bezug auf ihre Mager-sucht und eine fehlgeschlagene Schwangerschaft. Zudem ist München der Raum der Trennung, da Lukas sie aufgrund von Beziehungsproblemen verlässt. Schließlich ist es der Ort, an dem sie mit ihrem Neffen Stefan ein Leben nach dem gewaltsamen Tod ihrer Schwester Anita und deren Ehemann Walter führt. München repräsentiert sozusagen den Ort der Destruktion und Konstruktion, des Scheiterns und des sich neu Erhebens. Berlin kann als Arbeitsort bezeichnet werden, da sie dort lediglich ihrer Tätigkeit im Kunstforum nachgeht. Ansonsten ist Berlin eher als nebensächlich einzustufen.

Ganz anders dagegen die schwedischen Orte Tingstäde, Oskarshamn und Visby. Während ihres Urlaubs mit Lukas durchqueren sie jene auf dem Weg zur Insel Fårö. Diese Schwedenreise ermöglicht es Aloe, wieder zu sich selbst zu finden, ihre Beziehung zu Lukas zu verbessern, wenn auch nur kurz, sich zu erholen und vor allem nachzudenken. (vgl. Draesner 2005, S. 180) Wenngleich die Orte selbst weniger damit zu tun haben, so ist es doch die Reise, die Aloe dazu bewegt, sich mit ihrer Geschichte auseinanderzusetzen, zumal sie sich während der Fahrt im Wohnmobil Lukas öffnet und ihm alles aus ihrer Vergangenheit erzählt. Dies führt letztlich zu einer Reflexion über das bisher Geschehene.

Neben der Raumbetrachtung sind die Grenzüberschreitungen beziehungsweise die Raumwechsel zu untersuchen. Sie sind im Roman, ähnlich der Welt außerhalb der Literatur, eng mit der Zeit verbunden und beeinflussen sich reziprok. Die gegenseitige Determination lässt sich an den bereits thematisierten Analepsen deutlich machen: So geht mit jedem zeitlichem Sprung ein räumlicher einher. Zum Beispiel befinden sich in der Gegenwart Aloe und ihr Neffe in der Münchner Wohnung. Die erste Analepse dreht zum einen die Zeit zurück und zum anderen verschiebt sie die Handlung nach Oxford. (vgl. Draesner 2005, S. 11)

Allerdings verhält es sich so, dass nicht jeder Zeitsprung mit einer räumlichen Veränderung zusammenhängt. Es kann ein Sprung von der Gegenwart in die Vergangenheit geschehen, ohne dass sich die Figuren plötzlich an einem anderen Ort befinden. Es besteht die Möglichkeit, eine Figur, die sich in einem bestimmten Zimmer in der Gegenwart aufhält, plötzlich in der Vergangenheit oder Zukunft im

selben Raum darzustellen, ohne daran eine Änderung des Zimmers vornehmen zu müssen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Räume statisch sind: Entweder unterliegen sie menschengemachter oder natürlicher Veränderung. Einige Theorien gehen sogar davon aus, dass menschliches Handeln ständig räumlichen Wandel hervorruft. (vgl. Günzel und Kümmerling 2012, S. 326)

Es kann demnach durchaus der Fall gegeben sein, dass Zeitsprünge nicht an Raumwechsel gebunden sind. Umgekehrt trifft dies nicht zu: Wird ein Raum transformiert, erfolgt eine zeitliche Verschiebung, da beispielsweise die Umgestaltung eines Zimmers, der Umbau eines Stadtteils, der Aufbau eines Gebäudes etc. immer eine gewisse Zeitspanne umfasst. So ist es vielleicht morgens, als mit der Zimmerrenovierung begonnen wird und spät abends, als sie abgeschlossen werden kann.

Aloes und Lukas' Reise nach Schweden umfasst mehrere Grenzüberschreitungen und dies bedarf Zeit, in diesem Fall sogar Tage oder Wochen. (vgl. Draesner 2005, S. 160–230) Es besteht bezogen auf Literatur immer die Möglichkeit mittels Raffungen den Eindruck zu erwecken, dass räumliche Veränderungen nur den Bruchteil einer Sekunde dauern und dadurch keine zeitliche Bindung haben, aber dem ist nicht so.

In Romanen, wie dem vorliegenden, wird bei solchen Raumwechseln immer eine Neuorientierung während des Leseprozesses gefordert, um das Textverstehen zu sichern. Anhand von Signalen respektive indexikalischen Zeichen muss erkannt werden, wo sich die Figur aufhält beziehungsweise welcher Ortswechsel gerade stattfindet. Solche vollziehen sich in *Mitgift* mit den unterschiedlichsten Mitteln:

- |                                     |   |                  |
|-------------------------------------|---|------------------|
| 1. Bewegungen in Gebäuden           | → | zu Fuß           |
| 2. Bewegungen in Städten/Dörfern    | → | zu Fuß/via Auto  |
| 3. Reise München – London Heathrow  | → | Flugzeug         |
| 4. Reise London Heathrow – Oxford   | → | Bus              |
| 5. Reisen München – Schwandt        | → | Auto (Twingo)    |
| 6. Reise mit Lukas nach/in Schweden | → | Wohnmobil/Fähren |
| 7. Reise Berlin – München           | → | ICE Night        |
| 8. Reisen Frankfurt a. M. – London  | → | Flugzeug         |

(vgl. Draesner 2005, 11; 16; 93; 183; 200; 319; 341)

Nicht immer sind diese Angaben expliziter Natur, sondern müssen durch Vorwissen entschlüsselt werden oder fügen sich erst im Verlauf des Buches zusammen. Hier wirken wieder bottom-up-Prozesse, das heißt, die Aufnahme entscheidender Informationen aus dem Werk und top-down-Verfahren, sprich, die Hinzunahme vorhandener Wissensbestände. Zugleich muss Aloe als Figur ihr Wissen einbringen und somit selber bottom-up- und top-down-Vorgänge in Gang setzen, um Informationen zu erhalten und einzusetzen und um das Verstehen zu fördern. So nutzt sie Erinnerungen an Oxford aus ihrer eigenen Studienzeit, als sie Lukas dort für 14 Tage besucht. (vgl. Draesner 2005, S. 18) An dieser Stelle wird erneut die Objekt-Subjekt-Unterscheidung deutlich: Die Figurengenerese erfordert Vorwissen, dass Diagrammatik und Narratologie bei der Untersuchung des Objekts 'Aloe' benötigen. Hingegen braucht Aloe als agierendes und reagierendes Subjekt, diverse Wissensbestände, um sich in ihrer Umwelt zurechtzufinden.

Welche Rolle aber spielen schlussendlich geographische Wechsel für Figuren? Aufgrund des Zusammenhangs von Zeit und Raum wird die Option gegeben, ein umfassendes Bild einer Figur zu erzeugen. Der Figur selbst wird gestattet, ihre Geschichte zu erzählen, die sich in Zeit und Raum verortet. Raumwechsel haben bestimmte Funktionen: In Aloes Fall kann solch eine Reise von Deutschland nach Schweden als ein Ausbrechen aus der Routine, als eine Art Befreiung oder Reise zum eigenen Ich gesehen werden. Es werden Einblicke in die Figur Aloe ermöglicht, die nicht versucht, ständig an sich zu arbeiten, nicht über ihren Körper oder über das Essen nachdenkt usw.

Die Reise nach und der Raum Schweden im Allgemeinen sind es, die ihr Ruhe, Entspannung und Zeit zum Nachdenken verschaffen. Fahrten nach Schwandt hingegen bedeuten zuerst einmal Stress, im Besonderen das Familientreffen, an dem auch Lukas' Eltern teilnehmen. Dort trifft Aloe nach langer Zeit wieder auf ihre Familie, zu der sie ein zerrüttetes und schlechtes Verhältnis hat. Schnell wird spürbar, dass sie lieber woanders wäre, Hauptsache fort von ihrer jüngeren Schwester Anita. Diese scheint in Aloes Augen immer besser, hübscher und klüger gewesen zu sein, weshalb sie zu Vergleichen mit Anita neigt und eher gereizt auf sie reagiert. (vgl. Draesner 2005, S. 93–110)

So ist diese Fahrt eher negativ belastet, gewährt allerdings erste Einsichten in die Figur, die ohne diese Reise vermutlich nicht hervorgetreten wären. Was ebenfalls deutlich wird, ist die Theorie von den diversen sozialen Rollen, die Menschen respektive Figuren nach außen darstellen. (vgl. Goffman 1956) Aloe ist Tochter, Schwester, Freundin, Patientin, Studentin, Mitarbeiterin im Kunstmuseum usw. Sie nimmt je nach Situation eine andere Rolle ein. Die Einblicke, die mittels Zeitsprüngen und Raumwechsel gewährt werden, helfen ein allumfassendes Modell der Figur Aloe samt ihrer verschiedenen Rollen zu generieren, das ohne jene nicht möglich wäre. Die Fahrten nach Schwandt dienen jedoch nicht nur dem Besuch beim negativen Anhängsel, sprich, bei der als 'Mitgift' zu bezeichnenden Familie, sondern stellen besonders im weiteren Verlauf so etwas wie eine Grenzüberschreitung dar. Der Übergang von einem zum anderen Raum kann in Bezug auf Aloe als Grenzübertritt gewertet werden. Eine Grenze, die lange Zeit für sie unpassierbar war, vor allem, da sie sich der Vergangenheit nicht stellen wollte:

„Nach Schwandt zu ihren Eltern fuhr sie nie. Ein Leben ganz ohne Anita Aphrodita, ohne deren Schönheit aushalten zu müssen, an sie zu denken, sie dauernd vor sich zu sehen, ohne Neid. Das wollte sie. [...] Anita und sie. Jahrelang hat Aloe zugesehen und sich in sicherem Abstand von ihrer Schwester geglaubt. Geglaubt, wie Holger, ein ›weißer Jahrgang‹ zu sein, in den unschuldigen Flecken der Geschichte zu leben, beobachtend, aber nicht betroffen. Erst nach der Magersucht war ihr deutlich geworden: was für eine Illusion!, und sie hatte angefangen, sich zu erinnern.“ (Draesner 2005, 71; 159)

Die Fahrten, die sie nach ihrer Magersucht und der Schwedenreise Richtung Schwandt unternimmt, repräsentieren eine deutliche Grenzüberschreitung. Sie stellt sich ihrer Vergangenheit und sieht Schwandt samt Familie nicht mehr als leidiges Übel, als ungewollte Mitgift, sondern als ein Teil ihrer selbst, als einen positiven dazugehörenden Bereich ihres eigenen Lebens und ihrer Geschichte. Der Schritt oder in diesem Fall die Fahrt über die imaginäre Grenze von München nach Schwandt stellt Aloes Mut dar, sich mit ihrer Historie auseinanderzusetzen.

Jetzt gilt es einen weiteren relevanten Punkt in Bezug auf Räume zu klären – die Gebäudedeskriptionen. Sie können viel Einfluss auf eine Figur beziehungsweise auf die Figurengengese ausüben, ähnlich wie Dörfer, Städte oder Länder. Hinzuzufügen ist, dass unter Gebäudedeskription alles fällt, was damit in Verbindung steht: Hallen, Zimmer, Häuser, Wohnungen, Türme, Krankenhäuser usw. Wie

Schwandt als Heimat- und Geburtsort wichtig scheint, so ist es das Haus der Familie Böhm:

„Da stand es schon, das gelbe Haus, und war gelb wie das Haus, in dem Holger Böhm als Kind gewohnt hatte. Nur daß diesem hier in Schwandt die große schlesische Holzveranda fehlte und sein Gelb nie richtig schien. Aloes Vater änderte den Anstrich alle paar Jahre, immer gelb, doch immer ein anderes. Zur Zeit prangte Nanking, eine Mischung zwischen Quitte und sandfarben, an diesem selbst erbauten Haus, das eben kein ererbtes, überkommenes, also selbstverständliches Haus, kein eingewohntes, sondern ein frisches Haus war, eine einzige mickrige kleine Generation. Als Aloe auf die Welt kam, war es gerade fertig geworden, und Anita kannte nur es, das Haus, das in diesem November wie eine große leuchtende Zitrone auf einem graubraunen Laubkorb saß.“ (Draesner 2005, S. 93–94)

„Ingrid stand im Wohnzimmer und drehte die Heizung auf, während Aloe sich ausziehen mußte. Oben nischt und unten nischt. Barfuß bis zum Hals. Aloe sollte wissen: Schande macht nackt. [...] Ein sonniger früher Nachmittag im September. Die Heizung aufzudrehen war so übertrieben wie sinnlos, doch es paßte zu diesem verkorksten Tag. Ingrid schloß Aloe ein, weil es wieder Streit mit Anita gegeben hatte, weil Anita wieder schrie und nicht mehr anders zu beruhigen war als dadurch, daß Aloe eine Stunde oder auch zwei splitternackt im Wohnzimmer saß.“ (Draesner 2005, S. 162)

Allerdings werden nicht nur reine Beschreibungen des Hauses oder der Zimmer geliefert. Gleichzeitig sind sie mit Emotionen, Erinnerungen, Eindrücken etc., die die Figur hat, bestückt. So ist das Anwesen anfänglich eher mit negativen Erinnerungen belastet, seien es Kindheitserlebnisse oder die Tatsache, dass der Vater aus Schlesien floh und alles zurücklassen musste. Es ist das Haus, in dem Aloe und Anita aufwachsen, in dem es oft zu Streitigkeiten kommt, vor allem, da der Fokus der Eltern meist auf der jüngeren Tochter liegt, da diese als Hermaphrodit geboren wurde, sich von Geburt an mehreren Operationen unterziehen musste und dementsprechend hilfebedürftiger war.

Dies alles löst Konflikte und Probleme aus, die als Erinnerungen an dieses Gebäude und an den Ort Schwandt immer wieder in Aloes Gedanken auftauchen. So ist allein die Fahrt nach Schwandt, das Verweilen im Böhm'schen Haus für Aloe zu Beginn eine Belastung, wie zugleich das bereits früher angeführte Zitat deutlich macht: „Nach Schwandt zu ihren Eltern fuhr sie nie. Ein Leben ganz ohne Anita Aphrodita, ohne deren Schönheit aushalten zu müssen, an sie zu denken, sie dauernd vor sich zu sehen, ohne Neid. Das wollte sie.“ (Draesner 2005, 71; 159)

Das ändert sich erst nach der Magersucht, als Aloe beschließt, sich ihrer Vergangenheit zu stellen. Dabei wandelt sich der Raum, in dem sich die Figuren bewegen. Anfänglich erfolgt ein Einblick in das Haus der Böhms, in die Zimmer, die oftmals als problematisch und konfliktbeladen dargestellt werden, entweder durch die Repräsentation von Erinnerungen an früher oder durch negative aktuelle Ereignisse, wie das Zusammentreffen von Familie Böhm mit der Familie von Lukas. (vgl. Draesner 2005, S. 94–110)

Nach der Wendung von Aloe rückt die als beengt aufgezeigte Perspektive ins Freie respektive in den Garten hinaus oder es werden die Räumlichkeiten vermehrt als lebendiger, freundlicher und angenehmer beschrieben. (vgl. Draesner 2005, 253-254; 261; 263; 266; 270-271; 351-352) Es ist, als sei die Weite des Gartens, der Natur, so befreiend, dass klärende Gespräche zwischen Aloe und Anita oder Aloe und ihren Eltern ermöglicht werden, die vorher nicht zu führen waren. Neben dem Haus der Böhms gibt es weitere Räume, die von zentraler Bedeutung sind: Die Wohnung in München, die zuerst von Aloe und Lukas und dann von Aloe und ihrem Neffen Stefan bewohnt wird. Diese ist, ähnlich wie das Haus in Schwandt, ein Ort, der sich wandelt: Mit Lukas oft nicht mehr als ein Nebeneinanderherleben, Ausagieren der Magersucht und der damit verbundenen Probleme bis hin zur Trennung und dem Auszug von Lukas.

Dagegen ist es mit Stefan ein Ort der Freude, der Familie und des Glücklicheins, allerdings vermischt mit Sorgen, der simultan als Auslöser für Erinnerungen an früher fungiert. Die Wohnung wird im Gegensatz zu anderen bisherigen Räumen recht detailliert beschrieben, immer verbunden mit Aloe als Figur, die Emotionen, Verhaltensweisen, Erinnerungen etc. mitbringt:

„Wenn man in die Wohnung kam, lagen links das Bad und Lukas Zimmer – beide zur Straße hinaus – rechts, dem Bad gegenüber, befand sich Aloes Raum mit einem kleinen Balkon, auf den gerade ein Stuhl paßte. Daneben das Schlafzimmer, vor dessen Fenster eine Kastanie ihre Blätter ausbreitete. Dann knickte der fensterlose Flur scharf nach links und führte die ganze lange Wand von Lukas Zimmer nach hinten, wo die Küche mit einer Vorratskammer wie ein Wabenstock am Haus hing. Die Dielen knarzten unter Aloes Schritten. Der Flur wurde ihre persönliche Rennstrecke. Auf und ab, vorbei an ein paar Bücherregalen und dem kleinen Tischchen mit dem auf die Schublade gebrannten *Clara*, das Ingrid ihr anlässlich der unerwarteten Rückkehr nach Deutschland geschenkt hatte, [...]“  
[Hervorh. v. Verf.] (Draesner 2005, S. 72)

Stark dominierend ist die dort zum ersten Mal auftauchende und sich ausbreitende Magersucht, die langsam alles zu beherrschen scheint. So wird angedeutet, wie Räume in Rennstrecken umfunktioniert werden, oftmals von allen unbemerkt. Dies wirkt sich ebenso auf andere Plätze aus, wie den Supermarkt und Aloes Arbeitsplatz – das Museum:

„Aloe liebte den Supermarkt, ihr neues Daheim. Eine Minute den Gang rauf, eine runter, nächster Gang – viel besser als der Flur. Anonym und überwacht zugleich, beides zog Aloe an. Vormittags, mittags, nachmittags, der Supermarkt. Er wurde Aloes Oase, ihre Tankstelle, ein vertrautes Zuhause.“ (Draesner 2005, S. 74)

„Also rannte Aloe Treppen hinauf, Trottoire entlang, als führe ihr ständig ein Bus vor der Nase davon. [...] Wie ein Pfropfen, der über einer alten, schmerzenden, unerwartet wieder angerührten Stelle herausschießt aus einem engen Hals, jagte Aloe am Abend die Museumstreppe hinunter. Die letzten paar Stufen hüpfte sie.“ (Draesner 2005, S. 89–90)

Alles wird dem Ziel, Gewicht zu verlieren, angepasst – so auch die Räume, in denen sich Aloe bewegt. Daneben verliert anderes, wie die Beziehung zu Lukas, an Bedeutung, was an folgender Textstelle zu sehen ist: „Zu Hause, auf der inzwischen abgewetzten Schlafcouch, rollte sie sich unter die schon bereitgelegte Decke und schlug ihren Kalender auf: 24. Oktober. Am 10.11. nur noch 48 Kilo haben. Am 30.11. nur noch 46.“ (Draesner 2005, S. 91) An Stelle des gemeinsamen Schlafzimmers, wird die Couch mehr und mehr Aloes Schlafmittelpunkt, was abermals zu weniger gemeinsam verbrachter Zeit führt.

München und vor allem die Wohnung, die sich dort befindet, erscheinen zu Beginn der Erzählung äußerst negativ, doch wie gesagt wurde, sind sie nicht nur Räume der Destruktion, sondern parallel der Konstruktion: Es ist der Raum, in dem gleich zu Beginn des Buches ein Kindergeburtstag stattfindet. Der Ort, an dem sich auf die Skireise des mittlerweile siebenjährigen Stefans vorbereitet wird und der positiv konnotiert ist. Die doch eher negativ belastete Wohnung wandelt sich zu einem Ort voller Spaß, Kinderlachen und Glück, wie sich an folgender Stelle zeigen lässt:

„Nach dem Abendessen machen sie eine Kissenschlacht, zu dritt. Frank läuft zu großer Form auf, die Kissen fliegen nur so. Stefan, der kreischend auf die Matratze fällt, noch bevor das Kissen ihn erreicht – und wie er es genießt, dann wieder selbst wirft und springt, ein wilder Zwerg.“ (Draesner 2005, S. 64)

Damit nimmt dieser Raum einen Wandel vor, der dem von ganz München, Schwandt und dem Haus der Familie Böhm gleichkommt. All dies steht aber immer im Zusammenhang mit den dort agierenden und reagierenden Figuren, die sich von Punkt zu Punkt bewegen, dadurch Linien ziehen, Oberflächen daraus bilden und schlussendlich Räume entwerfen.

Neben den Orten, die sich vom Negativen zum Positiven verändern, gibt es einen weiteren, der gerade für Aloe wichtig ist: die Klinik. Nicht die Figur beeinflusst in diesem Fall den Raum, sondern der Raum führt zu einer Wandlung der Figur. Aloe wird aufgrund ihres Zusammenbruchs in die Klinik eingeliefert und muss sich dort einer Behandlung unterziehen, die Gespräche mit Ärzten und Psychotherapeuten beinhaltet. Die Mediziner erklären ihr, wie es zu einem Zusammenbruch kommt, sich eine Magersucht entwickelt und welche Folgen so etwas haben kann. Sie bringen sie dazu, wieder normal zu essen, sodass sie nach elf Wochen nach Hause kann. (vgl. Draesner 2005, S. 151–157)

Es ist davon auszugehen, dass gerade in dieser Konstellation einer Klinik beziehungsweise eines Aufenthalts in solch einer räumlichen Umgebung, in der gezielt psychologisch und physiologisch interveniert wird, eine Ansprache der Probleme möglich ist. Ferner kommt es zur Anregung von Gedankengängen, von Erinnerungen und ähnlichem. Obgleich der Klinikaufenthalt nur wenige Seiten im Buch umfasst, erhält die Protagonistin die Option, sich neben ihrer Magersucht parallel mit der eigenen Vergangenheit, mit ihrer Geschichte, auseinanderzusetzen.

Ihr Zusammenbruch, der zum Klinikaufenthalt führt, leitet außerdem den Teil des Buches ein, in dem es um die Schwedenreise geht. Damit fungiert diese Zeit als eine Art Brücke zwischen dem bisherigen Dasein Aloes, der Wandlung und der Einleitung des neuen Lebens. Es findet parallel dazu ein Raumwechsel statt: Einmal innerhalb von München – Wohnung (privat konfliktbeladener Raum) zur Klinik (medizinisch neutraler Raum) und dann von München/Deutschland (bis dato negativer Raum) nach Fårö/Schweden (befreiender Raum, Urlaubsraum). Diese Wechsel repräsentieren den Wendepunkt im Roman und in Aloes Leben.

Der Raum ist demnach mit den anderen Faktoren verbunden und kann zu ihnen wie zur Figurengenease in Beziehung gesetzt werden. Dies hängt zum Beispiel mit der Wahrnehmungsperspektive und dem inneren Befinden Aloes zusammen: Mit

den dazugewonnenen Erkenntnissen, die die Hauptfigur während des Klinikaufenthaltes und der Reise mit Lukas macht, verändert sich Aloes Sicht auf den Raum beziehungsweise ihre Umgebung. Ihre Einstellung, Meinung und Wahrnehmung wird nicht nur den anderen Figuren gegenüber positiver, sondern zugleich in Bezug auf die Räumlichkeiten. Demzufolge lassen sich folgende Verbindungen herstellen:

- zur Zeit:
  - die Figur benötigt sie, um sich selbst zu wandeln
- zum Modus:
  - spricht der Fokalisierung respektive Wahrnehmung, da diese erst den Perspektivenwandel verdeutlicht
  
- zur Stimme:
  - die Figur selbst oder ein Erzähler sowie die diversen Ebenen liefern Hinweise zum Verhältnis zwischen den Faktoren Raum und Figur
- zur Handlung:
  - die Figuren nehmen immer handelnd Einfluss auf ihre Umgebung und somit auf den Raum
- zur Figur:
  - sie determiniert aufgrund ihrer Meinungen, Einstellungen, Emotionen etc. ihre Umwelt

Es wird im Verlauf an der einen oder anderen Stelle immer wieder deutlich, wie stark die Verbindung zwischen den Faktoren ist. Festzuhalten bleibt, dass diese Beeinflussungen und Beziehungen reziproker Natur sind: Wie die Figur den Raum verändert, kommt es zu einer Wandlung der Figur durch den Raum. Dies trifft gleichsam auf die anderen Faktoren zu. Ferner zeigt sich, was den Raum betrifft, wie enorm bedeutsam Vorwissen und die Erzeugung neuen Wissens ist. Des Weiteren wird klar, dass der Raum immer das Agieren und Reagieren von Objekten beinhaltet, wie Peirce bemerkt.

Einen Betrachtungsraum bietet der Roman demnach, indem er eine narrative Welt konstruiert, in der Figuren leben, das heißt, Orte haben, an denen sie sich aufhalten und zugleich diese durch Bewegung miteinander verbinden und sogar konstruieren. Daraus ergibt sich, wie bei einem U-Bahnplan, ein Diagramm, anhand dessen die Diagrammatik vollzogen werden kann und neue Erkenntnisse generiert – so zur Figurengenease.

### 5.2.3 Figuren im Modus – Der Einfluss von Distanz und Fokalisierung

Zum Modus gehört unter anderem die Fokalisierung, also die Instanz, die mittels ihrer Sinnesleistungen das Geschilderte aufnimmt. Sie hat nicht unerheblich Einfluss auf die Genese und liefert einen entscheidenden Untersuchungspunkt: die Wahrnehmungsperspektive.

„Häufig will man sich aber über die Fokalisierung in einem Text verständigen. Diese ist nur in sehr seltenen Fällen einheitlich für den gesamten Text, zumeist liegt eine variable Fokalisierung vor. Man kann dann aber immer noch von dominanten Fokalisierungsstrategien sprechen, also z.B. einer **dominant** internen Fokalisierung, wenn die Wahrnehmung in einem Text zumeist an eine Figur gebunden ist.“ [Hervorh. v. Verf.] (Jannidis et al. 2005)

Es ist bezüglich der Literatur durchaus üblich, dass eine „variable Fokalisierung“ eintritt. Im Roman erfolgt auf mehreren Seiten ein Wechsel von Aloe zu Lukas. (vgl. Draesner 2005, 114-126; 129-132; 133-140; 254-260; 336-337) Plötzlich zeigt sich die narrative Welt aus den Augen des Geliebten. Dies ermöglicht explizite Einsichten in das Innenleben von Lukas, aber, und das ist entscheidend, liefert auch ganz neue Perspektiven in Bezug auf Aloe und den Rest der fiktiven Welt. Dadurch erweitern sich erstens die Betrachtungsmöglichkeiten und zweitens werden mehr Informationen gegeben, ein großer Vorteil, den Fiktionales gegenüber Realem hat.

Hier ergibt sich eine Verbindung zu den vorherigen Kategorien Zeit und Raum. Durch die variable Fokalisierung erhält der Leser einen ‘Rundumblick’. Während der Darstellung aus Lukas’ Perspektive werden Gegenstände und zeitliche Abläufe sichtbar, die aus der Sicht von Aloe verborgen geblieben sind. Zimmer, Gebäude, Straßenzüge, Landschaften usw. können sich durch diesen Umstand langsam

Stück für Stück zu einem Ganzen zusammensetzen. Ebenso erhält der Rezipient, durch die wechselnde Wahrnehmung von Aloe hin zu Lukas, weitere zeitliche Informationen.

Darüber hinaus beeinflusst die Fokalisierung kommende Faktoren, wie Handlung und Figur. Trotz bestehender Perspektivenwechsel muss darauf hingewiesen werden, dass die interne Form durchgängig den Text prägt. Diese Art ermöglicht einen Einblick in die Figuren, der wiederum maßgeblich ist, um ein Gesamtbild zu erhalten. So werden Einsichten in Ansichten, Meinungen, Erinnerungen, Gedankengänge, Vorstellungen usw. erst durch die interne Fokalisierung samt einer Versprachlichung dessen gegeben:

„Es riecht ein bißchen wie an Weihnachten, wenn sie als Kind am Morgen des ersten Feiertages hinunterschlich zum Tannenbaum und zu all den Geschenken, während die Eltern und Anita noch schliefen.“ (Draesner 2005, S. 10–11)

„Selbst nach dem Bad roch die Haut nach Lukas, roch und roch.“ (Draesner 2005, S. 36)

„Aloe schmeckte die salzige Luft.“ (Draesner 2005, S. 218)

Drei Beispiele, die Aloes Wahrnehmung widerspiegeln, vor allem durch indexikalische Zeichen wie „riecht“, „roch“ und „schmeckte“. Besonders im ersten Fall wird deutlich, wie Wahrnehmungen, als sogenannte Trigger, Erinnerungen auslösen können. Dies geschieht sogar recht häufig in *Mitgift* und dient der gesamten Narration.

Die erste der drei Textstellen repräsentiert noch mehr: Einen bottom-up-Vorgang, der durch Reize von außen in Gang gesetzt wird. Aloe nimmt einen bestimmten Geruch wahr, dieser wird kognitiv verarbeitet und löst einen Gedankengang aus, der mit einer direkten Erinnerung<sup>36</sup> an die Kindheit verbunden ist. Diese verweist

---

<sup>36</sup> Ein kleiner Schwenk in die Psychologie offenbart Interessantes: Nach der *Dual representation theory* existieren zwei verschiedene Erinnerungssysteme – allgemeine Erinnerungen (*narrative memory*) und traumatische Erinnerungen (*perceptual memory*). (vgl. Howitt 2009, S. 53–54) Wie die Bezeichnung *perceptual memory* anklingen lässt, werden sie verstärkt durch Reize ausgelöst, die auf die Wahrnehmung wirken. Diese Trigger beeinflussen schneller und leichter das Gedächtnis und führen zu abrupten Erinnerungen. Sie treten plötzlich auf, während die Erinnerungen, die über eine narrative Struktur verfügen, eher bewusst abgerufen werden, was jedoch keinesfalls bedeutet, dass nicht wieder Reize und Wahrnehmungsprozesse dem vorausgehen. In der Forschung rund um Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS) gilt es nun, laut dieser Theorie, die *perceptual memories* in *narrative memories* zu überführen: “Until this stage, stimuli like the red cap will trigger the intense perceptual memory. Once the red cap is more likely to trigger the more reasoned and processed cognitive narrative memory, then the

dann auf einen top-down-Prozess, da Erinnerungen eng an vorhandenes Wissen gekoppelt sind. Es ist allerdings nicht nur die Rede von einem Gedankengang, sondern von einer Schlussfolgerung. Aloe schließt von dem Geruch auf das Fest Weihnachten, stellt eine Ähnlichkeit zu früher her und erinnert sich. Es wird sozusagen eine Assoziation geweckt und Ikone beziehungsweise ikonische Verbindungen wirken.

Diese drücken sich zum einen durch die Relation von Gegenwart und Vergangenheit aus und zum anderen durch den Begriff „riecht“: Im ersten Fall geht es um ikonische Zeichen, da die Protagonistin ein Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit erkennt. Dieses steht in Relation zum Geruch. Bei ihm handelt es sich zu allererst um ein Perzept/Ikon. Er ist somit Teil der Erstheit, kann aber losgelöst für sich nicht wahrgenommen werden. Durchläuft ein Perzept den Wahrnehmungsprozess, wandelt es sich zum Percipuum/Index und gehört dann der Zweitheit an. Das ist es, was Aloe schlussendlich erfassen kann und zur Erinnerung führt.

So veranschaulicht dieses Beispiel gut, wie die Zeichen zusammen wirken, wie bottom-up und top-down funktionieren und Wahrnehmungen als Ausgangsbasis für kognitive Vorgänge dienen. Entscheidend ist jedoch, dass gerade in Romanen für die Einsicht in solche Prozesse die interne Fokalisierung notwendig ist. Sie generiert letztlich ein ganzheitliches Bild von einer Figur. Zudem wird gerade für die Objektuntersuchung diese Form der Fokalisierung benötigt, allerdings ermöglicht sie zugleich Einsichten in die subjektiv ablaufenden Prozesse von Aloe. (vgl. S. 118–119)

Die Distanz, als zweite Form des Modus, trägt auf gleiche Art und Weise zu einem Gesamtbild bei. Mittels der Präsentation von Ereignissen, Worten und Gedanken wird an dieser Stelle ein Zugang zum Innenleben einer Figur geschaffen. Beginnend mit der Präsentation von Ereignissen lässt sich sagen, dass es bei dem

---

power of the intrusive memories of the trauma is disabled.” (Howitt 2009, S. 54) Im Fall Aloes von PTBS zu sprechen, ist schwierig. Dass die meisten Kindheitserinnerungen oftmals negativ belastet sind, wird rasch ersichtlich. Sie führen anfänglich dazu, dass sie von Seiten Aloes nur allzu gern verdrängt werden, aber in Form einer Magersucht nach außen in Erscheinung treten. Diese geht oft mit psychischen Problemen einher, sodass nicht auszuschließen ist, dass in gewisser Weise bei Aloe eine Art Trauma vorliegt. Indem sie ihre Lebensgeschichte erzählt und wie sie selbst sagt, anfängt, sich zu erinnern (vgl. Draesner 2005, S. 159), verarbeitet sie die Geschehnisse und wandelt die perzeptuell ausgelösten Erinnerungen langsam in narrative um.

Roman von Draesner nicht um einen narrativen Modus, sondern um den dramatischen geht, der anhand folgender Merkmale identifizierbar ist:

„Im Vordergrund steht [...] die Wahrnehmungsperspektive einer am erzählten Geschehen unmittelbar beteiligten Figur [...]. Der Detailreichtum der Erzählung in Kombination mit einem langsamen, scheinbar nahezu zeitdeckenden Erzähltempo trägt ebenfalls zum Eindruck der Gegenwart des Erzählten bei. Schließlich wird die Illusion einer unmittelbar greifbaren <Wirklichkeit> auch dadurch unterstützt, daß hier zahlreiche Gegenstände genannt und detailreich beschrieben werden, die für die eigentliche Handlung im Rahmen der erzählten Geschichte offenbar funktionslos sind und die in einer Welt jenseits der Erzählung einfach <da> zu sein scheinen.“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 50)

Beim dramatischen Modus scheint es fast so, als erfolge jegliche Schilderung völlig kommentar- und reflexionslos, was den Eindruck erweckt, als würde sich der Erzähler zurücknehmen oder nicht existieren. Nichtsdestotrotz muss jemand die Position einer Erzählinstanz besetzen, da auch nichtsprachliche Sachverhalte beschrieben werden. Es hat den Eindruck, als nehmen diesen Standpunkt die Figuren ein, also Aloe oder Lukas, jedoch trägt der Schein. Im Grunde geht der Erzähler lediglich von der Wahrnehmungsperspektive der Akteure aus, das heißt, er schildert aus ihren Blickwinkeln. Deutlich werden diese angesprochenen Merkmale an Textstellen, wie der Beschreibung der gemeinsamen Wohnung oder an folgenden:

„Eine Hand berührte wie zufällig das Glas, kam zurück, umschloß es, hob es an den Mund, während unten zwei Finger, behaart und fleischig, über den Tisch strichen.“ (Draesner 2005, S. 271)

„Im Bad streckte eine Platane ihre kugeligen Früchte bis ans Fenster, wie eine Zunge schob sich das Fax im Flur durch den Ritz.“ (Draesner 2005, S. 345)

Solche detailreichen Deskriptionen tauchen vermehrt auf, sei es von Handlungen, Gegenständen oder Räumen, und erfüllen scheinbar erst einmal keinen bestimmten Zweck. Dennoch sind sie nicht ganz unbedeutend, wie Martínez und Scheffel in Bezug auf Roland Barthes anmerken:

„[Es] entsteht im Rahmen des <dramatischen Modus> der Erzählung, was Roland Barthes in einer berühmten Formulierung einen *Realitätseffekt* (<effet de réel>) genannt hat [...].“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 50–51)

Es erzeugt eine Wirkung, als fände die Wahrnehmung der Welt durch die Augen der Protagonistin statt. Dies führt nicht nur zu einer realistischeren Darstellung der

Handlung, sondern ermöglicht Einsichten in das Innenleben einer Figur, in oftmals nichtsprachliche Prozesse, wie Denkvorgänge und ähnliches.

Das alles äußert sich noch stärker bei der Präsentation von Worten und Gedanken. Im dramatischen Modus gibt es zwei Möglichkeiten, Worte darzustellen: Zum einen den Fall der direkten Rede, bei dem Anführungszeichen, *verba dicendi* und 1. sowie 2. Person Präsens Indikativ verwendet werden. Zum anderen kommt die autonome direkte Figurenrede vor,

„[...]“, wenn Figurenrede wörtlich, ohne Kommentare eines Erzählers, ohne *verba dicendi* (also Verben wie <sagte er>, <seufzte er>, <antworteten sie> etc.) und womöglich sogar ohne distanzierende Anführungszeichen präsentiert wird. In diesem Fall ist tatsächlich nur die Rede der erlebenden Figuren im Rahmen der Erzählung gegenwärtig, die Distanz zum erzählten Geschehen scheint vollkommen reduziert und jede Vermittlungsinstanz ausgeschaltet zu sein.“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 51)

Im Fall von *Mitgift* wechseln sich beide Formen ständig ab. Deutlich werden beide Optionen der Präsentation von Worten im dramatischen Modus, vor allem bei der Betrachtung der ausgewählten Beispieltextstelle (siehe Tabelle 1; Draesner 2005, S. 45–46).

Zur tabellarisch erfassten Passage ist anzuführen, dass im Besonderen die zahlreichen *verba dicendi* (Nr. 4, 6, 8, 12, 14, 16) auffällig sind: „behauptete Lukas“, „sagte Aloe“, „rief Lukas“, „meinte Patrizia“, „wiederholte Lukas“ usw. Sie sind eindeutige Anzeichen für die direkte Rede, genauso wie die Spiegelstriche. Interessant ist ferner, dass ähnlich einem Dramentext an einigen Stellen (Nr. 7, 9, 11) die Namen vorangestellt werden, um den jeweiligen aktuellen Sprecher zu kennzeichnen. Dies verweist ebenfalls auf den dramatischen Modus. Zudem repräsentieren jene Abschnitte die autonome direkte Figurenrede, da gänzlich auf *verba dicendi* und Anführungszeichen verzichtet wird. Zur Orientierung, wer genau spricht, dienen lediglich die Figurennamen.

Des Weiteren stellt der Beginn des Dialogs (Nr. 1) eine autonome Form dar, wie es häufig in diesem Roman der Fall ist. Für die Figurengenese lässt sich festhalten, dass zwar im dramatischen Modus keine Einsichten in das Innenleben gegeben werden, dafür aber Informationen über die Figur und ihre Relationen zu anderen Figuren auftauchen.

**Tabelle 1: Präsentation von Worten**

Nr.	Präsentationsart	Modus	Subkategorien	Textstelle
1	Worte	Dramatischer	Autonome Rede	„– Na wie war’s?“
2	Handlung	-	Statisches Ereignis / Zustand	Lukas lächelte, aber es war ein Lächeln aus dem Schrank.
3	Worte	Dramatischer	Autonome Rede	– Oder habt ihr gestritten?
4	Worte	Dramatischer	Direkte Rede	– Wir haben über die 50er diskutiert, behauptete Lukas.
5	Gedanken	Narrativer	Bewusstseinsbericht	Es stimmt, war allerdings zwei Tage her.
6	Worte	Dramatischer	Direkte Rede	– Über unsere Geradeauseltern, sagte Aloe. Die ihr Leben entwarfen und dann geradeaus durchlebten, im Vergleich dazu waren die Nierentischbiegungen gewagt. – Lügen! rief Lukas, die logen doch wie verrückt. – Klasse Inszenierung, die fünfziger, meinte Patrizia: Cocktailkleider, Motorräder, Filme, Drinks. Da fing die Medienzeit an, klein und charmant. – Meine Mutter, sagte Lukas, stammt aus der Schweiz, dort war es anders. Sie hat eine Meierei geerbt.
7	Worte	Dramatischer	Autonome Rede	Aloe: Meine Eltern waren nur die Erben einer gigantischen Beschwörung...
8	Worte	Dramatischer	Direkte Rede	– Totalerben einer Glücksbeschwörung, unterbrach Lukas sie, und am Ende alles total zerstört.
9	Worte	Dramatischer	Autonome Rede	Patrizia: ihr Vater sei aus den USA, Chicago. Einwanderer in der zweiten Generation.
10	Gedanken	Transponierter	Erlebte Gedankenrede	Aloe war überrascht, das war ja ganz neu.
11	Worte	Dramatischer	Autonome Rede	Lukas, zu Patrizia: Das erfindest du jetzt, gib’s zu! Patrizia: Wir sind doch alle Erben! Total, allumfassend, auswegslos. Das ist unsere Mitgift. Und genau das wird jetzt auf allen Ebenen erforscht, in der Biologie zum Beispiel, im Dinosaurierwahn, im Film. Und wenn alle drei zusammenkommen, wird es wahnsinnig erfolgreich, wie Jurassic Park vor ein paar Jahren.
12	Worte	Dramatischer	Direkte Rede	– Lenk nicht ab, sagte Aloe.
13	Worte	Dramatischer	Autonome Rede	– Okay, das mit Chicago stimmt nicht.
14	Worte	Dramatischer	Direkte Rede	– Mitgift, wiederholte Lukas, was für ein komisches Wort. Die Portion, die du abbekommst von deinen lieben Vorfahren. Eigentlich ein Geschenk, oder ...?
15	Worte	Dramatischer	Autonome Rede	– ... und ein bißchen Gift ..., Aloe schnalzte mit der Zunge. Unser Erdkundelehrer sagte immer, eine gewisse Portion Dreck braucht der Mensch, sonst ist das ungesund.
16	Worte	Dramatischer	Direkte Rede	– Aber hier heißt ›gift‹ nicht Gift, sondern ist, sagte Lukas, ganz wie das englische gift doch ein Geschenk. – Hübsche urgermanische Wortstämme, lästerte Patrizia. – Ohne Mitgift kommt keiner aus. Vielleicht, Aloe, ist es einfach nur wichtig zu wissen, wo man etwas übernimmt, sagte Lukas und kräuselte die Stirn.“

So enthält der obige Dialog zusätzlich Angaben zu Gestik und Mimik (Nr. 2, 15, 16), aus denen Verhaltens- und emotionale Zustände abzuleiten beziehungsweise zu schlussfolgern sind. Solche Verschriftlichungen respektive Versprachlichungen von Visuellem sind für die Darstellung der Ereignisse nicht unerheblich und tragen gezielt dazu bei, dass eine gewisse Vorstellung von den Figuren und ihrer Welt generierbar ist.

Ferner ist gerade diese Textpassage entscheidend, da sie Informationen zum Roman liefert und zu Aloes Einstellung zu diesem Thema. Die Präsentation von Worten ist damit essentiell für die Anbringung von Informationen, die Eingang in das kognitive Modell finden, sich mit anderen bereits dort befindlichen verbinden und so Stück für Stück eine komplette Repräsentation einer Figur erzeugt

Gleichermaßen wesentlich für die Bereitstellung von Informationen ist die Präsentation von Gedanken. Diese ist ausschlaggebend, um einen allumfassenden Einblick in das Innenleben einer Figur zu erhalten – in Schlussfolgerungsprozesse, Meinungen, Ansichten, Emotionen etc. Nur dadurch kann ein kognitives Modell einer Figur entstehen.

Im Teil *Der Roman als Modell der Welt* wurde des Öfteren betont, dass jene Gattung, anders als im Fall von Gedichten und Dramen, vielseitige Gestaltungs- und Erscheinungsformen ermöglicht. (vgl. S. 17) Daher wird durch den Roman die Voraussetzung geschaffen, bei der Präsentation von Ereignissen, Worten oder Gedanken den jeweiligen Modus zu wechseln. So tritt bei der Darstellung von Gedanken eine Verschiebung vom dramatischen zum transponierten Modus auf und zwar ganz gezielt zur erlebten Rede:

„Anders als die schwerfälligere, in erster Linie für die Wiedergabe von gesprochener Rede genutzte *indirekte Rede*, stellt diese Variante der *transponierten Rede*, zumal in Erzähltexten der Moderne, eine oft gebrauchte Technik zur Darstellung von Figurenbewußtsein dar. [...] Erlebte Rede präsentiert [...] den Bewußtseinsinhalt einer Figur mittelbarer als direkte Rede und direkter als der Bewußtseinsbericht. In ihrem Fall [...] wird mit einer ‚Doppelstimme‘ gesprochen. Das macht diese Form der Redewiedergabe besonders geeignet, um psychische Zustände und Vorgänge von Figuren wiederzugeben [...]. Innere Vorgänge werden hier einerseits aus der persönlichen Sicht der erlebenden Figur dargestellt und andererseits, durch die Verwendung der dritten Person und des epischen Präteritums, in die tendenziell aus einer gewissen Distanz erfolgende Rede einer ja *per definitionem* sprachmächtigen narrativen Instanz integriert. Die bereits angesprochene Möglichkeit eines nahtlosen Übergangs von Erzählerbericht und erlebter Rede erlaubt überdies besonders schnelle Wechsel zwischen Figuren- und Erzäh-

lersicht und damit eine große Beweglichkeit des Erzählens.“ [Hervorh.v .Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 58–59)

Die Beschreibung der erlebten Rede von Martínez und Scheffel weist nachdrücklich auf die Vorteile hin, die sie gegenüber den anderen Möglichkeiten der Bewusstseinsdarstellung hat: weniger schwerfällig, mittelbarer, direkter, Doppelstimme und Doppelperspektive, nahtloser Übergang zwischen Figur und Erzähler sowie erhöhte Beweglichkeit des Erzählens. Durch diese Punkte erfolgt eine Erleichterung des Fließens respektive Gleitens durch den Text, da kein visueller Bruch mittels Anführungszeichen oder ähnlichem zustande kommt. Der Leseprozess wird sozusagen nicht gestört, da Syntax und Tempus oftmals mit dem restlichen Text übereinstimmen.

Zudem dient alles der Unterbringung wichtiger Informationen, sei es für den weiteren Verlauf der Handlung oder die Figurengenealogie. Jeder dieser genannten Aspekte und zugleich alle der oben aufgeführten Merkmale treffen im Fall von *Mitgift* zu und treten häufig im Bereich der Präsentation von Gedanken auf. Sämtliche Inneneinsichten beziehungsweise Einblicke in das Innenleben der Figuren, vor allem von Aloe, basieren auf der erlebten (Gedanken-) Rede (Draesner 2005, S. 15):

**Tabelle 2: Perspektivenwechsel**

Nr.	Perspektivenwechsel	Textstelle
1	Erzähler übernimmt Wiedergabe und Perspektive	„Er brachte ihr bei, daß ›und‹ und ›oder‹ logisch zusammengehören. Menschenlogisch aber nicht, sagte sie, womit sie sich täuschte.“
2	Figur übernimmt Perspektive – Wiedergabe erfolgt durch den Erzähler	Das war ihr halb bewußt, sie hätte es aber keinesfalls zugegeben, schon gar nicht vor Lukas, der kaum etwas von Anita wußte, und auch von ihr, Aloe, nicht allzuviel, obwohl sie schon länger zusammen waren. Aber zur Zeit lebte Lukas weit weg von Aloe. Sie hätte sich fragen können, warum sie sich so jemanden gesucht hatte, aber ihr gefiel es besser, sich statt dessen als arme Verlassene zu fühlen. Es war ein schönes Gefühl. Sie empfand es insbesondere, wenn sie mit Lukas telefonierte oder ihm Briefe schrieb. Es war schön dramatisch. Wenn sie ansonsten für sich war, hatte sie dieses Gefühl nicht.
3	Erzähler übernimmt Wiedergabe und Perspektive	Aloe lebte seit ein paar Monaten in Deutschland. Lukas würde im Juni nachkommen, wenn auch sein letztes Semester in Oxford zuende ging.“

Die Tabelle zeigt, dass der Gedankengang fast schon versteckt im restlichen Text eingebettet und kaum wahrnehmbar ist, besonders aufgrund des fließenden Übergangs und der Angleichung an die Syntax und das Tempus. Während Anfang und Ende der ausgewählten Passage den Teil des Erzählers repräsentieren, verschwimmt durch die eigentliche Nichtmarkierung und die Transponierung die Perspektive und es scheint, als ob die Figur das Wort ergreift und ihre Emotionen schildert.

So wird an zahlreichen Stellen im Werk die Einsicht in die emotionale Lage von Aloe gewährleistet, nach und nach ein umfassenderes Bild von der Figur konstruiert und somit ein kognitives Modell erschaffen, dass sich aus der Außenwelt und Innenwelt der Protagonistin ergibt. An einer anderen Passage aus dem Werk von Draesners (siehe Tabelle 3; Draesner 2005, S. 65–66) soll abermals das Zusammenspiel der Präsentationsformen veranschaulicht werden.

Dabei kommt es simultan zur Anwendung verschiedener Modi. Diese acht Passagen veranschaulichen gleich mehrere Punkte: Unter anderem wird das enge Arrangement der Distanzoptionen offenbart. Dies wiederum deutet bereits an, wie signifikant nicht nur die Zerlegung, sondern auch die Zusammenführung ist.

Durch erstere werden tiefe Einsichten in literarische, semiotische und kognitive Vorgänge gewährt, durch letztere Einblicke in den gesamten Sachverhalt gewährleistet. Gerade wegen dieser Funktionsweise der Diagrammatik entsteht eine allumfassende Repräsentation.

Zusätzlich muss angemerkt werden, dass der Bewusstseinsbericht, der die erlebte Rede einleitet und zugleich durchbricht, entweder sehr summarisch, kurz und mit auffallender Distanz erscheint oder wie an diesem Exempel zu erkennen ist, sich der erlebten Rede aufgrund weniger Distanz und mehr Informationen annähert. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 56–58) Dadurch verwischen die Grenzen von Bewusstseinsbericht (narrativer Modus) und erlebter Rede (transponierter Modus) recht schnell und es wird schwierig, beides voneinander zu unterscheiden. Am Ende ist es das epische Präteritum, das im Gegensatz zum Bewusstseinsbericht die erlebte Rede und somit die Transponierung verdeutlicht.

Tabelle 3: Distanz I

Nr.	Präsentationsart	Modus	Subkategorien	Textstelle
1	Ereignisse	Dramatischer		„Ein Bild erscheint vor ihrem inneren Auge – einem Auge, das keine Metapher ist, sondern etwas Reales in ihrem Kopf, überall im Gehirn verteilt, etwas, das sehen riechen hören kann und sein Lid nach einem Rhythmus auf- und niederklappt, mit dem Aloe sich manchmal übereinstimmen fühlt, doch dann wieder ist ihr, als säße ein anderer in ihr und spielte mit ihr das Püppchen-schau-du-für-mich-Spiel.“
2	Gedanken	Narrativer	Bewusstseinsbericht	Aloe sieht sich mit ihren Eltern und Anita Kissenschlacht spielen. Aloe sieht, wie sich Anita, noch bevor ein Kissen sie berührt, kreischend ins Bett fallen läßt, und wie sie alle lachen. Als sei das Komische immer da, stecke aber im Körper fest und warte auf seine Befreiung. Dann fließen die Tränen links und rechts, und es ist lustig. Der Bauch tut vor Lachen weh. Auch sonst fließt manchmal Wasser aus den Augen rechts und links und heißt Weinen. Es ist komisch, daß die Augen so zwei Richtungen haben in einer, wie der ganze Mensch; das eine Mal mehr mit dem Bauch verbunden, das andere Mal mehr mit der Brust. Aloe sieht sich ein Kissen werfen und wie Stefan sich, noch bevor das Kissen ihn berührt, kreischend fallen läßt.
3	Gedanken	Transponierter	erlebte (Gedanken-) Rede	Aloe sieht ihre Mutter Ingrid, die selbst bei Kissenschlachten noch an ihre Frisur dachte, während ihre Stimme sich zu einem schrillen Lachen hochschraubte – schon als Kind hatte Aloe sich gefragt, wo dieses Lachen sich mit dem Körper verband, und ob es eher komisch oder traurig war. Und dann war da etwas Drittes: hoch, splittrig, schnell. Etwas, das sich durch jede Wand bohrte und auch ins Nichts. Anita.
4	Gedanken	Narrativer	Bewusstseinsbericht	Wie sie sich kreischend fallen läßt, noch bevor Aloes Kissen sie berührt,
5	Worte	Dramatischer	direkte Rede	wie sie lacht und ruft: Lollo, ich kann nicht mehr!
6	Gedanken	Narrativer	Bewusstseinsbericht	Natürlich hängt alles ordentlich aneinander, eines am anderen, wie es sich gehört.
7	Gedanken	Dramatischer	Gedankenzitat	Lange Zeit hat Aloe geglaubt: ich beobachte es nur, das berührt mich nicht.
8	Gedanken	Transponierter	erlebte (Gedanken-) Rede	Lange Zeit hat sie geglaubt, in Sicherheit zu sein. Doch wie ein gigantischer Magnet ist Anita in ihrem Leben gestanden, und sie, Aloe, hat Teilchen gespielt und ständig versucht, die Ladung zu wechseln. Mal angezogen, mal abgestoßen. Sie hat beobachtet, ja, und was sie sah, hat auf sie abgefärbt.“

Allerdings wird infolgedessen ein fließender Übergang ermöglicht und eine vielfältigere Gestaltung der Präsentation von Gedanken respektive des Innenlebens einer Figur gegeben. Dazu kommt das Gedankenzeit (dramatischer Modus), das sich durch direkte Zitierung ausdrückt, das heißt, durch die Verwendung der 1. oder 2. Person, des Präsens Indikativ und dem *verbum credendi* – „geglaubt“. Es erhöht die Nähe zur Figur, lässt den Erzähler fast verschwinden und liefert den direktesten Einblick in die inneren Vorgänge von Aloe.

Des Weiteren ermöglicht es die Vernetzung der Ereignis-, Gedanken- und Wortdarstellung auf vielfältige Art und Weise, Informationen über die Figur freizulegen: So liefern mehrere Abschnitte (Nr. 2 – Nr. 5) Einsichten in die Erinnerung Aloes an Kindertage, an denen sie mit den Eltern und ihrer Schwester Anita spielte und damit Freude verband. Dies löst Gedankengänge aus (Nr. 6), führt zu einer Reflexion über die bisherige Positionierung/Ansicht Aloes (Nr. 7 – Nr. 8) und zu einer Erkenntnis/Inferenz (Nr. 8). Initiiert wird alles durch eine Ereignisdarstellung und den dadurch angeregten Gedankengang zum Auge und seinen Funktionen (Nr. 1).

Mit jedem einzelnen dieser Teile sind Wahrnehmungen und Emotionen verbunden, gekennzeichnet durch indexikalische Zeichen wie *verba sentiendi*, zum Beispiel „sieht“, oder Wortgruppen, wie „sich manchmal übereinstimmen fühlt“. Sie sind äußerst schwer von kognitiven Vorgängen zu trennen, da zum Beispiel gerade Erinnerungen starke Trigger für Emotionen sein können und wiederum durch Reize und Wahrnehmungsprozesse ausgelöst werden.

Die Passagen Nr. 2 bis Nr. 8 gewähren Einsichten in die familiären Verbindungen, die einerseits durchaus positiv sind, was sich anhand der Spielszene zeigt. Andererseits bringen sie Gedankengänge hervor, die auf die schwierige Beziehung zwischen den Geschwistern hindeuten. Zudem wird indirekt durch den Satz – „Sie hat beobachtet, ja, und was sie sah, hat auf sie abgefärbt“ – darauf verwiesen, dass diese Kindheit Aloe doch sehr stark geprägt hat und vermutlich Initiator für ihre Magersucht und Verhalten ist, was sich im Verlauf des Buches bestätigt.

Es kommt also immer wieder implizit oder explizit zur Einbettung zahlreicher Informationen im Text. Obgleich die Figur eine gesonderte Betrachtung erfährt, als eine der insgesamt sechs Faktoren, sind alle anderen Größen immer in Relati-

on zur Figur zu sehen. Deshalb wird oftmals darauf hingewiesen, welche Informationen für das kognitive Modell bereitgestellt werden, das heißt, wie der Roman im Fall des jeweiligen Faktors als Anschauungsraum dient.

In Bezug zur Distanz ist die Bereitstellung von Hinweisen respektive von indexikalischen Zeichen enorm und bietet besonders Einblicke ins Innenleben. Durch die Möglichkeit, Einsicht in die Figur zu geben, schafft der Roman etwas, das normalerweise nur offengelegt wird, sobald der Mensch bereit ist, etwas von sich preiszugeben. Die Option, Wissen über das innere Befinden, über Gedankengänge, Vorstellungen, Wünsche, Emotionen etc. zu erlangen, ohne direkte Einwilligung durch die Figur und dies sogar in einem breitem Spektrum, ist der Konstruktionsleistung von Literatur im weiteren Sinn und von Romanen im engeren Sinn geschuldet.

Durch das Reflektieren solcher kognitiven Zustände, emotionalen Prozesse usw. stehen die Figuren, ergo Romane, Modell für die reale Welt – es wirkt die Mimesis. Das wiederum macht sie zum Betrachtungsraum für diagrammatische, semiotische und kognitive Vorgänge.

#### **5.2.4 Der Erzähler – Die Stimme des Werks und der Figuren**

Die Stimme ist die „Instanz, die den Text oder einen Teil des Textes erzählt“ (Jannidis et al. 2005). Sie steht, wie sich zeigen wird, in Verbindung zur Zeit und der bisher beschriebenen Distanz und Fokalisierung. Des Weiteren gibt es eine Beziehung zur darauffolgend thematisierten Handlung. Wichtig ist, dass der Erzähler, der dem Werk seine Stimme leiht, gleich ob als aktive Figur oder passiver Beobachter, entscheidend zur Figurengenesse beiträgt. Er ist oftmals derjenige, der bestimmt, wann, welche und wie viele Informationen preisgegeben werden und demzufolge, ob, wie schnell und umfassend sich ein kognitives Modell ergibt. Daher ist es von Bedeutung, ihn sich en détail anzusehen, das heißt den Zeitpunkt und den Ort des Erzählens sowie die Stellung des Erzählers zum Geschehen.

Beginnend mit dem Zeitpunkt lässt sich folgende Unterteilung aufmachen: frühes, gleichzeitiges, spätes und eingeschobenes Erzählen. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 69) Gezielt auf *Mitgift* angewendet, handelt es sich um das eingeschobe-

ne Erzählen. Dieses vereint die Formen spätes und gleichzeitiges Erzählen sowie ihre Merkmale. So zeichnet sich ersteres vor allem durch das epische Präteritum aus, das schon bei der erlebten Rede respektive der Gedankenrede zum Tragen kommt.

Letzteres drückt sich durch Präsensverwendung und die folgenden Eigenschaften aus, die es vom historischen Präsens unterscheiden, das beim späten Erzählen wirksam wird:

„Dies ist etwa dann der Fall, wenn - ähnlich einer Live-Reportage - Fakten, Beobachtungen oder auch Gedanken so wiedergegeben werden, das [sic!] die jeweilige Erzählzeit der jeweiligen erzählten Zeit der einzelnen Elemente erkennbar korrespondiert.“ (Jannidis et al. 2005)

Die von den Autoren getroffenen Angaben sind in *Mitgift* wiederzufinden. Das Werk Draesners wird vorrangig durch das späte Erzählen und dessen episches Präteritum geprägt, gleich ob es die Schilderungen von Aloes Zusammenleben mit Lukas oder die kurzen Auszüge aus Holgers Leben, dem Vater von Aloe, sind. Allerdings gibt es daneben die Anfänge der einzelnen Kapitel, die das Leben mit ihrem Neffen Stefan beschreiben. Sie repräsentieren das gleichzeitige Erzählen, durch den Gebrauch des Präsens und die Darstellung von Wahrnehmungsprozessen respektive Beobachtungen, die Aloe mittels Hinweisen auf Gedankengänge von ihr oder durch die einfache Darlegung von Fakten vollzieht:

„Sie wollen es haben, kalt und schön steht es auf dem Tisch, unter der dicken Schokoglasur, die von Kokosfett glänzt. Aloe hat das Rezept noch gewußt, Kalter Hund, Butterkeks, Blockschokolade und Palmin. Wie es knirscht, wenn man hineinschneidet, die Gabeln ragen schon in die Luft, die Gäste strecken die Finger, ihre Augen funkeln dunkelblau, lila und grün. Da ist kaum mehr Luft zwischen dem Kuchen und den Gabeln, nein, es sind Löffel, bunte Löffel; viel Luft ist nur unterm Tisch, denn kein einziger Fuß steht auf dem Boden, obwohl alle Stühle besetzt sind, alle 15 Stühle um den großen, ausgezogenen Tisch. Die kleinen Schuhe, Nike-Sneakers und Salamander-Luftkissen, baumeln an halblangen Beinen, ein Löffel fällt auf den Teppich.“ (Draesner 2005, S. 7)

Die zu Beginn des Werks präsentierte Geburtstagsszenarie weist vieles auf, was dem gleichzeitigen Erzählen entspricht: So findet sich die Deskription von perzeptiven Prozessen, von Percipiiums, oftmals in visuellen Eindrücken der Situation von Aloe. Dadurch ergeben sich zwei Sachverhalte: Erstens erfolgt die Darstellung aus den Augen der Protagonistin, was zusätzlich durch das Präsens verstärkt

wird. Lediglich die Verwendung der 3. Person weist darauf hin, dass die Hauptfigur nicht die Erzählerin ist.

Zweitens ermöglicht diese Art der Präsentation von Wahrnehmungsvorgängen den Zugang zu Informationen über die zu betrachtende Figur. Diese Perzeptionsbeschreibungen stehen komplementär zu den hier aufbereiteten Fakten: Bereitgestellt werden Informationen zum Kuchen, zu den Gästen und zum Mobiliar. Gegeben wird quasi ein Rundumblick, der sich in Kombination mit der Wahrnehmungsdarstellung fast als Panorama auffassen lässt. Interessant ist, dass sich dieses gleichzeitige Erzählen mit dem spätem mischt – „Aloe hat das Rezept noch gewußt, Kalter Hund, Butterkeks, Blockschokolade und Palmin“ – und somit direkt auf das eingeschobene Erzählen hindeutet. Gekennzeichnet wird eine Erinnerung durch den Gebrauch des Präteritums:

„Sie ahnt: Stefan ist sieben und weiß mehr, als sie weiß. [...] Und wenn er vor ihr steht, mit der ganzen Hitze seines Körpers, seinem schnellen kindlichen Pulsieren, mit Trauer und Lust und diesem Spannungsmix in den Augen aus Wissen und Neugier, was macht sie, wenn er sie ansieht, als wisse er, was sie nicht sagen kann, eine Mischung aus Erregung und Sehnsucht, was macht sie, wenn er wieder sagt: erzähl mir von ihr!

Sie sackte in die Lehne zurück, ihre Knie drückten in den Rücken des Vordermannes. Flugzeuge wurden auch immer enger. Es roch nach Kaffee und Fertigfood, über den Lautsprecher knisterten die üblichen Ansagen. [...]“ (Draesner 2005, S. 11)

Weitaus genauer kann die Verwendung des eingeschobenen Erzählens an Textstellen festgemacht werden, die Brüche repräsentieren: Der obere Teil ist dem Zusammenleben Aloes mit Stefan zuzuordnen und schildert die Gegenwart, vorrangig erkennbar am Präsens. Der untere Abschnitt leitet die Geschichte Aloes und Lukas' ein und ist der Vergangenheit angehörig – Präteritum als Kennzeichen. Durch diesen Wechsel der Zeitformen wird signalisiert, dass ein neuer inhaltlicher Bereich beginnt. Dies bedeutet, dass der Zeitpunkt des Erzählens, wie der Name sagt, mit dem Faktor Zeit verbunden ist und sich beide reziprok determinieren.

Immer dort, wo es um die Rahmung geht – meist Kapitelanfänge – die sich mittels der Geschichte von Aloe und Stefan zeigt, wird gleichzeitiges Erzählen benutzt. Das, was die Rahmenhandlung letztlich einschließt, also die Rückblicke in die Vergangenheit von Aloe, veranschaulicht das späte Erzählen. Ähnlich der Distanz

wird durch die Verwendung des eingeschobenen Erzählens, das wiederum zwei Erzählformen vereint, die Möglichkeit gegeben, eine Einsicht in das Innenleben – Wahrnehmung und Gedanken – zu erhalten. Dies trägt erneut zum kognitiven Modell der Figur Aloe bei.

Geht es um den Ort oder die Ebenen des Erzählens, wurde gesagt, dass auf die Ausführungen von Jannidis et al. zurückgegriffen wird. (vgl. S. 25–26) Sie unterscheiden primäres, sekundäres und tertiäres Erzählen sowie die Sonderformen Textmontage und Narrative Metalepse. (vgl. Jannidis et al. 2005) Dabei handelt es sich um nichts anderes, als um die Rahmen- und Binnengeschichten des Werks.

Bei Ersterem wird die Hauptgeschichte präsentiert, das heißt die Rahmengeschichte, die eine oder mehrere Binnengeschichten umschließt und das gegenwärtige Geschehen repräsentiert. Im Fall von *Mitgift* lässt sie sich auf die Anfänge der jeweiligen Kapitel beziehen, die Aloes und Stefans gemeinsames Zusammenleben darstellen. Durch die eben angeführte Textstelle von Draesner, wird angezeigt, dass sich hinter der Rahmenhandlung viel mehr verbirgt.

Inhaltlich stellt sie einerseits eine Einleitung respektive Hinführung dar – erstes Kapitel – und andererseits – zweites bis fünftes Kapitel – hält sie den Leser mit den gegenwärtigen Geschehnissen auf dem Laufenden. Jedoch werden schnell die indirekt angedeuteten Binnenerzählungen notwendig, um Sinn zu konstruieren und Orientierung zu schaffen. Besonders sie sind es, die in Draesners Werk die meisten Informationen enthalten.

Dies ist ein Merkmal, das Jannidis et al. im Abschnitt des sekundären Erzählens verdeutlichen, indem sie Folgendes anführen: „Wenn die Ereignisse der Binnenerzählung bestimmte Ereignisse der Rahmenerzählung, insbesondere die Situation, in der sich die erzählende Figur gerade befindet, erklären (helfen), kann man von einer **konsekutiven** oder **kausalen** Funktion sprechen.“ [Hervorh. (Jannidis et al. 2005)]

Bezogen auf den vorliegenden Roman kann von Kausalität gesprochen werden. Vieles in den Binnengeschichten beherbergt Ursachen, die sich entweder als Auswirkungen in den anderen Binnenerzählungen oder in der Rahmengeschichte äußern. Dadurch verfügen sie über einen referentiellen Charakter, das heißt, sie

wirken wie indexikalische Zeichen und verweisen auf andere Binnengeschichten oder die Rahmengeschichte.

Kausalität wurde bereits in puncto Handlung und kausale Motivierung angesprochen. (vgl. S. 31–32) Wie angedeutet, gibt es bezüglich des Werks *Mitgift* mehrere dieser Binnengeschichten, die schon im Kapitel *Alles eine Frage der Zeit* aufgelistet wurden, da sie nicht nur für den Faktor Stimme, sondern gleichsam für Zeit interessant erscheinen (vgl. S. 120):

- |                               |                                     |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| 2. Ebene/Sekundäres Erzählen: | Zeit Aloes mit Lukas in Deutschland |
| 3. Ebene/Tertiäres Erzählen:  | Zeit Aloes mit Lukas in England     |
| 4. Ebene/Quartäres Erzählen:  | Aloes und Anitas Kindheit           |
| 5. Ebene/Quintäres Erzählen:  | Holgers Kindheit                    |

Durch die Betrachtung der einzelnen Binnenerzählungen, von der untersten zur obersten Ebene, kann in Bezug auf die Figurengenealogie der Protagonistin Aloe die letzte Ebene – Holgers Kindheit – vernachlässigt werden. Sie umfasst lediglich zwei Seiten und liefert einige wenige Informationen zum harten Dasein der Familie Böhm während des zweiten Weltkrieges. Die vierte Erzählebene ist eine der maßgeblichsten, da sie Einblicke in die Kindheit Aloes gewährt und viele Erklärungen für Verhalten, Gedanken, Meinungen etc. liefert, sowohl während der Zeit mit Lukas als auch der aktuellen mit ihrem Neffen Stefan. Dass diese Erlebnisse in direkter Verbindung mit Aloes Leben in der näheren Vergangenheit – zweite und dritte Ebene – stehen, wird an mehreren Textstellen sichtbar. So zum Beispiel an dem Klinikaufenthalt von Aloe nach ihrem Zusammenbruch, der durch ihre Magersucht herbeigeführt wurde. Dort versucht ihr der Therapeut zu verdeutlichen, dass ihre Kindheit Auslöser für ihre Probleme ist und sie sich diesen stellen muss. (vgl. Draesner 2005, S. 152–156)

Die zweite und die vierte Ebene machen in Bezug auf den Umfang den größten Teil aus, wobei die vierte Ebene im kausalen Zusammenhang mit der zweiten steht und viele Leerstellen, die das kognitive Modell der Figur Aloe aufweist, schließt. Diese beiden Ebenen sind es, die mit der Zeit die Kapitelanfänge beziehungsweise die Rahmengeschichte erklären und einen Sinn stiften, das heißt, zur benötigten Kohärenz beitragen. In der quartären Erzählung werden die Hinter-

gründe dargelegt, die jene Probleme hervorrufen, die Aloe mit ihrer Familie und mit sich selbst hat.

Die sekundäre Ebene behandelt diese Schwierigkeiten, aber ohne Hinweis darauf, woher sie stammen – dafür ist die vierte nötig. Allerdings klärt die zweite Erzählebene in Kombination mit der dritten auf, warum Aloe in der primären allein mit ihrem Neffen Stefan lebt und wer Lukas ist, um den es ab und an auf der ersten Ebene geht. Zudem schließt die zweite Ebene am Ende den Kreis mit dem Tod von Anita, der abermals mit der angeführten Passage und dem Satz: „[...] erzähl mir von ihr!“, verbunden werden kann.

Aloes Lebensgeschichte respektive Biographie wird somit auf mehreren Ebenen erzählt, die wiederum miteinander verflochten sind und nach und nach das Puzzle des kognitiven Modells der Figur Aloe zusammensetzen. Das ermöglicht einen weiteren Schluss: Die diversen Ebenen lassen sich zerlegt betrachten, müssen aber, ungeachtet dessen, für ein Gesamtbild zusammengefügt werden. Damit spielt die Diagrammatik hinein, die narrative Strukturen freilegt und zur Narration des Ichs beiträgt.

Dies ist es, was den Ort des Erzählens bedeutungsvoll für die Figurenerschaffung macht. Die Rahmen- und Binnenerzählungen ergänzen und bedingen sich gegenseitig und führen dazu, dass sich Stück für Stück das Leben Aloes konstruiert, viele Erklärungen für Verhalten, Sichtweisen usw. geliefert werden und die Genese überhaupt vollziehbar ist.

Ähnlich zu den beiden Vorgängern spielt die Stellung des Erzählers für das kognitive Modell einer Figur eine wichtige Rolle. Zu unterscheiden sind zwei Formen: homo- und heterodiegetischer Erzähler. Der Roman *Mitgift* ist geprägt durch den heterodiegetischen und die folgenden Merkmale:

„Erzählungen, in denen der Erzähler nicht zu den Figuren seiner Geschichte gehört und in denen dementsprechend die dritte Person dominiert (in diesem Fall gibt es kein erlebendes, sondern nur das erzählende, als leibliche Person womöglich gar nicht faßbare Ich des Sprechers der Erzählrede).“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 81)

Wie Jannidis et al. angeben, sind sie nur die Enden einer Skala, weshalb weitere Unterscheidungen notwendig werden. (vgl. Jannidis et al. 2005) Die Möglichkei-

ten zur Differenzierung der Stellung des Erzählers wurden bereits im theoretischen Teil angesprochen. (vgl. S. 26) Im Fall des vorliegenden Werks tritt ein unbeteiligter Erzähler auf. Er nimmt eine Außenposition ein und verfügt über eine objektive sowie distanzierte Sicht auf die erzählte Welt und ihre Figuren.

Was genau bedeutet das für die Figurengeneese? Diese beobachtende Position erlaubt es, eine relativ neutrale Stellung zu wahren und durch die Schilderungen von Gedanken, Wünschen, Meinungen etc., das Gefühl des direkten Miterlebens zu erzeugen. Dies kennzeichnet den unbeteiligten Erzähler. Er vermittelt zwischen der erzählten Welt und dem Leser oder anders gesagt: Er entwirft, transportiert und löst Zeichenprozesse aus.

Ferner gibt er Informationen weiter und trägt auf diese Weise essentiell zur Generierung eines kognitiven Modells bei. Es wäre auch den anderen Erzählervarianten, zum Beispiel dem beteiligtem Beobachter oder den Nebenfiguren oder sogar der Hauptfigur möglich, als Erzähler Informationen bereitzustellen. Jedoch kann mit der Kombination aus Erzähler und Figur oftmals das Problem einhergehen, dass aus der objektiven Sicht schnell eine subjektive wird und umfassende Einsichten in das Innenleben nicht mehr möglich sind.

Es würde sich die Frage stellen, ob Aloe, gesetzt den Fall sie wäre Hauptfigur und zugleich Erzählerin, in ähnlichem Maße in der Lage wäre, ihre Emotionen, Ansichten usw. offenzulegen, wie es ein distanzierter unbeteiligter Erzähler tut. Interessant wird es, sobald Bachmanns *Malina* nähere Betrachtung erfährt, da dort eine homodiegetische Ich-Erzählerin vorkommt.

Fest steht allerdings, dass im Fall des Romans von Draesner der Erzähler zwischen erzählter Welt und ihren Figuren sowie dem Leser vermittelt. Dies bedeutet, dass er durch die Weitergabe von Informationen Auslöser für bottom-up-Prozesse ist, damit zum Zeichenfluss beiträgt und dem kognitiven Modell, das als ein komplexes Zeichensystem anzusehen ist, verhilft, sich nach und nach zusammzusetzen und ein großes Ganzes zu bilden. Daraus folgt, dass der Erzähler wesentlich zu diagrammatischen Vorgängen beiträgt, denn durch die Informationsweitergabe werden Teile zu einem Ganzen zusammengefügt und aufgestellte Thesen respektive Schlussfolgerungsverfahren be- oder widerlegt.

Dabei geht es weniger um hundertprozentige Vollständigkeit, als vielmehr darum, ein umfassendes Modell zu generieren. Wichtig ist nicht, wie oft, wann und wo sich Figuren umkleiden, wie in der nächsten Szenerie die Haare frisiert sind, warum zum Dinner Suppe gereicht wird usw. Wie im theoretischen Abschnitt betont wurde, findet die Nutzung des vorhandenen Wissens statt, um solche Leerstellen in top-down-Weise auszugleichen oder es spielt schlichtweg keine Rolle. Entscheidend ist dagegen zu erfahren, warum Aloe magersüchtig wird, wer zur Familie und zum Freundeskreis gehört, wo ihre Interessen liegen etc. Dies sind Sachverhalte, die eine Figur ausmachen und das Figurenmodell formen und gerade sie werden mit Hilfe des Erzählers narrativ diagrammatisch dargelegt.

### 5.2.5 Die Handlung und ihre Auswirkung auf die Genese einer Figur

Unter dem Stichwort Handlung verbergen sich Ereignis, Geschehen und Geschichte und deren Motivierung. Wie im theoretischen Teil zu Beginn der Arbeit erläutert wurde, ergeben mehrere Ereignisse ein Geschehen und mehrere Geschehen eine Geschichte. Bedingung dafür ist indes, dass eine Geschichte nicht nur, wie die einzelnen Geschehnisse, über eine Chronologie verfügt, sondern gleichsam über Kausalität. Letztere entsteht durch die Motivierung, die für die Generierung einer Geschichte wichtig ist. Sie stiftet einen Sinn, das heißt, Ereignisse und Geschehnisse werden in einen Zusammenhang gebracht und logisch miteinander verbunden. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 109–110) Dies ist vor allem bei der kausalen Motivierung, die in *Mitgift* auftritt, der Fall. Sie umfasst folgende Punkte:

- Figurenhandlungen,
- Geschehnisse wie:
  - nichtintendierte Handlungsfolgen,
  - Gemengelage sich überkreuzender Handlungen,
  - nichtintentionale Geschehen,
  - Zufälle. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 111)

Dadurch umfasst sie ein großes Spektrum an narrativen Möglichkeiten der Sinnstiftung, hängt eng mit der Kohärenz und indirekt mit der Kohäsion zusammen.

Allerdings ist es eher selten, dass die Motivierung sprachlich markiert, sprich, vom Erzähler oder den Figuren als solche explizit benannt wird. Implizit erfolgt die Vermittlung der Motivierung durch das top-down-Verfahren, das heißt mittels der Wissensbestände. Es müssen Weltwissen, Perzeptionswissen, Sprachwissen usw. eingebracht werden, um die Motivierung hinter jedem einzelnen Ereignis und schließlich hinter der gesamten Geschichte zu ergründen, um einen Sinnzusammenhang konstruieren zu können.

Es stellt sich jetzt die Frage, welchen Einfluss Ereignis, Geschehen, Geschichte und ihre Motivierung auf die Figurengese ausüben. Die einzelnen Ereignisse tragen im Verlauf des Werks zur Erzählung von Aloes Narration bei. So fügen sie sich langsam zu einem Geschehen zusammen, das eine Geschichte konstruiert. Ungeachtet dessen ist Ereignis nicht gleich Ereignis. Es ist in weitere Ausführungen gliederbar: dynamische, statische, verknüpfte und freie.

Dabei zählen zu den dynamischen unbeabsichtigte Veränderungen der gegebenen Situation: Geschehnisse und Handlungen. Als statisch lassen sich Zustände und Eigenschaften auffassen. Verknüpfte Ereignisse unterscheiden sich von freien in der Hinsicht, dass erstere für den Fortgang der Haupthandlung maßgeblich sind, während letztere keinen Einfluss nehmen. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 109) Beginnend bei den statischen Ereignissen, prägen Zustände und Eigenschaften in *Mitgift* das Bild: „Sie wollen es haben, kalt und schön steht es auf dem Tisch, unter der dicken Schokoglasur, die von Kokosfett glänzt.“ (Draesner 2005, S. 7) Gleich zu Anfang wird ein Zustand beschrieben, der den Geburtstagskuchen Steffans betrifft. Solche Zustandsdeskriptionen existieren innerhalb des Romans zahlreich, leisten aber nur einen geringen Beitrag zur Figurengese. Vielmehr repräsentieren sie die allgemeine Atmosphäre. Ganz anders verhält es sich bei den Eigenschaften. Dazu zählen unter anderem Aloes Gewichtsangaben und zeigen beispielweise ihren fortschreitenden Magerwahn an:

„52 zeigte die Waage inzwischen – Aloe fluchte: immer noch. [...]

Wasser pladderte gegen die Duschwand. 50,5 Kilogramm. Aloe holte tief Luft, atmete aus, stieg erneut auf die Waage. 50,5.“ (Draesner 2005, 78; 86)

Ebenso die Angaben von Alter, Größe, Statur, Haarfarbe usw., alles, was als Eigenschaft von jemandem oder etwas gerechnet werden kann, gehört diesen stati-

schen Ereignissen respektive Motiven an. Damit dienen sie der Bereitstellung von Informationen, auch für die Figurenkonstruktion. Über die Eigenschaften Aloes wird im nachfolgenden Kapitel mehr gesagt, da sie dort eine wichtige Rolle spielen. Zu den dynamischen Ereignissen kommend, fällt ins Auge, dass Handlungen, egal ob menschlichen oder nichtmenschlichen Ursprungs, den Roman dominieren.<sup>37</sup> Oftmals sind sie geprägt von den Aktionen Aloes, die Kuchen bäckt, zu Lukas nach England reist, mit ihm zusammenzieht, ihre Familie in Schwandt besucht, Steffans Sachen für das Skilager vorbereitet usw.

Es werden besonders die recht skurril anmutenden Handlungen geschildert, die Aloe vollzieht, um zum Beispiel während ihrer Abnehmphase entweder nicht aufzufallen oder auf jede erdenkliche Art und Weise Kalorien zu verbrennen:

„Der Rest des Essens war Choreographie. Aloe wartete mit dem Anschneiden ihres Hähnchens, bis alle redeten, kauten, anderswo hinsahen. Schon lag ein Haufen Knochen, ein Haufen Broccoli auf ihrem Teller. Sie saß da wie ein Lamm. [...]

Doch fünf Minuten später schon rannte sie erneut, schwitzte und rannte. Ein Körper in Ruhe verbraucht etwa 2000 Kalorien pro Tag, bei ihren 1,73 cm [sic!], ihrem Ausgangsgewicht. Also rannte Aloe Treppen hinauf, Trottoire entlang, als führe ihr ständig ein Bus vor der Nase davon. Rannte durch die Gegend, die ihr Leben war, aber das fiel ihr gar nicht mehr auf.“ (Draesner 2005, 78; 89)

Diese Aktionen wirken sich auf den Fortgang der Geschichte aus und werden daher als dynamisch klassifiziert. Jetzt ist der Rückbezug auf Peirce entscheidend, der anführt, dass Handlungen Gewohnheiten und diese wiederum Überzeugungen zur Ursache haben. Aloe ist gedanklich davon überzeugt, dass abnehmen richtig und der große Gewichtsverlust etwas Positives wäre:

„Natürlich wollte sie gefallen. Lukas und sich und allen anderen auch. Paradox 2: sie gefiel sich besser als je zuvor, sie war unzufriedener mit sich als je zuvor, sie trieb das Sich-Gefallen weiter als je zuvor, um zufriedener zu werden als je gedacht.“ (Draesner 2005, S. 85–86)

An solchen Gedankenbeschreibungen lässt sich zum einen der Irrglaube erkennen, dem Aloe bereits verfallen ist und zum anderen, welche Auswirkungen solche Überzeugungen haben. Immer mehr Sport machen zu müssen, noch weniger essen

---

<sup>37</sup> Auch an dieser Stelle lässt sich ein Bezug zu Köppes und Kindts Unterscheidung „interner und externer Standpunkt“ (Köppe und Kindt 2014, S. 116) finden. So können Handlungen intern motiviert sein oder aus einer externen Position als motiviert interpretiert werden. Es erfolgt eine Art der Zuschreibung. (vgl. Köppe und Kindt 2014, S. 149–150) Allerdings soll hier auf die interne Motivierung fokussiert werden.

zu dürfen etc., was wiederum zu Gewohnheiten führt, wie ständig die Flure entlang und sämtliche Treppen hoch und herunter zu laufen.

Erst der Zusammenbruch und die Gespräche mit dem Kliniktherapeuten wecken Zweifel in Aloe: „Sie wußte, daß das eine Hoffnung war. Sie hatte gelernt, daß nur Berechnung und Reue, Sehnsucht und Grausamkeit eine Geschichte in all die Facetten trieben, die zu ihr gehörten.“ (Draesner 2005, S. 157) Durch das Aufkommen von Zweifeln an den Überzeugungen ändern sich Aloes Gewohnheiten und ihre Handlungen. Wegen dieser Veränderungen der Ereignisse wandelt sich dann die Geschichte. Alles bedingt sich gegenseitig, ist miteinander verwoben und zeichnet sich schließlich durch die angeführte Kausalität aus.

Es muss hinzugefügt werden, dass die Überzeugungen, Gewohnheiten, Zweifel und Handlungen auf Propositionen beruhen. Diese unterscheiden nach wer oder was ist überzeugt und nach dem Inhalt der Überzeugung. Im Zitat auf der vorherigen Seite wäre es Aloe, die überzeugt davon ist, dass ersten „sie [...] sich besser [gefällt] als je zuvor“, zweitens aber „unzufriedener [...] ist als je zuvor“ und sie drittens daran arbeiten muss, „zufriedener zu werden als je gedacht“.

An dieser Stelle lässt sich die Verbindung zu Martínez und Scheffel ziehen. Sie merken mit Bezug auf Tomaševskij an, dass Ereignisse Sätzen ähneln und aufgrund dessen über eine propositionale Struktur verfügen, wie im Zitat aus dem Kapitel *Der Handlungsverlauf von Erzählungen* (vgl. S. 29) zu sehen ist: „Formal gesehen, sind sie nämlich aus Subjekt und Prädikat zusammengesetzt, wobei als Subjekte Gegenstände oder Personen und als Prädikate Geschehnis-, Handlungs-, Zustands- und Eigenschaftsprädikate verwendet werden können.“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 108)

Nach Peirce ist alles in propositionaler Struktur beziehungsweise in Form von Zeichenprozessen zu finden. So gibt es zahlreiche Schlussfolgerungen von Aloe, die alle propositionaler Art sind und dies nicht nur bei den Handlungen, sondern gleichzeitig im Fall von Zeit, Raum, Modus und Stimme vorliegen. Allerdings ist es unnötig, jeden Schluss, den Aloe zieht, in einzelne Propositionen samt dem dazugehörigen Syllogismus zu zerlegen. Inferenzen werden teils unbewusst in Sekundenbruchteilen gebildet. Eine stetige Benennung der Schlussfolgerungen

Aloes wäre erstens nicht sachdienlich und zweitens reine Wiederholung von bereits Gesagtem.

Ein weiterer Punkt, der sich anschließt, ist die Funktion von Propositionen: Sie repräsentieren die Basis der Schlussfolgerungen. Dass Aloe sich gefällt, dessen ungeachtet noch zufriedener werden möchte, sind getroffene Konklusionen ihrerseits. Sie trifft sie in Bezug auf das, was sie wahrnimmt, das heißt als Stimulus, der auf sie einwirkt. Solch ein Stimulus können Komplimente anderer Figuren sein, ihr Bild im Spiegel usw.

Diese Verbindung zu Propositionen kommt ebenso in Bezug auf sämtliche Formen von Ereignissen zustande, egal ob statisch, dynamisch, frei oder verknüpft. Damit wird deutlich, dass durchaus Schlussfolgerungsprozesse, Handlungen, Gewohnheiten, Überzeugungen und Zweifel narrativ präsentiert und nachweisbar werden. Diese Feststellung erlangt im folgenden Abschnitt weiter an Bedeutung.

Geschehnisse, die unbeabsichtigte Veränderungen darstellen, sind zwar dynamisch, treten aber in geringerer Anzahl auf. So führt die Magersucht indirekt zur Fehlgeburt Aloes, jedoch war diese von ihr nicht intendiert:

„Schon ein paar Tage lang war das Kind, das ihr liebe Kind, eine kleine Leiche gewesen, die in ihr schwamm. [...] Das Kind war 12 oder 13 Wochen alt geworden, die Schwangerschaft war in der 15. Woche, so drückten die Ärzte sich aus.“ (Draesner 2005, S. 309)

Nichtsdestotrotz führt der Verlust des Kindes zu großen Veränderungen in Aloes Leben und dem Verlauf der Geschichte. Es kommt zu starken Spannungen zwischen Lukas und ihr, was am Ende, in Kombination mit anderen Faktoren, zur Trennung führt. Zudem nähert sich Aloe wieder ihrer Mutter respektive ihrer Familie an und beginnt, ihre Vergangenheit aufzuarbeiten. Obgleich diese unbeabsichtigten Veränderungen selten im Roman erscheinen, sind ihre Auswirkungen gleichermaßen groß wie bei den Handlungen.

Daraus ist zu schlussfolgern, dass die dynamischen Ereignisse, die sich in häufigerem Auftreten zu Geschehnissen zusammenfügen und schließlich eine Geschichte bilden, maßgeblich zur Figurengnese beziehungsweise zur Narration des Ichs beitragen. So stellen sie letztlich die verknüpften Ereignisse dar, da sie Aus-

wirkungen auf die Haupthandlung haben, während die statischen Ereignisse eher als freie angesehen werden können.

Bei der Untersuchung der Elemente einer Handlung – Ereignis, Geschehen, Geschichte – fällt schnell eine Parallele zu der Rahmengeschichte und ihren Binnenerzählungen auf. Sowohl die einzelnen Ebenen als auch die Bestandteile der Handlung führen, durch ihre bestimmte Anordnung und Verbindung, zu der Konstruktion der Narration einer Figur und so wiederum zu einem kognitiven Modell.

Dies erfolgt zugleich auf diagrammatische Art und Weise, da die Teile, aus denen sich das Werk schlussendlich zusammensetzt, getrennt präsentiert werden und sich erst puzzleartig zu einem großen Ganzen zusammenfügen müssen, um:

- die Narration des Ichs zu vollziehen,
- alle notwendigen Informationen über eine Figur zu erhalten,
- ein kognitives Figurenmodell zu generieren.

Anhand dessen zeigt sich, wie schon häufiger an anderer Stelle, die enge Verbindung von Erzähltheorie und Diagrammatik.

### **5.2.6 Die Figur – Genese durch Eigen- und Fremdkonstruktion**

Da bereits zum Faktor Stimme und gleichsam zum Modus die Bedeutsamkeit des Erzählers beziehungsweise der Erzählinstanz deutlich wurde, ist es wichtig, einige Differenzierungen vorzunehmen, die im Fall der Figur die Informationsvermittlung betreffen. Im Grund handelt es sich um die drei Stichworte:

1. Informationslieferant
2. Informationsübermittlung
3. Informationsart

Bei Jannidis sind, wie im Kapitel *Figurencharakteristika* (vgl. S. 39–41) zu sehen war, mehrere Entitäten anzutreffen, die in Frage kommen. So vermittelt einmal der Erzähler Informationen und das andere Mal sind es die Figuren. (vgl. Jannidis 2004, S. 199) An dieser Stelle soll aber eine weitere Trennung erfolgen: Bei Jannidis sind alle Figuren eines Textes gemeint. Da es speziell um die Konstrukti-

on der Hauptfigur respektive der Protagonistin in *Mitgift* geht, wird unterschieden in: 1. Informationen, die von der Hauptfigur geliefert werden, 2. diejenigen, die von einem Erzähler kommen und 3. jene, die von anderen Figuren stammen. Es gibt somit drei Informationslieferanten, die gerade in puncto Figurengene- se berücksichtigt werden müssen. Jannidis et al. bringen aber zwei zusätzliche Sach- verhalte mit ins Spiel, die in Bezug auf Erzähler und Figuren nicht zu vernachläs- sigen sind:

„**Zuverlässigkeit der Bindung einer figurenbezogenen Tatsache:** Eigenschaft einer figurenbezogenen Tatsache: Zuverlässig ist eine Bindung, wenn die Quelle ihrer Zuschreibung zuverlässig ist. Es handelt sich um keinen quantifizierbaren Wert, sondern nur um Vergleiche in der Form ‚diese Quelle ist unzuverlässiger als jene‘, zumeist wohl nur in der Form: ‚der Erzähler ist unzuverlässiger als der zuverlässige Erzähler, wie man ihn sonst kennt‘. Handelt es sich nicht um einen unzuverlässigen Erzähler, sind die Informationen, die dem Erzähler zugeordnet werden können, meist zuverlässiger als die, die von Figuren stammen.“ [Hervorh. v. Verf.] (Jannidis et al. 2005)

„**Modus einer figurenbezogenen Tatsache:** Eigenschaft einer figurenbezogenen Tatsache, die ihren Status in der narrativen Welt betrifft: faktisch, kontrafaktisch, konditional oder rein subjektiv (existiert die Tatsache nur in der Überzeugung, im Wunschdenken oder in der Vorstellung einer anderen Figur oder des Erzäh- lers?).“ [Hervorh. v. Verf.] (Jannidis et al. 2005)

Ausgehend von diesen zwei Größen, müssen sowohl Erzähler als auch Figuren nach ihrer Zuverlässigkeit<sup>38</sup> und nach der Echtheit der Informationen, die sie lie- fern, beurteilt werden. Unter Echtheit ist zu verstehen, dass geprüft werden muss, ob es um eine Informationsübertragung geht, die nur auf Wünschen basiert oder auf tatsächlichen Informationen. So besteht die Eventualität, dass Lukas sich wünschte, seine Freundin Aloe wäre in mancher Hinsicht anders, sie dies aber in Wirklichkeit nicht ist.

Es kann letztlich davon ausgegangen werden, dass insbesondere in *Mitgift* der Erzähler zuverlässiger scheint als die Figuren. Er wahrt eine stärkere neutrale und

<sup>38</sup> Zum Punkt Zuverlässigkeit haben auch Köppe und Kindt Untersuchungen vorgenommen und setzen sich dabei gezielt mit dem Thema „Wie (un)zuverlässig wird erzählt?“ (Köppe und Kindt 2014, S. 236) auseinander. Sie unterscheiden diesbezüglich in: „(1) das täuschende un- zuverlässige Erzählen, (2) das offene unzuverlässige Erzählen und (3) das axiologisch unzuver- lässige Erzählen“ (Köppe und Kindt 2014, S. 236). Welche Auswirkungen die verschiedenen Formen haben, verdeutlichen die Autoren auf ausführliche Art und Weise. Für die vorliegende Arbeit sind jedoch die Möglichkeiten der Informationslieferung, -art sowie -übermittlung von entscheidender Bedeutung. Es ist für die Figurengene- se bedeutsamer, was für Informationen respektive wie viele ins kognitive Modell einfließen und weniger, ob diese Informationen be- ziehungsweise ihr Übermittler – Erzähler oder Figur – zuverlässig oder unzuverlässig ist.

objektive Stellung zum Geschehen und den Figuren, ganz anders, als diese selbst. Zur Beantwortung der zweiten Frage kommend, führt Jannidis an, dass die Informationen auf zweifache Weise preisgegeben werden: direkt oder indirekt, wobei letztere speziell Inferenzprozesse benötigen, um als solche erkannt zu werden und ins kognitive Modell einzufließen. (vgl. S. 40; Jannidis 2004, 199; 209) Auf diese zwei Möglichkeiten weisen die Autoren des Portals *Li-Go* hin, unterscheiden indes nach zwei verschiedenen Schlussfolgerungsprozessen:

„Im Allgemeinen gibt es vor allem drei Quellen für figurenbezogene Tatsachen in der erzählten Welt:

1. Figureninformationen („sie war korpulent“)
2. Schlussfolgerungen ausgehend von Figureninformationen („sie kicherte nervös“)
3. Schlussfolgerungen ausgehend von Informationen, die im discours nicht der Figur zugeschrieben worden sind, aber zu ihr in Beziehung gesetzt sind. („der Wind peitschte durch die Bäume, als sie durch den Wald lief“)“ (Jannidis et al. 2005)

Dies bedeutet jedoch nicht, dass die drei vermittelnden Entitäten jeweils drei Gelegenheiten der Informationspräsentation zur Verfügung haben. Allerdings werden die Informationen gleichermaßen dazu genutzt, ein kognitives Modell der Figur zu generieren und daher reicht eine Unterscheidung in direkt und indirekt aus. Zum Schluss muss die Frage nach der Art der Informationen geklärt werden. Jannidis et al. definieren recht genau, was unter Figureninformationen zu verstehen ist:

„**Figureninformationen:** Informationen über die Figur aus dem Discours. Angaben zum Äußeren, zu mentalen und charakterlichen Eigenschaften, sprachliche Äußerungen der Figur und die Inhalte dieser Äußerungen und Handlungen.“ [Hervorh. v. Verf.] (Jannidis et al. 2005)

Handlungen und Sprache erhalten allerdings keine gesonderte Betrachtung. Tabelle 4<sup>39</sup>, auf der nachfolgenden Seite, zeigt die drei verwendeten Einteilungen und die jeweils zugeordneten Größen. Die Liste ließe sich noch erweitern, allerdings sollen die angeführten Punkte vorab ausreichen.

---

<sup>39</sup> Ein Überblick ist auch in der Einführung von Köppe und Kindt zu finden. (vgl. Köppe und Kindt 2014, S. 121–122)

**Tabelle 4: Informationsarten**

<b>Innere Informationen</b>	<b>Äußere Informationen</b>	<b>Sonstige Informationen</b>
Gedanken	Haarfarbe und Frisur	Name respektive Bezeichnung
Emotionen	Augenfarbe	Arbeitsplatz
Wünsche	Statur	Wohnort
Erfahrungen	Größe	Familie
Erinnerungen	Gewicht	Freunde
Vorstellungen	Besonderheiten (Muttermale, Tattoos usw.)	Partner
Wahrnehmungen	Alter	Haustiere
Absichten	Geschlecht	Bildung
Werte	Kleidung	Kollegen
Handlungen etc.	Accessoires etc.	Nachbarn etc.

Hinzukommen Kriterien, die in mehr als einer Spalte vorkommen können, wie zum Beispiel Handlungen, Krankheiten, Emotionen oder Sprache, da sie zum Beispiel nicht nur Auswirkungen auf die Innenwelt, sondern parallel auf die Außenwelt haben. Sie werden dort eingeteilt, wo sich ihr Ursprungsort befindet, das heißt, in den oben genannten Fällen im Bereich ‘Innere Informationen’, wie an den Emotionen und den Handlungen zu sehen ist.

Mit der Einteilung wäre ein weiterer Punkt zu berücksichtigen, der mit dem Ganzen einhergeht: die Charakterisierung. Diese wurde bereits im Kapitel *Figurencharakteristika* (vgl. 37–39; Jannidis 2004, S. 209) angerissen, soll aber noch einmal aufgegriffen werden:

„**Charakterisierung:** Prozess der Bindung stabiler figurenbezogener Tatsachen an eine Figur.

Bezogen auf Menschen ist unter ‚Charakterisierung‘ eine Summe typischer psychischer Eigenschaften zu verstehen, beschreibbar unter charakterpsychologischen Stichworten wie z.B. ‚extrovertiert‘. Diese umgangssprachliche Verwendung von ‚Charakterisierung‘ ist für erzähltheoretische Zwecke nur beschränkt brauchbar, da nicht-psychische Merkmale so unberücksichtigt bleiben.

Aus diesem Grund sollen alle diejenigen figurenbezogenen Tatsachen als Teil der Charakterisierung gelten, die - bezogen auf den Zeitverlauf der erzählten Welt - stabil bleiben.“ [Hervorh. v. Verf.] (Jannidis et al. 2005)

Bezogen auf Draesners Roman trägt zum Beispiel die Familie, die an dieser Stelle der Kategorie ‘Sonstiges’ untergeordnet ist, stark zur Ausprägung der Persönlichkeit von Aloe bei. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass es äußere oder die Umwelt betreffende Faktoren gibt, die sich auf das Innenleben auswirken und vice versa. Die drei Einteilungen werden demnach nicht getrennt voneinander betrachtet.

Dennoch zeigt sich anhand der tabellarischen Aufzählung, dass die Darstellung einer Figur höchst komplex ist. Selbst ein Märchen, das oftmals einfach gestrickt zu sein scheint, kann in der Konstruktion seiner Figuren eine erhöhte Komplexität offenbaren. Dieses Merkmal war eines von dreien, das im Kapitel *Figurentypologien* die Klassifikationen gekennzeichnet hat.

Als weitere Aspekte gab es Vollständigkeit und Veränderlichkeit. Zum ersten sei gesagt, dass die Schwierigkeit besteht, genau festzulegen, was im Fall von fiktiven Wesen unter Vollständigkeit zu verstehen ist. Ist es keine Figur mehr, sobald

Informationen zu Alter, Haarfarbe oder Wünschen fehlen? Im theoretischen Abschnitt wurden zwei Punkte als essentiell hervorgehoben<sup>40</sup>: 1. Vorhandensein eines Namens oder einer Bezeichnung und 2. Menschsein oder zumindest menschliche Merkmale aufweisen. (vgl. S. 37) Daran soll sich im praktischen Teil maßgeblich orientiert werden, denn der Nachweis einer absoluten Vollständigkeit ist nicht zu erbringen. Ob die Veränderlichkeit ein ausschlaggebendes Kriterium darstellt, um eine Figur als solche zu kennzeichnen, bleibt zu untersuchen.

Die Figur entwirft sich partiell durch sich selbst beziehungsweise wird, wie im Fall von *Mitgift*, durch Vermittlung einer Erzählinstanz konstruiert. Die andere Hälfte der Erzeugung erfolgt durch die eigentliche Umwelt der Hauptfigur. Diese setzt sich zusammen aus den Faktoren, die bereits behandelt wurden und aus anderen Figuren im Werk. Der Einfluss der Anderen ist enorm, wie sich zeigen wird. Die Informationen, die sich zu Aloe als Hauptfigur finden lassen, sind zahlreich und vielseitig über das gesamte Buch verstreut.

Recht schnell wird die Protagonistin mit dem Namen Aloe Böhm eingeführt, zu Beginn des Romans als 30 Jahre und zum Ende als fast 40 bezeichnet, die eine Größe von 1,73m hat, Kunstgeschichte studierte, in der Schule Latein lernte, sehr gut fotografiert und hauptsächlich in München wohnt. (vgl. Draesner 2005, 7; 94; 19; 239; 89; 10; 13; 17; 11; 8; 141) Solche Standardangaben zu Größe, Alter, Name etc. verleihen Aloe auf der kognitiven Ebene eine erste grobe Gestalt und setzen den Generierungsprozess in Gang. Dabei handelt es sich um vermeintliche Randinformationen, ohne großen Einfluss auf die Handlung, die aber für die Figurengenealogie von großer Bedeutung sind.

Vor allem der Name ermöglicht es, eine Verknüpfung zur Figur herzustellen und wirkt als Erinnerungstrigger und Zuordnungsfaktor. Ein Name dient der Möglichkeit zur Anrufung und der Subjektwerdung. Aloe wird erst zu Aloe durch den Namen, den sie von ihren Eltern bekommen hat. Sie wurde ähnlich ihrer (Paten-) Tante Erika nach einer Pflanze benannt. (vgl. Draesner 2005, S. 172) Dies geschieht nicht ausschließlich aufgrund des Rezipienten, der die Namen zugleich als

---

<sup>40</sup> Unter dem Titel *Figureninformationen im Discours* führen Jannidis et al. an: „Die Darstellung einer Figur im Discours geschieht durch ihre Benennung und durch die Zuschreibung von Figureninformationen.“ (Jannidis et al. 2005) Letzteres verweist oftmals auf die angesprochenen menschlichen Attribute.

Orientierung zwischen den einzelnen Figuren nutzt, sondern durch die anderen Figuren, die Aloe durch Anrufung zum Subjekt<sup>41</sup> werden lassen, zum Beispiel durch Spitznamen wie Alla, Lollo, Aloe Vera oder Adrenalina. (vgl. Draesner 2005, 17; 200; 250)

Interessant ist, dass es sich bei Anita um einen Hermaphrodit respektive Zwitter handelt. Gerade in solch einem Fall ist eine exakte Berufung auf ein Geschlecht und damit verbunden die Vergabe eines typisch weiblichen oder männlichen Namens bei der Geburt sehr schwierig. Dadurch sind Orientierung und Subjektwerdung gefährdet und die Abweichung von der gesellschaftlichen Norm gegeben. Davor fürchtet sich auch die Mutter, die ihrer Tochter aus diesem Grund ein bestimmtes Geschlecht aufzwingt.

Es zeigt sich infolgedessen die Notwendigkeit zur erneuten Auseinandersetzung mit solchen Themen wie Geschlechterbezeichnungen und ähnlichem. Dieses Nichtzuordnenkönnen ist es, was Aloe verunsichert und im Buch des Öfteren angesprochen wird. Sie muss sich schlussendlich mit dem ihr Unbehagen verursachenden Thema beschäftigen, um sich mit ihrer Vergangenheit und der Familie auseinandersetzen zu können. Diese Konfrontation stellt später den Übergang von Aloe als Einzelperson zu Aloe als Teil einer Familie beziehungsweise Gemeinschaft dar. Sie bildet eine Brücke, eine Annäherung an ihre Familie und ihre Vergangenheit.

An diesem Punkt greift erneut Händlers Argument, dass Romane die Lebenswelt des Einzelnen und der Gesellschaft repräsentieren und beides in Beziehung zueinander setzen. (vgl. S. 17; Händler 2014, S. 7) Neben diesen ersten Informationen, die zu den äußeren gezählt werden, gibt es Einsichten in das Innenleben, von denen einige – Gedankengänge, Handlungen oder Wahrnehmungen – in Verbindung mit anderen Faktoren bereits thematisiert wurden.

Solche Einblicke sind äußerst wichtig, da sie viel zum kognitiven Modell beitragen. Sie hauchen vor allem der Figur Leben ein, da gerade Menschen sich durch diesen Umstand auszeichnen, dass sie zu komplexen kognitiven Vorgängen in der

---

<sup>41</sup> Der Begriff der Anrufung spielt unter anderem in Gender Theorien eine Rolle, wie zum Beispiel bei der von Butler, die daran alltägliche Problematiken aufzeigt. (vgl. Butler und Menke 2009; Butler 2006)

Lage sind: reflektieren von Handlungen, äußern von Wünschen, schlussfolgern usw. Dadurch spannt sich der Bogen zu dem Punkt auf, dass Figuren oftmals Menschen darstellen oder zumindest menschliche Attribute aufweisen. Somit stehen sie Modell für reale Menschen, wodurch der Roman für die Diagrammatik interessant wird.

In Bezug auf Aloe zeigt sich dies in einer Vielzahl von Textbeispielen, die des Weiteren dazu führen, dass sich langsam die Geschichte Aloes – die Narration des Ichs – aufbaut. Die meisten Emotionen, Wahrnehmungen, Vorstellungen, Wünsche, Gedankengänge etc. können, gebunden an diesen Roman, drei großen Themenbereichen zugeordnet werden. Sie werden folgendermaßen bezeichnet: Körper, Anita und Lukas. Dabei trifft eine Bemerkung im Buch besonders auf den Umstand zu, dass alle drei Gebiete sich gegenseitig bedingen und determinieren:

„Die eine Geschichte windet sich um die andere wie eine Katze um den Fluchtweg der Maus; kein Wunder, daß Aloe sie nur gemeinsam erinnern kann. Lukas und Aloe, Aloe und Anita.“ (Draesner 2005, S. 241)

Anita und ihre Geburt als Zwitter prägen Aloes Leben aufs Stärkste und dies wiederum hatte Auswirkungen auf Aloes Verhältnis zu ihrem eigenen Körper und der Beziehung zu Lukas. Die genauere Betrachtung der einzelnen Beziehungen soll später erfolgen, jedoch wird an dieser Stelle ersichtlich, wie sehr sich Aloes Innenwelt mit ihrer Außenwelt verstrickt. Fast all ihre Gedanken, Wünsche, Meinungen usw. drehen sich um diese drei großen Themen:

„Auch sie wollte einen starken, selbstgewissen Körper. So daß sie ein gesichertes Leben darin führen konnte, geben und nehmen, ohne sich auszusetzen.“ (Draesner 2005, S. 36)

Bereits recht früh äußert Aloe den Wunsch einen „starken, selbstgewissen Körper“ zu wollen, den sie mittels einer „richtig harte[n] Abmagerungskur“ (Draesner 2005, S. 71) zu erreichen versucht, da sie mit ihrem bisherigen Körper nicht zufrieden ist. Diese Abmagerungskur taucht im Verlauf des Buches in immer absurderen und gesundheitsschädlicheren Zügen auf:

„Paradox Nr. 1: sie kochte jetzt besser als je zuvor. Es beruhigte sie, Nahrung zu riechen, zu halten, zu wiegen. [...] Paradox 2: sie gefiel sich besser als je zuvor, sie war unzufriedener mit sich als je zuvor, sie trieb das Sich-Gefallen weiter als je zuvor, um zufriedener zu werden als je gedacht. [...] Paradox 3: wer wenig ißt,

bekommt Kraft. Paradox 4: wer leichter wird, schwebt nicht mehr so.“ (Draesner 2005, 77; 86; 113)

Anhand von Aloes Gedankengängen zeigt sich, wie verdreht ihre eigene Wahrnehmung ist. Unterstützt wird dies durch fortlaufende Gewichtsangaben, wie sie zum Faktor Zeit aufgelistet wurden. (vgl. Draesner 2005, 78; 86; 91; 113; 126; 133)

Dies geht sogar so weit, dass Essen Aloes Vorstellungen und Träume dominiert: „Bonbongelb, schweinchenrosa, peppermintgrün – wie mehrstöckige Torten sahen die Häuser aus. Jede Nacht verwandelte sich in Aloes Träumen alles in Essen.“ (Draesner 2005, S. 80) Um neben dem Nichtessen noch bessere Ergebnisse zu erzielen und diesen starken Körper zu erlangen, trainiert sie ausgiebig bei jeder sich bietenden Gelegenheit:

„Aloe, das Trainingsprogramm! Sie trabte durch die Wohnung, um sich aufzuwärmen, mußte aber darauf achten, nirgends anzustoßen, denn alles stand voll. [...] Situp 15, Runde 1. Sie wurde ein Neutrum. [...] Situp 9, Runde 2. [...] Situp 14, Runde 3. [...] Ein Körper in Ruhe verbraucht etwa 2000 Kalorien pro Tag, bei ihren 1,73 cm [sic!], ihrem Ausgangsgewicht. Also rannte Aloe Treppen hinauf, Trottoire entlang, als führe ihr ständig ein Bus vor der Nase davon.“ (Draesner 2005, 81–84; 89)

Es wird schnell klar, welche abstrusen Züge Aloes Gewichtsverlust annimmt und sich zügig gegen sie selbst wendet. Einen Abschluss findet dieses Gegen-sich-selbst-richten von Aloes Körper im Zusammenbruch und der Einlieferung in eine Klinik. Dort versuchen die Ärzte, ihr mit gesteuerter Gewichtszunahme und Therapie zu helfen und dafür zu sorgen, dass sie wieder ein gesundes Leben führen kann, über das sie nicht die Kontrolle verliert. (vgl. Draesner 2005, S. 151–156) Speziell die Gespräche mit dem Therapeuten führen bei Aloe zu der Erkenntnis, dass ihre Besessenheit von einem perfekten, starken und sicheren Körper mit ihrer Vergangenheit zusammenhängt und sie sich mit jener auseinandersetzen muss.

Angesichts der zahlreichen Textstellen, die zum Thema Körper existieren, ist erkennbar, wie fokussiert Aloe darauf ist und welche entscheidende Position es einnimmt, zumal dem Gebiet gleich ein ganzes Kapitel gewidmet wird. Darüber hinaus erhält alles in Verbindung zu Anita eine weitaus größere Bedeutung. Des Weiteren sind diese Informationen zu den Gedanken, Wünschen, Vorstellungen etc. wichtig, wenn es um die Generierung eines kognitiven Modells geht. Sie ma-

chen ein Drittel der Figur Aloe aus, bestimmen ihr Leben bis hin zum totalen Kontrollverlust und tragen in indirekter Weise zum endgültigen Beziehungsende mit Lukas bei.

Das nächste Drittel umfasst Informationen über die Beziehung von Aloe und ihrer Schwester Anita, wobei einerseits besonders Ingrid, als Mutter, ihren Teil zu der komplizierten Verbindung der Schwestern beiträgt und daher als Figur nicht unberücksichtigt bleiben kann. Andererseits ist das Thema Anita aufgrund ihrer Zwitterhaftigkeit eng mit dem bisherigen verbunden. Die körperlichen, aber auch kognitiven Zweifel Aloes hängen stark mit der Relation und Reaktion auf ihre Schwester zusammen. Die Zweideutigkeit von Anitas Körper spiegelt sich ebenfalls im Verhalten, den Gedanken, Vorstellungen, Ansichten etc. Aloes wider, denn sie ist auf der einen Seite abgestoßen, angewidert und verängstigt, was ihre Schwester betrifft:

„Sie hatte Angst vor Anita und deren Blick, diesem Röntgenstrahlauge... [...] Anita war ein Monster, von Anfang an. [...] Aloe hatte nur eine vage Vorstellung davon, was Zwitter hieß; verstand aber gleich, daß es das besondere Krüppelwort für Anita war. [...] Anita war der Freak, und Aloe die Schwester des Freaks, die insofern auch etwas Freakhaftes an sich hatte.“ (Draesner 2005, 99; 163; 214; 217)

Auf der anderen Seite ist Aloe fasziniert von ihrer kleinen Schwester, die aus ihrer Sicht so viel schöner, selbstbewusster und klüger scheint:

„Vorm Spiegel übte sie heimlich, die Lippe wie Anita aufzuwerfen. Es sah häßlich aus. Aloe stöhnte: bei Anita waren es nie die einzelnen Teile – die klassische Nase, die schmale Taille, die hüftlangen blonden Haare, der für ihr Alter gut entwickelte Busen. All das erklärte nichts. Anitas Charisma hatte sich sowohl den Messern entzogen als auch der Chemie der im Kakao aufgelösten Tabletten, den kunstvollsten Schnitten, den wirkungsvollsten Hormonen war es entkommen, weil es tiefer saß als all das. [...] Anitas Träume wühlten sie auf. Anitas Träume steckten sie an. Es war eine seltsame, aufgeladene Zeit. Aloe schaute Hermesstatuen und Aphroditeabbildungen an. [...] Anita machte alles ambivalent. Alle, die mit ihr zu tun hatten, spürten es. Spürten, wie es einem geht, wenn ein anderer etwas Verlockendes und Geheimnisvolles an sich trägt, was man selbst nicht hat. Anita war von ihnen getrennt, sie saß in ihrer Mitte, aber wie ohne Stuhl. [...] Sie [Aloe] spürte eine tiefe Gier – sie wollte ebenso doppelt sein. Und sie wollte diese Doppelung zerstören.“ (Draesner 2005, S. 227–229)

Die „Doppelung“, wie sie an dieser Stelle zu Tage tritt, wurde besonders durch die Mutter gefördert, die auf gar keinen Fall wollte, dass die Familie Böhm irgendwie ins Zentrum, in den Mittelpunkt, der Betrachtung gerät. Sie wünschte

sich eine normale und unauffällige Familie und tat alles, um dies zu gewährleisten. Ingrid wollte, wie die meisten Mütter, das Beste für ihre Tochter und entschied für Anita, dass es besser wäre, ein Mädchen zu sein:

„– So ein ganz normales Baby! Tut mir gut, dich anzugucken, jaja, da lach nur, aber das heilt meine Augen. War so schrecklich, wenn deine Mutter, als sie ein bißchen älter war als du, im Bett lag und wimmerte. Und manchmal sogar schrie. Mein kleines Mädchen war das – deine Mama. Und was mußten ich und Holger dann tun? Sie wieder zum Arzt bringen. Still und mit diesem intensiven Blick kam sie zurück. So kannst du gar nicht schauen, sei froh! Und wie sie anfing, sich zu wehren, schon mit zwei, wenn wir sie nur durch die Tür des Krankenhauses trugen – schrie wie ein Tierchen, das alles am Geruch erkennt. Schlimm, glaub mir. Aber sinnlos, die einmal begonnene Behandlung abubrechen. Das wäre am allerschlimmsten gewesen, Pfuscher.“ (Draesner 2005, S. 279)

Dies ist nur eine Passage, in der sich Ingrid zu rechtfertigen versucht. Welche Auswirkungen ihre Entscheidung letztlich allerdings hatte, wird vor allem durch die Geschichte Aloes sichtbar: Einerseits das vorgelebte Verhalten der Eltern, das aufzeigt, dass Anita nicht normal sei und deshalb anders behandelt werden musste. Dies ging schlussendlich auf Aloe über, die in Anita nicht die arme leidende Schwester, sondern das Monster, den Freak, die Bevorzugte sah.

Andererseits das scheinbar verbotene Zwitterdasein, das in Aloe Neugier, Faszination, Neid und Bewunderung auslöst. Dies führt schließlich dazu, dass sie versucht, einen starken und sicheren Körper zu bekommen, weil sie eine unsichere und verworrene Kindheit hatte. Zudem tritt sie mit Anita, die in ihren Augen viel schöner ist, in eine Art Wettbewerb. Letztlich ist dieser Körperkult, den Aloe praktiziert, nur ein Ausdruck ihrer Unsicherheit und ihres Kontrollverlusts.

Erst nach dem körperlichen Zusammenbruch und den Erkenntnissen, die die Hauptfigur aus der Therapie gewinnt, verändert sich ihre Einstellung gegenüber Anita. Sie fängt an, die Geschehnisse zu reflektieren, sich mit dem Thema ‘Hermaphroditismus’ auseinanderzusetzen und empfindet sogar Mitleid und Scham gegenüber ihrer kleinen Schwester Anita und ihrem Verhalten ihr gegenüber. (vgl. Draesner 2005, 105; 235; 242)

Ferner stellt sie sich am Ende des Romans auf Anitas Seite, die wieder eine Operation möchte, um ein Mann zu werden, akzeptiert Anita, verteidigt sie sogar gegenüber deren Ehemann Walter und ist zutiefst traurig, als sie vom Tod ihrer Schwester erfährt, die von ihrem Gatten ermordet wurde. (vgl. Draesner 2005,

354-367; 370-372) Aloe erkennt letzten Endes, dass ein Schwarz-weiß-Denken unmöglich ist und sie sich keinesfalls der Vergangenheit entziehen kann:

„Anita und sie. Jahrelang hat Aloe zugesehen und sich in sicherem Abstand von ihrer Schwester geglaubt. Geglaubt, wie Holger, ein ›weißer Jahrgang‹ zu sein, in den unschuldigen Flecken der Geschichte zu leben, beobachtend, aber nicht betroffen. Erst nach der Magersucht war ihr deutlich geworden: was für eine Illusion!, und sie hatte angefangen, sich zu erinnern.“ (Draesner 2005, S. 159)

Im Großen und Ganzen lässt sich sagen, dass Anita ein Teil von Aloe ist und vice versa. Die beiden Leben beeinflussen sich gegenseitig und sind voneinander nicht zu lösen, so wie es bei der gesamten Familie Böhm der Fall ist, an die schließlich Lukas als Partner Aloes gekoppelt wird:

„[...] aber auch wie es Widerstände gab in ihr, die sich verknäulten und Krieg führen wollten, weil sie immer Krieg geführt hatten. Gegen Anita und mit Anita, gegen Holger und Ingrid und mit ihnen gegen Anita, gegen sich selbst und für sich selbst, weil Krieg eben doch von Kriegen kam und man nichts beobachten konnte, ohne selbst davon ergriffen zu werden.“ (Draesner 2005, S. 215–216)

Dies bedeutet ebenfalls, dass nicht nur die Informationen über Aloe, also ihre Gedanken, Meinungen, Vorstellungen über Anita in das kognitive Modell einfließen müssen. Wichtig sind zugleich alle, die von Anitas respektive von Ingrids Seite aus über Aloe getroffen werden beziehungsweise durch die Relationen untereinander zustande kommen. Diese Informationen sind allerdings rar, da die Wahrnehmungsperspektive bei Aloe liegt.

Gleiches gilt für die Beziehung von Lukas und Aloe und damit für den dritten Themenkreis – Lukas. Beide lernen sich während Aloes Studiums in Oxford kennen und führen dort eine Beziehung. Schließlich ziehen sie nach dem Studium zusammen. (vgl. Draesner 2005, 17; 66) Da Lukas über lange Zeit die Person ist, die sich in Aloes direkter Nähe befindet, ähnlich ihrer Familie, weist er eine enge Verbindung zu ihren Emotionen, Gedanken etc. auf.

„Er strahlte ein Nachglühen aus, eine ungewöhnliche Hintergrundspannung, die Erregung einer Zeit, die bereits vergangen war oder erst noch kommen würde. [...] Es war nicht seine Figur (er war nur ein paar Zentimeter größer als sie); nicht seine Augen waren es: den ihren ähnlich, aber heller grün, manchmal auch hellgrau – obwohl, da steckte ja er, in diesem Blick. [...] Schließt sie die Augen küßt sie ihn sitzt sie da schließt sie die Augen denkt sie an ihn setzt sie sich dahin ihn küssend rast sie durch die Stadt schließt sie die Augen rennt sie zum Bus denkt sie an ihn fällt sie fast um glaubt sie ihm hört sie nichts folgt sie sich gehen ihr

die Ohren auf küßt sie ihn fließt der Mund ihr über sitzt sie da sieht sie ihn, ihn.“  
(Draesner 2005, 24; 40-41)

Solche Beobachtungen Aloes bezüglich Lukas treten häufig auf, vor allem, als sie sich mit ihrem eigenen Körper befasst. So sieht sie in Lukas zu Beginn den starken Körper, den sie selbst gern hätte und empfindet ihn als äußerst gutaussehend. Im Verlauf ihres eigenen Gewichtsverlustes nimmt sie Lukas als Spanferkel wahr, das gemästet und dem alle Nahrung zugeschoben wird, um selbst nichts essen zu müssen. (vgl. Draesner 2005, 36; 66; 81) Aufgrund dessen verschiebt sich Aloes Wahrnehmung. Anfänglich verhält es sich zudem so, dass Lukas Gefallen an der immer dünner werdenden Aloe findet, was sie in ihrem Abnehmwahn bestätigt. Dies führt parallel dazu, dass Aloe nicht in der Lage ist, über ihre Emotionen und ihre Vergangenheit zu sprechen und sich dadurch mehr und mehr verschließt. (vgl. Draesner 2005, S. 73)

Erst kurz vor ihrem Zusammenbruch thematisiert Lukas den starken Gewichtsverlust seiner Freundin, da dieser immer häufiger zu Problemen innerhalb der Beziehung führt. So versucht er unter anderem zwischen Aloe und ihrer Familie zu vermitteln, indem er auf sie einredet und bittet, auf Anita zuzugehen. Allerdings blockt Aloe dies ab. Ferner möchte er gern vermehrt intim mit ihr werden, aber dagegen verweigert sie sich erneut, was schließlich dazu führt, dass er heimlich ein Bordell besucht. (vgl. Draesner 2005, 103; 114-126; 126-127) Beiden Figuren ist es anzumerken, dass es ihnen schwer fällt, über ihre persönlichen Probleme zu reden. (vgl. Draesner 2005, 141; 147)

Außerdem sind sie doch recht unterschiedlich: Sie als Kunstgeschichtsstudentin und Fotografin kreativ, emotional und phantasie reich – er als Astrophysiker rational, logisch, pragmatisch. (vgl. Draesner 2005, 14; 17) Dies führt ebenfalls zu Spannungen in der Beziehung, da oftmals das Verständnis für den Anderen nicht gegeben ist. Besonders Aloes Besessenheit von ihrem Körper macht zu Beginn der Beziehung zu schaffen und löst Probleme aus. Damit lassen sich zwei der größeren Themenbereiche – Körper und Lukas – zusammenführen.

Nach Aloes Schwächeanfall reißen sich beide wieder mehr zusammen, besonders Lukas unterstützt seine Freundin, da er von Schuldgefühlen geplagt wird. Diese wurden hervorgerufen, weil er nichts gegen die Magersucht seiner Partnerin un-

ternommen hatte. Er schlägt zur Verbesserung der Situation eine Reise nach Schweden vor, die beide nach dem Klinikaufenthalt Aloes antreten. (vgl. Draesner 2005, S. 160–230) Dort nähern sie sich durch die Enge des gemieteten Wohnmobils und der gemeinsamen Zeit wieder an, allerdings nur für die Dauer der Reise, denn danach kehrt recht schnell der Alltag zurück. (vgl. Draesner 2005, S. 241) Dessen ungeachtet war es Aloe möglich, sich während der gemeinsamen Zeit Lukas gegenüber zu öffnen, jedoch nicht mit der erhofften Reaktion seinerseits:

„Doch Lukas hatte nicht mitgespielt. Lukas hatte ihren Plan nicht im geringsten erfüllt. Er hatte sich überhaupt ganz anders verhalten als gedacht. Schien einen guten Instinkt zu haben, der Kerl. Ständig war er auf der Hut davor, funktionalisiert zu werden. Da hatte er einen Extrariecher, ein eigenes Gen. Daß sie ihm von der Vergangenheit – endlich – erzählt hatte, sollte der letzte Köder sein. Dramatisch. Er sollte sich eingeweiht fühlen, nahe. Und dann sagen: ist schon gut. Und was hatte er getan – gelacht und gesagt: das kann man auch anders sehen. Da stand sie nun. Und ihre gemischten Gefühle für Anita hatten sich nicht beruhigt – im Gegenteil.“ (Draesner 2005, S. 231)

Das Paradoxe an der Sache ist, dass sie durch Lukas Verhalten und durch seine andere Sicht auf ihre Vergangenheit einerseits beginnt, selbst eine differenzierte Wahrnehmung der Dinge zu erlangen und sich schlussendlich mit ihrer Familie befasst. Andererseits sich aber von Lukas aufgrund seines mangelnden Verständnisses für ihre Emotionen, Situation etc. entfernt, denn die Beziehungsprobleme tauchen recht bald wieder auf. Obwohl sie versuchen, ein Kind zu bekommen, scheint keine Annäherung möglich. Lukas vergräbt sich nach dem positiven Schwangerschaftstest in Arbeit und lässt Aloe sogar alleine mit dem Fahrrad im Winter zum Arzt fahren. (vgl. Draesner 2005, S. 307–308)

Sie verlieren das Kind nach der 15. Woche, was letztlich zum absoluten Bruch zwischen ihnen führt. Aloe, die sich einredet, die einzige zu sein, die trauert, unglücklich ist und kein Verständnis für Lukas hat, der seine Emotionen nicht zeigen kann. (vgl. Draesner 2005, 308-309; 312-314) Lukas verlässt Aloe schließlich mit der Begründung, dass ihm alles zu viel ist: Erst die Magersucht, dann Aloes Probleme mit ihrer Vergangenheit, für die er allerdings kein Verständnis hat und letztlich der Verlust des Kindes.

Es gibt zwei gleichzeitig verlaufende Prozesse: Entfernung von Lukas und Annäherung an Anita. Beides geschieht parallel und hängt miteinander zusammen, denn nicht nur das Gespräch mit dem Therapeuten führt bei Aloe zu einer anderen

Einstellung gegenüber Anita, sondern auch Lukas' Worte und sein Verhalten: „Und was hatte er getan – gelacht und gesagt: das kann man auch anders sehen.“ Für ihn ist diese Gesamtsituation der Familie Böhm nichts Bedeutsames, nichts Besonderes oder „Verlockendes und Geheimnisvolles“. Er trägt einen wesentlichen Teil zur Veränderung von Aloes Ansichten, Einstellungen, Gedanken und Emotionen bei. Damit steht er nicht nur in Verbindung mit dem Gebiet Körper, sondern ebenfalls mit dem Thema Anita.

Es sind die Geschichten von Lukas und Anita sowie ihre eigene, nicht voneinander getrennt zu betrachten. Alles ist miteinander verwoben: So beeinflusst Aloe sich selbst respektive ihre Innenwelt und ihre Außenwelt sowie ihre Umwelt und vice versa. Demnach lässt sich ein kognitives Figurenmodell nicht ausschließlich durch die Sammlung von Informationen, die nur die Hauptfigur betreffen, generieren. Colapietro verweist mit Bezug auf Peirce auf folgenden Umstand:

“The self is distinguishable but not separable from others; indeed, the identity of the self is constituted by its relations to others. As Peirce stated the matter later in his life, to be a self is to be a *possible* member of some community. In claiming that the self is defined by its relations to others, Peirce was not claiming that its actual membership in any actual community was the decisive factor; what he was claiming was that it is always, in principle, possible for the self to become one with some other: This *possibility* belongs to the essence of selfhood.” [Hervorh. v. Verf.] (Colapietro 1989, 73-74; 78)

Wie ein Zeichen selbst andere Zeichen braucht, um als ein solches erkannt zu werden, das heißt, über die Notwendigkeit eines Kontextes verfügen muss, so benötigen Wesen – gleich ob real oder fiktiv – andere, die sie teils zu dem machen, was sie sind. Der Buchstabe A als Zeichen, wird erst zu einem solchen, da er sich von B und C unterscheidet, sich in Relation und einem Kontext zu ihnen befindet. Aloe wird zum Teil nur zu der Figur Aloe, da sie von anderen Figuren unterscheidbar ist und sich in ständiger Wechselwirkung zu ihnen befindet.

Es müssen immer die Relationen zu den anderen Figuren beobachtet und aufgenommen werden, da diese entscheidend für die Konstruktion der Hauptfigur sein können und bei ihr sowohl die äußerlichen, als auch die innerlichen Kriterien beeinflussen. Wie aber im Zitat betont, besteht lediglich die Möglichkeit dazu: Sie können determinierend wirken, müssen dies jedoch nicht zwangsläufig.

Trotzdem sind im Fall von *Mitgift* die Anderen wesentlich an der Ich-Werdung von Aloe beteiligt. Was zudem auffällt ist, dass durch das Zusammenspiel der einzelnen Figuren und ihrer gegenseitigen Beeinflussung tatsächlich eine Veränderung Aloes stattfindet. Daraus folgt, dass zumindest für das Buch *Mitgift* die Veränderung als ein Kennzeichen von Figuren bestätigt werden kann. Ob dies für andere Romane zutrifft, muss sich anhand der Betrachtung von *Malina* zeigen.

### 5.2.7 *Mitgift* und *Malina* – Eine kontrastive Betrachtung

In einem Interview vom 9. April 1971<sup>42</sup> äußert sich die österreichische Schriftstellerin Bachmann wie folgt zu den Lese- und Interpretationsmöglichkeiten ihres Werks *Malina*:

„Bachmann: Es ist für mich nicht notwendig, daß ein Leser sofort versteht, was Malina und Ich sind, daß sie im Grunde genommen eine Person sind. Selbst wenn der Leser es anders sieht oder lange nicht dahinterkommt oder erst am Ende dahinterkommt – das würde mir nichts ausmachen. Man muß überhaupt ein Buch auf verschiedene Arten lesen können und es heute anders lesen als morgen.“

(Bachmann 1983, S. 100)

Dieser weite Deutungsspielraum, den Bachmann in ihren Schriften, Hörspielen und Opern schafft, ermöglicht es, diverse Betrachtungen und Untersuchungen vorzunehmen. Vor allem entdeckten bereits kurz nach der Veröffentlichung von *Malina* verschiedenste Richtungen – Gender Studies, Psychologie, Literaturwissenschaft usw. – die Werke der Autorin für sich.

*Malina* als Ouvertüre<sup>43</sup> des nie vollendeten Todesarten-Projekts löste einen lebhaften Dialog aus, auf den bereits das Zitat anspielt: Handelt es sich bei Malina um eine eigenständige Figur oder um das Alter-Ego des Ichs? Nach Bachmann ist Malina eindeutig als männlicher Doppelgänger<sup>44</sup> anzusehen, doch welche Aus-

<sup>42</sup> Das Interview führte damals Toni Kienlechner. Es erschien in *Die Zeit* unter dem Titel *Ich schreibe keine Programm-Musik*. (vgl. Bachmann 1983, 153; 95-100)

<sup>43</sup> Aus dem Interview: „Bachmann: [...] Aber dieses Buch »Malina« ist für mich ein in sich geschlossener Anfang oder eine Ouvertüre... Kienlechner: Eine Ouvertüre? Bachmann: ... für dieses noch nicht geschriebene Buch »Todesarten« – obwohl in dem Buch »Malina« ja schon so viele Todesarten enthalten sind, aber nur für dieses eine Ich ...“ (Bachmann 1983, S. 95)

<sup>44</sup> In einem weiteren Interview vom 14. April 1971, das zwischen Bachmann und Otto Basil für eine Radiosendung mit dem Titel *Wir sprechen mit Ingeborg Bachmann* stattfand, finden sich folgende von ihren Aussagen dazu: „Bachmann: [...] Jedenfalls stellt sich dann mehr und mehr heraus, daß er der objektive, also der denkende Teil ist, der männliche, und sie der weibliche

wirkungen hat dies auf die vorliegende Arbeit? Zum einen muss angeführt werden, dass an dieser Stelle kein weiterer Beitrag zur Debatte, ob Doppelgänger oder nicht, vorgenommen wird. Bachmann selbst bezog dazu eine klare Position, der in dieser Arbeit gefolgt wird.

Zum anderen spielt die ganze Diskussion für die Untersuchung aus mehreren Gründen eine untergeordnete Rolle: Erstens ist die Beobachtung der Beziehungen der Figuren zur Hauptfigur, wie bei *Mitgift*, Teil der Erzähltheorie und somit automatisch inbegriffen. Zweitens hat die Doppelgängerperspektive, wie sich zeigen wird, nur minimale Folgen auf die Figurengenealogie, sodass es zu keinen anderen Ergebnissen kommt. Bevor aber mit der eigentlichen kontrastiven Analyse begonnen wird, muss ein Hinweis auf die Struktur des Romans von Bachmann erfolgen: Er gleicht in mehrerer Hinsicht einem Drama. Dafür gibt es verschiedene Anzeichen, wie den vorangestellten Text, der einem Prolog ähnelt:

„Der eigentlichen Dramenhandlung vorgelagerte, deutlich markierte Vorrede, die der Ankündigung, Erläuterung und Ausdeutung dienen kann. Der Prolog (griech. *prologos* = Vorrede) geht dem Drama voran, markiert also eine andere Fiktionsebene, insofern er nicht zur Dramenhandlung gehört, wobei er aber durchaus von einer oder mehreren Figuren der *dramatis personae* gesprochen werden kann. Genauso kann der Prolog aber auch von einem gesonderten Sprecher vorgetragen werden, oder sich in Form eines Vorspiels als eigenes ‚Schauspiel in Reduktion‘ präsentieren.“ (Huber und Böhm 2007)

Die im Zitat definierten Merkmale eines typischen Prologs finden sich bei *Malina*. Das Ich spricht die Vorrede und stellt die handelnden Figuren, die Zeit und den Ort vor. Wie weiterhin bemerkt, ist dieser dem eigentlichen Handlungsstrang vorausgeschickte Prolog, als fast unabhängig und losgelöst vom Rest der Narration anzusehen. Allerdings enthält er entscheidende Informationen, die nicht zu vernachlässigen sind und erfährt somit zusammen mit den anderen drei Kapiteln Berücksichtigung.

Ein weiteres Kennzeichen für die Dramenhaftigkeit des Romans stellt der Aufbau dar. So lassen sich in groben Zügen die idealtypischen Konstruktionen finden: Exposition, Steigerung, Höhe-/Wendepunkt, retardierendes Moment und Kata-

---

Teil dieses Doppelgängers. [...] Basil: So ein Alter ego ... Bachmann: Ja, das Alter ego, mit dem sie sehr oft eins ist. Sie kommen immer wieder auseinander, sie geraten aneinander, und dieser männliche und ihr überlegene Doppelgänger, also dieses denkende Ich, hilft ihr am Ende den Tod zu finden, weil sie nicht mehr weiter kann.“ (Bachmann 1983, 101–102; 153)

strophe/Lösung. (vgl. Huber und Böhm 2007) Ferner löst sich der Fließtext respektive der Haupttext<sup>45</sup> immer mehr auf und es erscheinen vermehrt Dialoge, die denen in Dramen ähneln, sowohl in ihrer Form als auch in der Verwendung von kleinen italienischen Nebentexten<sup>46</sup>. (vgl. Bachmann 2009, S. 325–331) Dass Bachmanns Werk<sup>47</sup> auch mittels der Dramenanalyse betrachtet werden könnte, verweist erneut auf die immanente Offenheit dieses Buchs und würde einen Ansatzpunkt für weitere Forschungen ergeben.

Indes geht es in der vorliegenden Arbeit um die Kombination von Narratologie und Diagrammatik. Nichtsdestotrotz erklären sich die besondere Stellung des Vortextes und die spezielle Gestaltung der Dialoge im dritten Kapitel durch den Hinweis auf den Roman als dramenartig, was vor allem für die Unterkategorie Dis­tanz später noch interessant erscheint.

### 5.2.7.1 Der Kampf gegen die Zeit

Bezogen auf den Faktor Zeit, weisen beide Romane – *Mitgift* und *Malina* – viele Gemeinsamkeiten auf. Die erzählte Zeit umfasst im Fall von Bachmanns Werk vermutlich einige Monate. Sie lässt sich anhand indexikalischer Zeichen, wie 26. Jänner, 31. Mai, 3. und 4. Juli, nachweisen. (vgl. Bachmann 2009, 71; 153; 267) Allerdings ist dieser Umstand nicht exakt bestimmbar, da keine Jahreszahlen geliefert werden. Obgleich aufgrund dessen eine Orientierung erschwert wird, bleibt der Verlauf von Zeit bestehen, sprich, Zeit schreitet durch jeden hinzukommenden Moment voran. Dadurch wird der Zeitstrahl durch Peirce's *instants* unendlich. Zeit als Größe nimmt gerade für das weibliche Ich eine bedeutsame Stellung ein:

<sup>45</sup> Der Haupttext wird von den Figuren gesprochen, entweder in dialogischer oder monologischer Form. (vgl. Huber und Böhm 2007)

<sup>46</sup> Der Nebentext wird nicht von den Figuren gesprochen, dient aber als Anleitung, ähnlich Regieanweisungen. (vgl. Huber und Böhm 2007)

<sup>47</sup> Bachmann bemerkt auf eine Frage von Ilse Heim, ob *Malina* ein Roman sei, Folgendes: „Bachmann: Man hat vielleicht nie so recht gewußt, was ein Roman ist. Selbst Bücher, von denen wir heute zweifelsfrei als von Romanen sprechen, sind in gewissen Zeiten nicht so bezeichnet worden, etwa »Krieg und Frieden.«“ (Bachmann 1983, S. 107) Dies zeigt deutlich, dass es Bachmann selbst offen lässt, was unter einem Roman zu verstehen ist beziehungsweise ob *Malina* als solcher betrachtet werden kann. Das Interview stammt vom 5. Mai 1971 und wurde in *Annabelle* unter dem Titel *Requiem für die Liebe* veröffentlicht. (vgl. Bachmann 1983, 153; 106-110)

„Aber eines Tages werde ich es wissen wollen und von dem Tag an werde ich zurückbleiben und zurückfallen in ein Gestern. Aber noch ist nicht morgen. Ehe gestern und morgen auftauchen, muß ich sie zum Schweigen bringen in mir. Es ist heute. Ich bin hier und heute.“ (Bachmann 2009, S. 155)

Die Beziehung zwischen dem Ich und der Zeit ist gekennzeichnet durch Angst, Probleme und Ungereimtheiten. So existieren die indexikalischen Zeichen – ähnlich zahlreich wie in *Mitgift* – oftmals ohne Bezug zur Hauptfigur, wie das zweite Kapitel veranschaulicht, das zum Beispiel über gar keine zeitliche Verortung verfügt. (vgl. Bachmann 2009, S. 181)

Jegliche Andeutungen, die auf eine konkrete Zeitangabe im Werk hinweisen, werden sofort negiert. Das Ich führt an, dass es einen Frühjahrmantel trägt, was den Eindruck erweckt, dass es Frühjahr ist. Doch gleich im folgenden Nebensatz wird dies verneint und als Begründung für das Tragen des Frühjahrmantels außerhalb des Frühjahrs Wetterschwankungen angegeben. (vgl. Bachmann 2009, S. 115) Weiterhin ist das Ich bezogen auf Zeit sehr emotional – wütend, ängstlich, unsicher usw. – was sich an diversen Stellen äußert:

„Ich kann nicht einen Brief von einem 31. Mai beantworten, die Zahl 31 darf überhaupt nicht verwendet und profaniert werden. Was bildet dieser Herr aus München sich ein? wie kann er mich aufmerksam machen auf den 31. Mai? was geht ihn mein 31. Mai an!“

„Ich habe keine Zeit mehr, ich habe nicht genug Zeit.“

„Ich habe leider, ich bin mit der Zeit  
Wenn du natürlich in so einem Zeitdruck bist  
Nur heute habe ich besonders wenig Zeit  
Selbstverständlich, wenn du jetzt keine Zeit hast  
Wenn ich dann wieder mehr Zeit habe  
Mit der Zeit werden wir ja, es ist nur jetzt  
Dann können wir ja, wenn du einmal Zeit hast  
Gerade in dieser Zeit, wenn es wieder geht  
Du mußt eben mit der Zeit etwas weniger  
Wenn ich nur noch zur rechten Zeit  
Aber du liebe Zeit, du darfst nicht zu spät  
Ich habe noch nie so wenig Zeit, das ist leider  
Wenn du dann wieder mehr Zeit hast, vielleicht  
Später werde ich dann mehr Zeit haben!“  
(Bachmann 2009, 153; 201; 266-267)

Das Ich scheint ständig Angst zu haben, dass ihm die Zeit durch die Finger rinnt, weshalb sich der Roman im „Heute“ (vgl. Bachmann 2009, S. 8–10) verortet. Da Zeit als etwas Vergängliches präsentiert wird, ist eine Verankerung oder Etablie-

zung des Ichs und seiner Narration kaum möglich. Peirce stellt das Ego als etwas Vergangenes dar, während das Non-Ego etwas Zukünftiges ist. (vgl. S. 120)

Es scheint, als ob die Angst des Ichs, keine Zeit zu haben, damit zusammenhängt, dass es sich nicht konstruieren kann beziehungsweise keine Zeit dafür hat und die Zukunft so ungewiss ist, dass sozusagen eine Furcht vor dem Non-Ego, das nach Peirce noch kein Ich ist, besteht. Das ist einer der größeren Unterschiede zwischen *Mitgift* und *Malina* respektive zwischen Aloe und dem Ich, denn Aloe empfindet Zeit als nichts Negatives, sondern wandelt sich selbst zu etwas Positivem im Verlauf dessen.

Ein weiterer ist das Fehlen von Pro- und Analepsen. Da immer 'heute' ist, erfolgen keine zeitlichen Sprünge. Selbst das zweite Kapitel, das keine zeitliche Einordnung erfährt, verdeutlicht recht schnell, dass zwar über Vergangenes berichtet wird, aber sich die Hauptfigur zusammen mit seinem männlichen Alter Ego Malina weiterhin in der Gegenwart aufhält, da es sich um Träume handelt. Dadurch bleibt die eigentliche Ordnung bestehen, wohingegen in *Mitgift* vielzählige Brüche und Umstrukturierungen erfolgen, um die Narration des Ichs gewährleisten zu können. Bezüglich des Erzählens der eigenen Geschichte ist zu vermuten, dass das Ich aufgrund seiner negativen Position zum Faktor Zeit das Gefühl verspürt, ihm bleibe keine Zeit, um eine eigene Biographie zu konstruieren oder davon zu berichten. Schlägt die Genese ohne eigene Narration fehl? Diese Frage muss im Fortgang geklärt werden.

Neben der Ordnung ist das Erzähltempo ein weiterer zeitlicher Faktor, der sich mit der Dauer von Ereignissen befasst. Wie im ersten Roman treten Szenen vermehrt im Werk Bachmanns auf, dies häufig in Dialogform. Wie bei Draesner liefern diese Dialoge zahlreiche Figureninformationen, so zum Alter oder zu emotionalen Zuständen:

„Ich: Ich muß mich freiwillig unterwerfen können, du bist ja etwas jünger als ich, und ich habe dich erst später getroffen. Früh oder spät war nicht so wichtig, aber dieser Unterschied ja. (Und von Ivan will ich gar nicht reden, damit Malina nichts erfährt, denn wenn mir Ivan auch das Alter austreiben will, so möchte ich es doch behalten, damit mir Ivan nie älter wird.) Du bist eben doch ein ganz klein wenig jünger als ich, das gibt dir eine ungeheure Macht, nütz sie doch aus, ich werde mich unterwerfen, ich kann es schon zuweilen. Es kommt aus keiner vernünftigen Überle-

gung. Ekel oder Zuneigung sind ihr vorausgegangen, ich kann es nicht mehr ändern, ich habe Angst.  
 Malina: Ich bin vielleicht älter als du.  
 Ich: Gewiß nicht, das weiß ich. Du bist nach mir gekommen, du kannst nicht vor mir dagewesen sein, du bist überhaupt erst denkbar nach mir.“ (Bachmann 2009, S. 259–260)

Ganz ähnlich verhält es sich mit den Pausen und den Dehnungen, die in *Malina* zwar weniger deutlich hervorgehoben, aber dennoch vorhanden sind. Die einzelnen Geschichten, die immer wieder in kursiv die eigentliche Erzählung unterbrechen und stoppen, lassen sich dabei als Pausen klassifizieren. (vgl. Bachmann 2009, 62-69; 123-124; 140; 142; 144-145; 156) Sie beschränken sich ausschließlich auf das erste Kapitel.

Diese Geschichten haben, anders als in *Mitgift*, nicht die Funktion einen neuen Handlungsstrang einzuleiten. Vielmehr scheinen sie zum einen Ruhe in das eigentliche Geschehen zu bringen und Wunschvorstellungen beziehungsweise Utopievorstellungen des Ichs zu repräsentieren sowie die schriftstellerischen Tätigkeiten der Figur zu verdeutlichen:

*„Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen sein... [...] und ihre Hände werden begabt sein für die Güte, sie werden nach den höchsten aller Güter mit ihren schuldlosen Händen greifen, denn sie sollen nicht ewig, denn es sollen die Menschen nicht ewig, sie werden nicht ewig warten müssen...“* [Hervorh. v. Verf.] (Bachmann 2009, S. 142)

Dennoch handelt es sich zu Teilen ebenfalls um Figureninformationen, die daraus ableitbar sind. Bezogen auf das Zitat wären dies ihre Wünsche, dass Menschen in Frieden und Güte leben, ihre Träume, dass Menschen lieben werden. Als Beispiel für eine Dehnung soll die Deskription eines Wunsches oder einer Vorstellung des Ichs dienen. Fast ähnlich den Pausen scheint die folgende Textstelle für den Einblick in das Innenleben und zugleich für die Informationslieferung förderlich zu sein:

*„Darum male ich mir den Tag aus, an dem kein Mensch mehr abhängig von einem anderen ist, an dem ich ganz allein in einer Wohnung lebe, in der ein paar kleine Maschinen Lina ersetzen werden, ein Druck auf einen Knopf wird genügen, um einen Sekretär aufzuheben und umzustellen, wie nichts. Niemand wird sich mehr immerzu bei einem anderen bedanken, den anderen helfen und insgeheim zornig sein auf die anderen. Niemand wird in einen Vorteil oder in einen Nachteil geraten.“* (Bachmann 2009, S. 123)

Dehnungen treten immer dort auf, wo Sachverhalte durch den Schreibprozess von längerer Dauer sind als die ursprüngliche Zeitspanne. Der Denkprozess, der abläuft, vollzieht sich schneller als in geschriebener Form. Anders bei den Raffungen und Ellipsen. Auch an dieser Stelle verhält es sich gleich zu *Mitgift*: Erstere erscheinen oft, letztere gar nicht. Auffällig sind die Raffungen im Roman von Bachmann, vor allem bei dem Interview, das sie im ersten Kapitel führt oder den Briefen, die sie versucht selbst zu schreiben oder zu diktieren:

„Sehr geehrter Herr Schönthal,  
in höchster Angst und fliegender Eile schreibe ich Ihnen heute diesen Brief. Da Sie für mich ein Fremder sind, fällt es mir leichter, Ihnen zu schreiben als meinen Freunden, und da Sie ein Mensch sind, und ich schließe das aus Ihrer so freundlichen Bemühung –  
Wien, den...

Eine Unbekannte.“

(Bachmann 2009, S. 80)

Es wird nicht thematisiert, wer dieser Herr Schönthal ist. Ebenso nicht, warum sie Angst hat und in „fliegender Eile“ schreibt. Des Weiteren erschließt sich nicht, weshalb ihr das Schreiben an einen Fremden leichter fällt, als an Freunde usw. Vieles bleibt unausgesprochen und gerade das ist es, was diese Ouvertüre im Ganzen kennzeichnet – die des Öfteren angeführte Ambiguität. Deshalb dominieren Raffungen, wenngleich sie nicht überall so deutlich wie im Brief in Erscheinung treten. Nichtsdestotrotz kann an solch verkürzten Textstellen immer eine Informationsentnahme stattfinden und das kognitive Figurenmodell generiert werden.

Finale Subkategorie des Faktors Zeit ist die Frequenz mit ihren drei Formen: singular, iterativ und repetitiv. Sie kommen alle drei vor und wirken in gleicher Weise, wie sie es in Draesners Schrift tun. Singulatives Erzählen dominiert in *Malina*, da das Meiste, das vom Ich geschildert wird, nur einmal passiert. Zwischendurch erfolgt eine Unterbrechung durch das iterative Erzählen, wie exemplarisch bei der Beschreibung der Zeit – „[...] mein Heute ist, ein immer neues, [...]“ (Bachmann 2009, S. 9) – und wird mittels des indexikalischen Zeichens „immer“ markiert.

Repetitive Einschübe sind schwerer zu finden. Zu diesen zählen die gehäuft wiederkehrende Thematisierung der Beschäftigung mit Sätzen respektive Äußerun-

gen (vgl. Bachmann 2009, 32; 35; 38; 46; 266) oder mit Namen (vgl. Bachmann 2009, 86-87; 106-107; 108; 129; 237). Es dreht sich um ein einziges Ereignis, dass im Buch immer wieder erneute Erwähnung findet.

Die Beschäftigung mit Sätzen/Äußerungen bringt die Beziehung zu Ivan zum Ausdruck, die auf den Seiten im Kapitel eins positiv und glücklich ist und im letzten völlig zusammenbricht. Zweitens repräsentiert die ständige Auseinandersetzung mit Namen, was interessant ist, da das Ich selbst über keinen verfügt und eine recht ambivalente Position zu diesem Thema einnimmt. Beides wird im Abschnitt zur Figur detaillierter aufgegriffen.

Im Großen und Ganzen sind es in Bezug auf den Faktor Zeit die Gemeinsamkeiten, die überwiegen. Es gibt einige wenige Unterschiede, die aber kaum Einfluss auf die Genese nehmen und zum Teil der etwas anderen Komposition des Werks *Malina* geschuldet sind. Ganz ähnlich wie in *Mitgift* dient Zeit samt ihren Subgrößen vorrangig der Informationsbereitstellung und der Bildung eines kognitiven Modells der Figur. Darüber hinaus sorgt sie für die Verortung des Ichs, wengleich es nur im heute lebt. Die Schwierigkeiten, die das Ich mit diesem Faktor hat und die Angst, sich nicht rechtzeitig konstruieren zu können, werden im Verlauf des Buches immer deutlicher und führen letztlich tatsächlich zur Destruktion. Allerdings ändert das Ableben der Figur nichts an der Verständlichkeit des Textes, an seiner Textualität und somit nichts an der Konstruktion.

Es findet Wissen durch Inferenzprozesse Eingang in den Text (top-down), dadurch werden die indexikalischen Zeichen identifizierbar und können ins kognitive Modell einfließen (bottom-up). Zugleich treten Relationen zu anderen Hauptfaktoren auf: Zeit – Handlung. Dies wird wiederholt durch die Zeitlichkeit von Ereignissen, Geschehnissen und der Geschichte ausgedrückt, was abermals eine direkte Verbindung zu Peirce's *instants* ergibt und zu seinem Konzept vom Ego. In all diesen Punkten stimmen *Malina* und *Mitgift* überein.

### 5.2.7.2 Der Raum – Ein Ort zum Leben und Sterben

Erstaunlich ist, dass die Figur nicht nur zum Faktor Zeit eine ganz spezielle Beziehung hat, sondern zugleich zur Größe Raum:

„Wenn ich also wenig zufällig, sondern unter einem furchtbaren Zwang zu dieser Einheit der Zeit gekommen bin, so verdanke ich die Einheit des Ortes einem milden Zufall, denn nicht ich habe sie gefunden. In dieser viel unwahrscheinlicheren Einheit bin ich zu mir gekommen, und ich kenne mich aus in ihr, oh, und wie sehr, denn der Ort ist im großen und ganzen Wien, daran ist noch nichts sonderbar, aber eigentlich ist der Ort nur eine Gasse, vielmehr ein kleines Stück von der Ungargasse, und das hat sich daraus ergeben, daß wir alle drei dort wohnen, Ivan, Malina und ich. Wenn man die Welt vom III. Bezirk aussieht[...] ich sollte vielmehr in mir nach meiner Verklammerung mit der Ungargasse suchen, weil sie nur in mir ihren Bogen macht, bis zu Nummer 9 und Nummer 6, [...]. Nichts ist mir sicherer als dieses Stück der Gasse, [...].“

„Ich kann keine Schauplätze sehen, aber wie sage ich es, daß mein Platz in der Ungargasse ist? mein Ungargassenland, daß ich halten muß, befestigen, mein einziges Land, das ich sichern muß, das ich verteidige, um das ich zittere, um das ich kämpfe, zum Sterben bereit, ich halte es in meinen sterblichen Händen, [...].“  
(Bachmann 2009, 10-13; 115)

Aus diesen zwei Textpassagen lässt sich einiges ableiten: Zuallererst vertritt das Ich eine gänzlich andere Einstellung zum Raum als zur Zeit. Es handelt sich um eine innige, beruhigende und glückliche Verbindung, die um jeden Preis bewahrt werden muss. Dies liegt ebenso darin begründet, dass an diesem Ort alle drei Figuren leben: Ich und Malina in Nummer 6, der Geliebte Ivan in Nummer 9. Hieraus folgt, dass der Raum unmittelbar mit den Figuren und ihren Beziehungen zueinander verknüpft ist. Obgleich die Relationen zu diesen ersten zwei großen Faktoren – Zeit und Raum – sehr unterschiedlich sind, ändert dies nichts an ihrer Bedeutung für die Figurengese und stellt somit erneut eine Gemeinsamkeit mit *Mitgift* dar. Die zweite Ähnlichkeit ist die Verbindung der Größen Raum und Figur, die in *Malina* vielleicht sogar noch dominanter ausgeprägt ist als in Draesners Roman. Gemeint ist der starke wechselseitige Einfluss. Das Ich braucht den Raum zum (Über-) Leben. Damit herrscht eine größere Abhängigkeit als in *Mitgift* vor. Nichtsdestotrotz ist der Raum für beide – Aloe und das Ich – essentiell.

Des Weiteren ist interessant, dass der Raum respektive das Setting auf Wien fokussiert, ausgenommen einer kleineren Reise Richtung Salzburg nach St. Wolfgang. Im ersten Roman kommen mehrere Länder, Städte, Dörfer und andere Plätze vor, die von Bedeutung sind. Das bedingt zahlreiche Raumwechsel. In *Malina* hingegen gibt es weniger räumliche Veränderungen, was mit der engen Verbindung des Ichs zu seiner Ungargasse zusammenhängt:

- |                                       |   |             |
|---------------------------------------|---|-------------|
| 1. Bewegungen in Gebäuden             | → | zu Fuß      |
| 2. Bewegungen in Wien                 | → | zu Fuß/Auto |
| 3. Fahrt Wien – Hbf. Salzburg         | → | Zug         |
| 4. Fahrt Hbf. Salzburg – St. Wolfgang | → | Auto        |
| 5. Fahrt nach St. Gilgen              | → | Boot        |

(vgl. Bachmann 2009, 57; 156-175; 168-169; 352-353)

Demnach besteht zwar ein Unterschied bezogen auf eine Reduktion von Räumen und Raumwechseln, jedoch ohne entscheidende Auswirkungen auf die Konstruktion des Ichs, denn die herausragende Signifikanz ist deutlich gegeben. So steht Wien oder besser gesagt die Ungargasse im unmittelbaren Fokus. Erstaunlich ist, dass die wenigen Bewegungen, die die Figur durch Wien unternimmt, ob zu Fuß oder mit dem Auto, recht gut nachvollziehbar sind. Als ausschlaggebend können die ausführlichen Beschreibungen, wie sie im Prolog und auf anderen Seiten vorkommen (vgl. Bachmann 2009, 10-14; 140-141), angesehen werden. Demzufolge müsste eine Visualisierung der Wege möglich sein, ähnlich wie in Reuschels Forschung, die bereits im Kapitel *Raum als Ankerpunkt der Welt* erwähnt wurde. (vgl. Reuschel 2012) Ob die Geschäfte, Cafés, Restaurants, Straßen, Gassen etc. wirklich existieren oder fiktional sind, muss vorab geklärt werden. Dies wäre Aufgabe einer eigenständigen Arbeit, da der Umfang sich als recht groß erweist und die Hinzunahme geographischer Instrumentarien und Theorie sowie Methoden erfordert.

Wien mit seiner Ungargasse hat eine zentrale Stellung für das Ich. Infolgedessen ist es nicht allzu überraschend, dass das Verlassen dieses Ortes für jenes schier unerträglich und äußerst beängstigend anmutet:

„Auch vor dem einzigen Flug in diesem Jahr, München und zurück in zwei Tagen, weil ich länger nicht weg sein kann aus der Ungargasse, habe ich mir ein Taxi bestellt [...]. Aber in der Halle überlegte ich es mir noch einmal und ließ den Flug streichen, ich fuhr sofort mit einem anderen Taxi wieder zurück. Am Abend wunderte sich Malina, weil ich zu Hause war, anstatt in München zu sein. Ich habe nicht fliegen können, es war kein gutes Omen, das Flugzeug ist auch nie bis nach München gekommen, sondern mit Verspätung und einem Fahrgestellschaden in Nürnberg gelandet.“ (Bachmann 2009, S. 118–119)

Selbst vor der einzigen Reise zu Bekannten nach St. Wolfgang, Richtung Salzburg, treten diese Emotionen hervor, die mit dem Fortgang aus Wien verbunden sind: Angst, Unwohlsein und innerer Widerstand:

„Der Gepäckträger will jetzt bezahlt werden, [...]. Ich wollte er hätte sich nicht durch zehn Schilling bestechen lassen. Dann hätte ich umkehren müssen, dann wäre ich in einer Stunde zu Hause. Der Zug fährt an, ich kann noch die Tür, die auffliegt und mich hinausziehen will, zuwerfen mit letzter Kraft. Ich bleibe auf meinen Koffern sitzen, bis der Schaffner kommt und mich ins Abteil bringt. Der Zug will auch nicht entgleisen vor Attnang-Puchheim, er hält kurz in Linz, nie war ich in Linz, ich bin immer durchgefahren, Linz an der Donau, ich will nicht weg von den Ufern der Donau.“ (Bachmann 2009, S. 155–156)

All diese negativen Emotionen, die mit dem Wegsein aus Wien einhergehen, führen dazu, dass das Ich schließlich die Reise abbricht und früher zurückfährt. (vgl. Bachmann 2009, S. 174) Das zweite Kapitel des Romans, das bereits im Fall der Zeit eine Sonderstellung einnahm, tut dies erneut in Bezug auf den Raum, denn in jenem Buchabschnitt gibt es keine genaue Ortsbestimmung. Zwar finden sich, wie auch im Rest des Werks, zahlreiche indexikalische Mittel, die richtungsweisend sind oder konkret auf Plätze anspielen, dennoch ist ein genauer Ort nicht auszumachen: „Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends.“ (Bachmann 2009, S. 181) In diesem Kapitel setzt sich das Ich mit seiner Vergangenheit auseinander. Da aber, wie zu Beginn angedeutet, Störungen in den Erinnerungen des Ichs vorliegen (vgl. Bachmann 2009, S. 24), wäre es weniger erstaunlich, dass diese sich eventuell auch auf Raum und Zeit auswirken. Beide können entweder falsch oder gar nicht erinnert werden.

Gleichzeitig erscheint dieser Text des Romans konfus, chaotisch, lückenhaft und deutet auf ein unmögliches Verorten hin. Das ständige Wechseln von Innen- zu Außenräumen, von Gebäuden zu einem See, der häufiger genannt wird, hin zu Sälen, zu Gaskammern bis hin zur Hölle – niemals in der Lage, sich an einen festgelegten Ort zu binden – zeigen den großen Unterschied des zweiten Kapitels zu den anderen Beiden auf. (vgl. Bachmann 2009, S. 181–245)

Wieso werden diese Räume und Raumwechsel aber nicht bei den bisher genannten mit aufgeführt? An dieser Stelle handelt es sich um keine Ortsveränderungen, die aktiv vom Ich vollzogen werden. Die Figur befindet sich währenddessen noch immer in der Ungargasse 6 und schildert alles wie in einem Traum, einer Halluzi-

nation oder einem Fieberwahn. Nichtsdestotrotz sind diese benannten Plätze und Wechsel für die Figur und ihre Genese wichtig und dürfen deshalb keinesfalls übergangen werden. An diese 'Traumorte' sind ebenfalls Vorstellungen, Ängste, Unsicherheiten etc. gebunden, das heißt, dass die imaginären Räume in direkter Beziehung zum Ich respektive zum Faktor Figur stehen.

Interessant ist, dass das Setting hier im Grunde eine Vorstellung darstellt, einen Traum. Dieser erscheint in der kognitiven Ebene des Ichs. Damit macht sich der Rezipient in seiner eigenen kognitiven Ebene quasi eine Vorstellung von der Imagination des Ichs. Somit liegen zwei kognitive Räume vor, wovon der eine schriftlich fixiert und beschrieben wird. Nichtsdestotrotz stimmen auch diese zwei Räume nicht absolut miteinander überein (vgl. 25; 132). Es handelt sich beim kognitiven Raum des Ichs immer noch um das Setting, ergo um den diegetischen Raum, der sich im Roman entfaltet.

Spannend ist ebenso, dass trotz Vorwissen oder neu erworbenem Wissen, die Orte in den Träumen nicht bestimmt werden können. Das Diffuse, das die Träume kennzeichnet, ist beabsichtigt. Lediglich die Welt außerhalb ist konkret mittels Vorwissen oder neuem Wissen lokalisierbar. Aus dieser Unbestimmbarkeit resultiert vermutlich der Schrecken dieser Träume, die Albträumen gleich kommen und dem Ich viel Furcht bereiten. Neben Räumen und Raumwechseln fanden in *Mitgift* die Gebäudebeschreibungen Eingang in die Beobachtung: Diese sind eher rar in *Malina*. Während in *Mitgift* detaillierte Beschreibungen zum Beispiel zur Wohnung des Paares gegeben werden, gibt es diesbezüglich in Bachmanns Roman fast keine Hinweise. Allerdings kommt es zur Hervorhebung einer ganz gezielten Angabe – der Wand:

„Ich:	Seit wann haben wir einen Sprung in der Wand?
Malina:	Ich erinnere mich nicht, es muß ihn schon lange geben.
Ich:	Seit wann haben wir dunkle Schatten über der Zentralheizung?
Malina:	Etwas müssen wir doch an der Wand haben, wenn wir schon keine Bilder aufhängen.
Ich:	Ich brauche weiße Wände, schadlose Wände, ich sehe mich sonst gleich wohnen in Goyas letztem Raum. Denk an den Hundekopf aus der Tiefe, all die finsternen Umtriebe auf der Wand, aus seiner letzten Zeit. Nie hättest du mir in Madrid diesen Raum zeigen dürfen.
Malina:	Ich war doch nie in Madrid mit dir. Erzähl keine Märchen.
Ich:	Das ist doch völlig gleichgültig, ich war jedenfalls dort, Monseigneur, mit oder ohne deine Erlaubnis. Ich entdeckte

Spinnweben oben an den Wänden, schau bitte, wie verwebt alles ist!“

„Malina trinkt noch immer seinen Kaffee. Es ist ein ›Holla‹ zu hören vom anderen Hoffenster herüber. Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. Ich hätte noch auf einen Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina. Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. Er wird denken, daß ich aus dem Zimmer gegangen bin.“

„[...] und es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!“ (Bachmann 2009, 348; 354; 355)

Die Wand, die als dunkel, alt, verdreckt, kaputt und teils bedrohlich beschrieben wird, stellt sich am Ende als Mordschauplatz beziehungsweise Todesraum des Ichs heraus. Dieses wandelt sich letztlich zu einem Es, einem unbestimmbaren Wesen, das nicht mehr existieren kann und zu keinem Hilferuf mehr in der Lage ist. Für das Es bleibt nur das Verschwinden in der Wand ohne ein Zurück. Damit ist gerade das Haus Nummer 6 in der Ungargasse einerseits Rückzugs- und Schutzort, andererseits der Ort des Verderbens, des Endes, des Todes. Hier zeigt sich, wie in *Mitgift*, die immense Bedeutung des Raumes für die Figurengense.

Was heißt das alles im Vergleich zu *Mitgift* und zur Figurenerzeugung? Zum einen gibt es in beiden Werken ein bestimmtes Setting, das dazu dient, die Figuren zu verorten. Zum anderen hilft es bei der Bereitstellung eines narrativen Rahmens, der es der Figur erlaubt, ihre Geschichte zu erzählen und sich auf diese Weise Stück für Stück zu konstruieren. Dies geschieht anhand von Deskriptionen, Raumwechseln und der Verwendung von indexikalischen Zeichen. Allerdings bleibt durch den negativen Wandel des Wohnortes und der teils mehr oder weniger auftretenden Diffusität eine durchgängige und stabile Narration aus. Hat dies, wie im Fall der Zeit, Auswirkungen auf die Genese? Auch das muss beantwortet werden. Ähnlich zu Draesners Buch erfordert der Roman von Bachmann Vorwissen, das top-down-artig angewandt wird. Wahrscheinlich aufgrund der Offenheit und Ambiguität sogar noch stärker als im ersten Text. Zugleich gelangen alle figurenrelevanten Informationen aus diesem auf bottom-up-Weise in das kognitive Modell, zu dem der Raum seinen Teil beiträgt.

Des Weiteren gibt es die Gemeinsamkeit, dass sich mit dem Wandel der Figur der Raum verändert: Solange sich das Ich lebendig fühlt, glücklich ist, mutiger wird,

gewährt die Ungargasse 6 Schutz. Mit der beginnenden Destruktion, den Ängsten, der Unsicherheit etc. wird das Haus zur Todesfalle. Damit wird eine Relation zwischen Raum und Figur deutlich, aber auch zur der Zeit, denn solche Veränderungen erfolgen immer in einem zeitlichen Rahmen. Fest steht, dass, ähnlich zu Aloe das Ich über das Kriterium der Veränderlichkeit verfügt, dass neben Komplexität und Vollständigkeit, im Fall einer Typologisierung wichtig ist.

### 5.2.7.3 Männliche Figuren im Fokus – Der Modus

Dass es um eine interne Fokalisierung geht und zwar in beiden Werken, konnte bereits bestätigt werden: Die Wahrnehmung liegt bei den Hauptfiguren. Percipiums kennzeichnen *Malina* wie schon *Mitgift*:

„[...] kann ich Ivans Stimme noch heraushören [...].“

„[...] der Hörer fühlt sich eiskalt an, [...].“

„[...] daß sie sauber riechen, [...].“

„Dann aber höre ich erleichtert [...].“

„[...] ich höre ihn schnarchen [...].“ (Bachmann 2009, 40; 42; 206; 209; 211)

Solche Trigger – riechen, hören – dienen beispielsweise als Auslöser (bottom-up) für Erinnerungen, Gedankengänge oder Vorstellungen (top-down).<sup>48</sup> Interessant ist, dass in vielen Fällen, so auch in den eben angeführten, die männlichen Gegenstücke im Fokus der Wahrnehmung stehen. Im ersten Kapitel tut dies vor allem Ivan, dessen Stimme im größten Trubel noch gehört wird, dessen auflegen des Telefonhörers sich eiskalt anfühlt oder im zweiten Kapitel die Füße, die für den Vater sauber riechen müssen oder das Ich, das den Vater schnarchen hört.

Die Perzepte/Ikone, die mittels *perceptual judgement* in Percipiums/Indizes umgewandelt werden, sind an die männlichen Figuren gebunden oder anders gesagt:

<sup>48</sup> Bei Aloe, der Protagonistin in *Mitgift*, könnte ein Trauma aufgrund der Kindheitserlebnisse vorliegen. Die Erinnerungen, die im Kapitel zwei des Romans *Malina* geschildert werden, sind äußerst traumatisch, erschüttern das Ich bis ins Innerste und spiegeln sich in gewissen Verhaltensangewohnheiten bis in die Gegenwart wider: So zum Beispiel bezüglich ihrer zahlreichen Ängste, die im Figurenabschnitt genauer betrachtet werden. Deshalb bietet sich nicht nur Draesners Roman für eine (kognitiv-) psychologische Untersuchung an, sondern ebenfalls das Werk von Bachmann.

Das Ich richtet seine Wahrnehmung auf Ivan, Malina und den Vater aus. Dies verschafft zugleich einen Eindruck vom Ich, das sich in ein Abhängigkeitsverhältnis begibt. Dadurch liefert der Text nicht nur Informationen zur Wahrnehmung, sondern simultan zur Persönlichkeit des Ichs, das heißt zur Innenwelt. Unter genauerer Betrachtung der Distanz und ihrer Einteilungen in Präsentation von Ereignissen, Worten und Gedanken lässt sich feststellen, dass es sich ähnlich zu *Mitgift* um den dramatischen Modus handelt:

- (detailreiche) Beschreibungen (aus der Wahrnehmungsperspektive einer beteiligten Figur)
  - zum Beispiel der Stadt Wien
  - zum Beispiel von Emotionen, Gedankengängen, Vorstellungen etc.
- konkrete raum-zeitliche Bestimmungen
  - ‘heute’
  - Wien oder St. Wolfgang
- chronologisch-kausale Ereignisabfolgen
  - das Zusammensein mit Ivan (Kap. 1)
  - die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit (Kap. 2)
  - die Auflösung der Beziehung zwischen Ivan und dem Ich, aufgrund der vorherigen Auseinandersetzung (Kap. 3)
  - Tod des Ichs wegen der Vergangenheitsereignisse (Kap. 3)
- zeitdeckendes Erzählen sowie jeglicher Verzicht auf Kommentare durch den Erzähler
  - diverse Szenen (vgl. S. 192)
  - keine Kommentierung innerer Zustände, Handlungen durch das Ich  
(vgl. Jannidis et al. 2005; Bachmann 2009)

Dadurch werden wieder zahlreiche Figureninformationen vom Text an den Leser vermittelt, die sich in das kognitive Modell einspeisen. Auf gleiche Weise erfolgen die Darstellungen im Wortbereich. Diese werden vorrangig durch die autonome direkte Rede markiert, entweder mit dem restlichen Text verwoben – wie im ersten Beispiel – oder deutlich gekennzeichnet durch eine dramenähnliche Form – zu sehen am zweiten Exempel:

„Ich bin glücklich.

Wenn du nicht glücklich bist –

Was dann?

Dann wirst du nie etwas Gutes tun können.

Und ich sage zu mir, glücklich werde ich es tun können. Ivan geht leise aus dem Zimmer und löscht jedes Licht hinter sich, ich höre ihn gehen, ich liege ruhig da, glücklich.“

„Malina:           Nein. Du nimmst insgesamt zu, und wenn du zu erwägen aufhörst, wenn du dich nicht mehr wiegst, dann könntest du noch mehr zunehmen, immer mehr und mehr.

Ich:                 (tempo) Woran zunehmen, wenn keine Kraft mehr da ist?

Malina:           Man nimmt an Schrecken zu.

Ich:                 Ich erschrecke dich also.“ (Bachmann 2009, 60; 328)

Die autonome direkte Rede tritt jedoch nicht nur in Form einer face-to-face-Kommunikation auf, sondern zugleich in Form von zahlreichen Telefonaten, hier eines zwischen dem Ich und Ivan beispielhaft herausgegriffen:

„Hallo. Hallo?

Ich, wer denn sonst

Ja, natürlich, verzeih

Wie es mir? Und dir?

Weiß ich nicht. Heute abend?

Ich verstehe dich so schlecht

Schlecht? Was? Du kannst also

Ich höre dich nicht gut, kannst du

Was? Ist etwas?

Nein, nichts, du kannst mich später noch

Natürlich, ich rufe dich besser später an

Ich, ich sollte zwar mit Freunden

Ja, wenn du nicht kannst, dann

Das habe ich nicht gesagt, nur wenn du nicht

Jedenfalls telefonieren wir später

Ja, aber gegen sechs Uhr, weil

Das ist aber schon zu spät für mich

Ja, für mich eigentlich auch, aber

Heute hat es vielleicht keinen Sinn

Ist jemand hereingekommen?

Nein, nur Fräulein Jellinek ist jetzt

Ach so, du bist nicht mehr allein

Aber später bitte, bitte bestimmt!“ (Bachmann 1983, S. 36)

Diese Telefongespräche<sup>49</sup> finden, bis auf ein einziges, alle zwischen Ivan und dem Ich statt. Dabei werden, wie in den direkten Gesprächen, viele Informationen über

---

<sup>49</sup> Neben den Briefen und den face-to-face Dialogen sind es die Telefonate, die einen großen Teil im Werk Bachmanns ausmachen. (vgl. Bachmann 2009, 38-39; 40; 41-42; 51; 73-74; 79; 103-105; 141; 153-154; 176; 187-188; 355)

die Beziehung zwischen den Figuren sichtbar: An den obigen Beispielen zum einen die glückliche Beziehung zu Ivan und zum anderen die recht komplexe Position zu Malina. Dadurch kann an dieser Stelle wieder auf die enge Verknüpfung zwischen den Faktoren hingewiesen werden – hier Modus und Figuren.

Zu guter Letzt bleiben die Auswirkungen der Präsentation von Gedanken auf die Figurengenealogie in *Malina* zu untersuchen. Diese unterscheiden sich in der Art der Darstellung deutlich von *Mitgift*. Während dort ein Wechsel vom dramatischen hin zum transponierten Modus erfolgt und somit zur erlebten Gedankenrede, wird in Bachmanns Roman keiner vollzogen und dafür auf den inneren Monolog zurückgegriffen:

„**Innerer Monolog**: Erzählerische Gedankenwiedergabe in der 1. bzw. 2. Person Präsens Indikativ. Ohne Einleitung durch verba dicendi, evtl. sogar ohne Anführungszeichen.

Wenn auf Markierungen, wie „dachte er“-Formeln, die Nennung der Figur usw. verzichtet wird, dann liegt **innerer Monolog** vor: In diesem werden die Gedanken und Inhalte des Bewusstseins (und Unterbewusstseins) einer Figur also (vermeintlich) direkt wiedergegeben.“ [Hervorh. v. Verf.] (Jannidis et al. 2005)

Martínez und Scheffel unterscheiden weiter in „erzählten Inneren Monolog [und] zitierten Inneren Monolog“ (Martínez und Scheffel 2009, S. 60), wobei im Fall von *Malina* letzterer interessant ist, da es scheinbar keinerlei Distanz mehr zwischen Figur und Erzähler gibt. Durch diesen Umstand erzielt das Buch die Wirkung, dass jegliche Form eines Erzählers ausgeblendet wird. (vgl. Martínez und Scheffel 2009, S. 60) Jene Gedankenpräsentation dominiert im gesamten Werk der österreichischen Schriftstellerin und liefert die meisten Einblicke in das Innenleben der Figur, das in *Malina* sehr ausgeprägt ist und den größten Teil ausmacht:

„Nie habe ich Malina so wenig brauchen können, er weiß immer weniger anzufangen mit mir, aber wenn er nicht rechtzeitig nach Hause gekommen wäre, [...], würde ich wieder zurückfallen in schlechte Gewohnheiten, Briefe schreiben, Hunderte, oder trinken und zerstören, zerstörerisch denken, alles zerstören und das letzte zerstören, ich würde mein erreichtes Land nicht halten können, abgleiten und es verlassen. Auch wenn Malina schweigt, ist es besser, als alleine zu schweigen, und es hilft mir dann bei Ivan weiter, wenn ich es nicht fassen kann, wenn ich mich nicht fassen kann, weil Malina stets fest und gefaßt für mich da ist, und [...] Malina mir nie verlorengehen wird – und ginge ich selber verloren!“ (Bachmann 2009, S. 129)

An dieser Textpassage wird deutlich, welche große Rolle die Figurenbeziehungen innehaben. Dieses Fixiertsein des Ichs auf Ivan oder Malina rückt später verstärkt in den Mittelpunkt. Nichtsdestotrotz wird, ähnlich zur Fokalisierung, die enge Bindung des Ichs an die männlichen Figuren klar. Allerdings stellt sich die Frage, welche Auswirkungen der innere Monolog im Unterschied zur erlebten Gedankenrede auf die Genese hat und die Antwort lautet: keine nennenswerten. Er vermittelt auf ähnliche Weise Informationen über die Figur, lediglich aus einer anderen Präsentationsrichtung. Daher ist es für die Erzeugung im Fall von *Mitgift* und *Malina* bedeutungslos, ob das eine oder andere Verwendung findet. Beide Subkategorien helfen, notwendige Hinweise zur Figur zu sammeln.

Zugleich wirken, unter der Betrachtung sämtlicher Ergebnisse des Abschnitts Distanz, alle drei Präsentationsformen gleichermaßen auf den kognitiven Modellentwurf einer Figur und zwar wieder in direktem Zusammenspiel miteinander, netzartig verflochten (siehe Tabelle 5; Bachmann 2009, S. 177–178). Vor allem das plötzliche Wechselspiel, von Gedanken, über ein Telefonat, erneut hin zu Gedanken und wieder zurück zu einem Dialog, konstruiert eine gewisse Lebendigkeit. Außerdem mindert es den Grad des Fiktionalen, da aufgrund mangelnder Kennzeichnungen, wie zum Beispiel Regieanweisungen, Spiegelstriche, Vorwegsetzen von Namen etc., ein Realitätseffekt generiert wird. (vgl. S. 153)

Zum Modus bleibt zu sagen, dass sowohl die Fokalisierung mit der Ausrichtung auf die Wahrnehmungsperspektive, als auch die Distanz mit ihren Präsentationen von Ereignissen, Worten und Gedanken in ähnlichem Maße essentiell für die Genese sind wie bei *Mitgift*. Dazu kommt, dass durch den Einblick ins Innenleben Zugänge zur Figur geschaffen werden, die zu realen Personen so nicht gegeben sind. Dadurch lassen sich Muster, zum Beispiel in Gedankengängen, veranschaulichen und tragen so ihren Teil zum Modellcharakter der Romane bei.

Außerdem generieren sie Schlussfolgerungsprozesse über die Figur(en), sodass Aussagen über Persönlichkeitsmerkmale, Verhaltensweisen, Einflussnahmen usw. getroffen werden können, um sie dann wiederum auf reale Personen und Situationen zu übertragen. Aufgrund dessen wird die Bildung von Analogien beziehungsweise Assoziationen ermöglicht.

Tabelle 5: Distanz II

Nr.	Präsentationsart	Modus	Subkategorien	Textstelle
1	Gedanken	Dramatischer	Zitierter innerer Monolog	„Ich bin heimgekehrt in mein Land, das auch abwesend ist, mein Großherzland, in das ich mich betten kann. Es muß Malina sein, der anruft, aber es ist Ivan.“
2	Worte (Telefonat)	Dramatischer	Autonome direkte Rede	Warum bist du denn, ich habe es dort versucht Ich habe plötzlich, es war dringend, ich bin eben Ist etwas, wir haben, ja, sie lassen dich grüßen Ich habe auch herrliches Wetter gehabt, es war sehr [...] So wichtig ist es auch nicht, wenn du kannst, dann Kann ich natürlich, paß auf dich auf, mach mir keine Nein, bestimmt nicht, ich muß jetzt Schluß machen!
3	Gedanken	Dramatischer	Zitierter innerer Monolog	Malina ist ins Zimmer gekommen. Er hält mich. Ich kann ihn wieder halten. Ich hänge an ihm, hänge mich fester an ihn. Ich wäre dort fast wahnsinnig geworden, nein, nicht nur am See, auch in der Zelle, ich wäre fast wahnsinnig geworden!
4	Worte (direktes Gespräch)	Dramatischer	Direkte Rede	Malina hält mich, bis ich ruhiger bin, ich habe mich beruhigt, und er fragt: Was liest du denn da? Ich sage: Ich interessiere mich, es fängt an, mich zu interessieren. Malina sagt: Das glaubst du doch selber nicht! Ich sage: Noch glaubst du mir nicht, und du hast recht, aber eines Tages könnte ich doch anfangen, mich zu interessieren für dich, für alles, was du machst, denkst und fühlst! Malina lächelt besonders:[...].“

#### 5.2.7.4 Das Ich erzählt seine Geschichte

Der Faktor Stimme stellt sich als derjenige heraus, der die meisten Unterschiede zwischen *Malina* und *Mitgift* aufweist. Dass sich beide Werke im Fall des Zeitpunktes kaum merklich unterscheiden, liegt daran, dass das gleichzeitige Erzählen, das *Malina* dominiert, gleichsam Teil des eingeschobenen ist, das wiederum *Mitgift* determiniert. Noch einmal zur Erinnerung:

„**Gleichzeitiges Erzählen:** Der Zeitpunkt des Erzählens fällt erkennbar und weitgehend mit dem des Erzählten zusammen.

Diese Verteilung der Zeitverhältnisse zwischen dem Erzählen und dem Erzählten hat sich erst in der Moderne ausgebreitet. Sie wird im Allgemeinen durch Verwendung des Präsens markiert. Da das Präsens aber auch als Historisches Präsens Verwendung finden und das übliche Präteritum äquivalent ersetzen kann, reicht das Präsens alleine nicht aus, um die Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erzähltem erkennbar zu machen, so dass auch die spezifische Präsentation des Erzählten als Gleichzeitiges relevant wird. Dies ist etwa dann der Fall, wenn - ähnlich einer Live-Reportage - Fakten, Beobachtungen oder auch Gedanken so wiedergegeben werden, dass die jeweilige Erzählzeit der jeweiligen erzählten Zeit der einzelnen Elemente erkennbar korrespondiert.“ [Hervorh. v. Verf.] (Jannidis et al. 2005)

Zeitpunkt respektive Stimme hängen eng mit der Perspektive, Wahrnehmung beziehungsweise dem Modus zusammen. Im Fall von *Malina* scheint es so, als würde alles aus der Sicht des Ichs stattfinden.

Diesen Eindruck vermittelt das verwendete gleichzeitige Erzählen, verstärkt durch das Präsens und die Wiedergabe von Fakten, Beobachtungen und Gedanken aus Sicht der Figur. Als Beispiel soll folgende Textpassage dienen:

„Herr Franz begrüßt mich schon an der Tür, er sieht sich mit einer zweifelnden Gebärde um in dem überfüllten Kaffeehaus, aber ich gehe, knapp grüßend, weiter an ihm vorbei und mache die Runde, denn ich brauche keinen Tisch, es wartet ein Herr aus Israel schon seit einer halben Stunde auf mich, es ist dringend. Ein Herr hält in der Hand, auffällig ausgestreckt, mit dem Titelblatt zu den Eintretenden gerichtet, ein deutsches Magazin DER SPIEGEL, [...]“ [Hervorh. v. Verf.] (Bachmann 2009, S. 115)

In diesem Abschnitt zeigen sich vor allem Beobachtungen, zum Beispiel die Wahrnehmung des überfüllten Cafés. Zudem enthält das Zitat Gedanken, die sich durch Sätze äußern wie: „[...] denn ich brauche keinen Tisch, es wartet ein Herr aus Israel schon seit einer halben Stunde auf mich, es ist dringend.“ Fakten zu bestimmen ist wesentlich schwieriger, da nicht genau geklärt werden kann, ob es sich bei vielen Angaben wirklich um Fakten handelt. Lediglich der Hinweis auf

das Magazin *Der Spiegel* deutet auf einen Fakt hin, da jenes definitiv aus Deutschland stammt.

Nichtsdestotrotz bleibt es beim gleichzeitigen Erzählen, sobald der Zeitpunkt en détail betrachtet wird. Allerdings trägt gerade die Vermittlung von Fakten, Beobachtungen und Gedanken dazu bei, erstens das Gefühl von Realität zu steigern und die eigentliche Fiktionalität zu überdecken. Zweitens, ähnlich dem Modus, Percipiiums zu liefern, den räumlichen Rundumblick – im Café – zu fördern und zahlreiche Einblicke ins Innenleben zu geben – zum Beispiel Gedanken, Gefühl von Hektik, Gewohnheiten usw. – aber ebenso Ansichten von der Welt, in der sich das Ich bewegt, bereitzustellen.

Auch der Ort des Erzählens in Bachmanns Werk verhält sich different zu dem von Draesner und lässt sich mittels Zitatstellen nur schwer kennzeichnen, da Rahmen- und Binnengeschichten eher inhaltlich auftreten. Dabei spielt Zeit als Größe eine Rolle: Es konnten diesbezüglich keine Analepsen verzeichnet werden, die wiederum oftmals auf Binnengeschichten hindeuten. Dieses sich ständig im ‘Heute’ befinden, immer in der Gegenwart verweilen, führt dazu, dass nur eine Ebene vorkommt, die sogenannte Rahmengeschichte beziehungsweise die Primäre Ebene, auf der die Haupthandlung stattfindet.

Selbst das zweite Kapitel mit den Schilderungen aus der Vergangenheit ist im Hier und Jetzt zu verorten, da sich die Figuren weiterhin im gleichen Raum und in der gleichen Zeit aufhalten und lediglich vergangene Ereignisse narrativ wiedergeben. *Malina* setzt sich somit aus nur einer Ebene – das Zusammenleben des Ichs mit Ivan und Malina – zusammen, während *Mitgift*, inklusive der ersten Stufe, sechs Ebenen aufweist. Dadurch entfällt auch das gegenseitige aufeinander Verweisen zwischen Binnen- und Rahmengeschichte. Dennoch liefert die Primäre Ebene für sich alleine vielzählige Informationen die Figur betreffend.

Die Stellung des Erzählers zum Geschehen ist recht eindeutig: Das Ich, als Hauptfigur, nimmt die Position eines homodiegetischen Erzählers ein. Dabei geht es um:

„(I) Erzählungen, in denen der Erzähler an der von ihm erzählten Geschichte als Figur beteiligt ist und in denen dementsprechend die erste Person dominiert (wobei die erste Person in diesem Fall zwei unterschiedliche Rollen des Ichs umfaßt:

ein *erzählendes* und ein *erzähltes* bzw. *erlebendes* Ich).“ [Hervorh. v. Verf.] (Martínez und Scheffel 2009, S. 81)

Hinzu kommt, dass die Hauptfigur eine weitere Besonderheit aufweist – ihre autodiegetische Stellung. Diese tritt auf, sobald die Hauptfigur zugleich beteiligter Erzähler ist. (vgl. Jannidis et al. 2005) Damit liegen die zwei ausgewählten Romane an den jeweils gegensätzlichen Enden der Skala, die bei Martínez und Scheffel zu finden ist (Martínez und Scheffel 2009, S. 82):

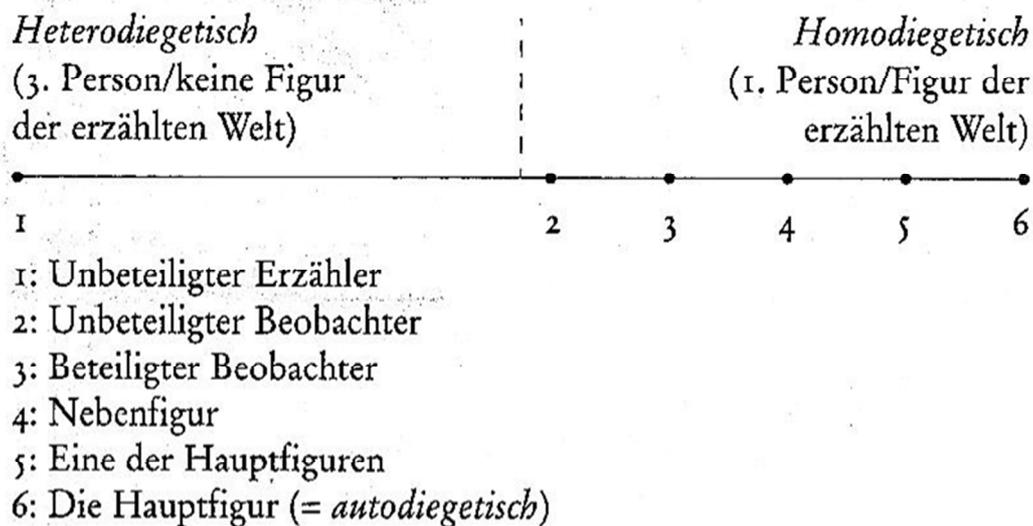


Abbildung 10: Stellung des Erzählers zum Geschehen

Schließlich bleibt eine entscheidende Frage zu klären: Welche Auswirkungen haben diese Unterschiede zwischen dem ersten und dem zweiten Roman auf die Genese? Zwei nicht zu vernachlässigende Punkte sind Glaubwürdigkeit und Vermittlung. Einem externen Beobachter, wie es der Erzähler in *Mitgift* ist, wird wohl eher vertraut was die Informationen betrifft, als dem Ich in *Malina*, was sich bereits an den Fakten zeigt, die im Werk Bachmanns nicht zwingend stimmen müssen.

Es besteht auch die Möglichkeit, dass der Erzähler Unwahrheiten weitergibt, im konkreten Fall von *Mitgift* scheint dies hingegen nicht so. Zudem wirkt es, als könne der heterodiegetische Erzähler besser eine neutrale Position wahren, als das homo-/autodiegetische Pendant. Was die Weitergabe an Informationen betrifft, kann nicht gesagt werden, ob das Ich dazu imstande ist, Informationen in gleicher Weise, sprich, im selben Umfang zukommen zu lassen, wie ein unbeteiligter Er-

zähler. Viel interessanter als die Zuverlässigkeit ist, dass die Hinweise, die bereitgestellt werden – gleich ob innere, äußere oder sonstige – zahlreich sind. Für die Figurenkonstruktion ist daraus abzuleiten, dass in beiden Fällen ein kognitives Modell durch bottom-up, top-down und den zur Verfügung gestellten Informationen generiert wird. Somit haben die Unterschiede wenig bis gar keinen Einfluss.

Daraus kann schon jetzt geschlussfolgert werden, dass die Präsentation der Faktoren, die in beiden Werken doch recht unterschiedlich ist, kaum Auswirkung auf die Erzeugung hat. Vielmehr sind die Größen selbst, sprich ihre Existenz, entscheidend und die gelieferten indexikalischen Zeichen sowie das Wissen, die Inferenzprozesse, top-down und bottom-up. Es geht gar nicht darum, ob Binnengeschichten vorhanden und Prolepse oder Analepse zu finden sind, ob es zu häufigeren Präsentationen von Gedanken als Worten kommt etc. Bedeutsam ist, dass die Hauptfaktoren vorliegen und das tun sie im Fall von narrativen Texten immer. Ferner sind sie im Zusammenhang, das heißt, mit Hilfe ihrer Relationen untereinander, zu betrachten und dies mittels diagrammatischer und semiotischer Operationen, um als großes Ganzes den Roman zu konstruieren, der auf diese Weise zum Anschauungsraum für die Genese wird.

### 5.2.7.5 Fehlende Zweifel – Die Handlungsunfähigkeit des Ichs

Die Handlung erschafft die Narration der Figur durch ihre Elemente Ereignis, Geschehen und Geschichte. Dies vollbringt sie ebenfalls in *Malina*. Die genauere Betrachtung der kleinsten Einheit, der Ereignisse, lässt folgende Schlüsse zu: Sowohl die dynamisch verknüpften als auch die statisch freien treten in dieser Kombination in Bachmanns Werk auf. Erstere prägen das Bild am stärksten und nehmen den größten Teil ein. Das Ich führt ständig Handlungen aus, die sich wiederum auf weitere Sachverhalte auswirken beziehungsweise zu neuen Handlungen führen:

„Ich springe auf und ich knipse die Nachttischlampe an, stehe entsetzt im Zimmer mit zerrauften Haaren, mit den zerbissenen Lippen, ich laufe aus dem Zimmer und mache ein Licht nach dem anderen an, weil Malina vielleicht schon zu Hause ist, ich muß sofort mit Malina sprechen. Warum gibt es keine Glücksmauer und warum keine Freudenmauer? Wie heißt die Mauer, an die ich wieder gehe in der Nacht! Malina ist erstaunt aus seinem Zimmer gekommen, er sieht mich kopf-

schüttelnd an. Lohnt es sich denn noch, mit mir? frage ich Malina, und Malina antwortet nicht, er führt mich ins Bad, er nimmt einen Lappen, hält ihn unter das warme Wasser, er wischt mir das Gesicht ab damit, er sagt freundlich: Wie siehst du denn aus? was ist denn jetzt wieder? Im Gesicht verschmiert Malina mir die Wimperntusche, ich wehre ihn ab und suche nach einem öligen Lappen, stelle mich vor den Spiegel, die Flecken verschwinden, die schwarzen Spuren, die braunroten Spuren von einer Creme.“ (Bachmann 2009, S. 60–61)

Die Passage demonstriert, wie viele dynamisch verknüpfte Ereignisse sich nur in diesem kurzen Absatz befinden: aufspringen, Licht anknipsen, aus dem Zimmer laufen, abwehren, nach einem öligen Lappen suchen, vor den Spiegel stellen. Selbst geplante Handlungen werden aufgeführt – „[...] ich muß sofort mit Malina sprechen.“ – und anschließend umgesetzt – „Warum gibt es keine Glücksmauer und warum keine Freudenmauer? Wie heißt die Mauer, an die ich wieder gehe in der Nacht!“

Darüber hinaus werden Verknüpfungen der einzelnen Handlungen veranschaulicht, die sich gegenseitig bedingen, sprich, in kausalem Zusammenhang stehen. Infolgedessen ist Kausalität für eine funktionierende Narration essentiell. Dies stellt eine Verbindung zur Textualität her, die Kausalität respektive Kohärenz als Mittel nutzt. (vgl. S. 45–52) Beide Werke – *Mitgift* und *Malina* – werden durch diesen Umstand geprägt. Gerade der Gebrauch solch dynamischer Geschehnisse treibt, ähnlich zu *Mitgift*, die Geschichte voran und ergibt im Verlauf immer mehr Sinn. Es entsteht damit Schritt für Schritt die Narration, die zugleich mit der Figurengese einhergeht, denn letztlich werden in beiden Fällen Teile der Lebensgeschichten präsentiert.

Außerdem ist die Konstruktion einer Biografie an Zeit und Raum, sprich, an Momente und Partikel gebunden, denn diese ergeben Zeitstränge und generieren Räume. Das Ich baut seine Geschichte entlang der Zeit auf und innerhalb eines Raumes. Dadurch entsteht eine direkte Verbindung zwischen Zeit, Raum und Handlung. Statisch freie Ereignisse tauchen, im Vergleich zu Draesners Werk, recht selten auf. Sie erscheinen vorrangig im Prolog, während sie in den anderen drei Kapiteln nur in geringer Anzahl zu finden sind. Zu den klassischen Eigenschaften, die als statisch gelten, gehören unter anderem Geschlechterangaben, Haar- und Augenfarbe etc. (vgl. Bachmann 2009, 8; 353) Ferner können sämtliche Zustände dazugerechnet werden:

„Aber heute werden wir, weil es der erste warme Tag ist, ins GÄNSELHÄUFEL fahren.“

„Das Haustor Nummer 9 ist angelehnt, die Zimmertür angelehnt, [...]“

„Im Kasten liegt, in einer Plastikhülle, noch ein anderes schwarzes Kleid, es ist schwarz oben, mit bunten Längsstreifen unten, es ist ein altes Kleid, in dem mich Ivan zum erstenmal gesehen hat.“ [Hervorh. v. Verf.] (Bachmann 2009, 57; 74; 338)

Sie bilden zusammen mit Eigenschaften, Handlungen, Geschehnissen und Tätigkeiten ein Gerüst mit diversen Verbindungssträngen. Diese, zur Subkategorie Ereignis gehörend, bauen aufeinander auf und ergeben nach und nach ein Geschehen und später eine komplette Geschichte. Im Fall der Handlung sind *Mitgift* und *Malina* demnach identisch.

Zudem haben sie im Bereich dieses Faktors die gleichen Auswirkungen auf die Figurengese: Sie liefern Figureneigenschaften, die für die Modellkonstruktion sehr wichtig sind. Des Weiteren werden zusätzliche Informationen vermittelt, zum Beispiel Handlungen, die zugleich auf innere Zustände hindeuten können, wie Vorstellungen, Gedankengänge, Inferenzen, Wünsche etc. All das trägt zu einem kognitiven Modell einer Figur bei. Ein Punkt bleibt allerdings noch anzusprechen, der sich auf Peirce bezieht: Es geht um die Verbindung der Handlungen zu den Gewohnheiten, Überzeugungen und Zweifeln. Das Thema wurde ausführlich im theoretischen Abschnitt behandelt und in Bezug auf *Mitgift* wieder aufgegriffen. Dort konnte schlussendlich ein Wandel dies betreffend verzeichnet werden – alles ausgelöst aufgrund von Zweifeln.

In *Malina* scheint das Ich häufiger zu zweifeln, vor allem an sich und seinen Handlungen. Sei es beim Verfassen oder Diktieren eines Briefes, bei der finanziellen Unterstützung von Bedürftigen, bei dem was es sagt oder tut:

„Malina schüttelt den Kopf, aber ein Nein kommt nur, wenn er meinem Gestammel entnimmt, daß ›die Sache‹, ›der Fall‹, ›das Problem‹ immense Ausmaße annimmt, denen wir nicht gewachsen sind. Malina stärkt mir dann das Rückgrat für ein Nein, das in mir selber entstanden ist. Trotzdem mache ich im letzten Moment einen Rückzieher, ich sage: Könnten wir nicht doch, wenn wir zum Beispiel den Atti Altenwyl bitten oder wenn ich der kleinen Semmelroch sage, daß sie mit Bertold Rapatz sprechen soll, der hat doch Millionen, oder wenn du den Ministerialrat Hubalek anrufen könntest! In solchen Momenten sagt Malina entschieden: nein!“

„Ich habe meinen Kopf in eine Hand von Malina gelegt, Malina sagt nichts, er bewegt sich nicht, aber er findet auch keine Zärtlichkeit für meinen Kopf. Mit der

anderen Hand zündet er sich die Zigarette an. Mein Kopf ist nicht mehr auf seiner Handfläche, und ich versuche, gerade zu sitzen und mir nichts anmerken zu lassen.“ (Bachmann 2009, 113; 312)

In der ersten Zitatstelle wird das Ich durch Malina zuerst bei der Entscheidungsfindung unterstützt, einmal nicht zu helfen, einmal nein zu sagen, allerdings bekommt die Protagonistin Zweifel und bittet Malina schließlich doch um Hilfe. Als indexikalisches Zeichen für diesen Zweifel fungiert das Wort „Rückzieher“. Im zweiten Exempel besteht der vermeintliche Zweifel am eigenen Verhalten, als ob das Ich nicht weiß, ob es Malina recht ist, dass es sich so benimmt und versucht daraufhin, ihr Gebaren zu überspielen. Überall tauchen offenbar immer wieder Zweifel auf.

Jetzt sind nach Peirce Zweifel die einzige Option Veränderungen hervorzurufen, um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, doch dieser Vorgang ist in Bachmanns Overtüre nicht erkennbar. Das Ich stirbt sogar, weil es in alte Gewohnheitsmuster und Überzeugungen sowie Handlungen zurückfällt. Es stellt sich daher die Frage: Wieso geschieht dies, trotz der bestehenden Zweifel? Die Antwort liegt, meines Erachtens, in der Differenzierung von Unsicherheiten und Zweifeln. Was in den Zitaten deutlich wird, sind Unsicherheiten, die in weitem Sinne mit den diversen Ängsten des Ichs zusammenhängen. Diese gehen wiederum mit der Vergangenheit der Figur einher. Sie ist zugleich Auslöser für die Überzeugungen, Gewohnheiten und Handlungen und verhindert, dass sich diese ändern. Unsicherheiten sind also nicht gleichzusetzen mit Zweifeln.

Das lässt sich ebenso mit Peirce Erstheits- und Zweitheitskategorie erklären. Eine Unsicherheit ausgelöst durch einen Reiz von außen, deutet auf die Möglichkeit des Unsicheren hin: Irgendetwas stimmt nicht, jemand ist sich (s)einer Sache nicht mehr sicher. Es entspricht mehr einem Impuls, einem Gefühl von etwas. Erst nachdem diese Unsicherheiten (Ikone) einen kognitiven Prozess durchlaufen haben – *perceptual judgment* – als solche erkannt und interpretatorisch verarbeitet werden, wandeln sie sich zu Zweifeln (Indizes) und erreichen damit den Grad der Zweitheit und weisen eine Relation respektive Reaktion auf den Stimulus auf.

Dieser Vorgang von Unsicherheit zu Zweifel verläuft, ähnlich wie der von Perzept zu Percipuum, recht schnell, sodass ein Unterschied nicht wahrgenommen wird.

Dadurch enthält jeder Zweifel als Voraussetzung eine Unsicherheit, wie jede Zweitheit auf einer Erstheit basiert. Deshalb erscheinen beide als identisch, was sie jedoch nicht sind. Dies drückt sich außerdem in ihrer Intensität aus, die divergiert: Unsicherheiten verfügen über eine geringere Intensität als Zweifel. Ferner sind Zweifel zeitlich nachgestellt und benötigen immer einen interpretatorischen Vorgang, sprich, sie sind an Schlussfolgerungen gebunden.

Es könnten dem Ich doch Zweifel kommen: Im ersten und dritten Textabschnitt zum Beispiel an Malina, an seinem Benehmen oder seinen Entscheidungen. Es könnte sagen, dass es nicht richtig ist, dass Malina über die Finanzen entscheidet oder er sich äußern würde, sollte ihn die Nähe des Ichs stören. Die Möglichkeiten wären vielfältig. Allerdings wird Malina grundsätzlich nicht angezweifelt, da er derjenige ist, der die denkende, logische, pragmatische, organisierte und ruhige Seite darstellt, die konsequent und rechtschaffend ist. (vgl. Bachmann 2009, S. 315–316) Das Ich verlässt sich auf Malina, klammert regelrecht, sucht bei ihm Schutz und Verständnis, was auf vielen Seiten deutlich wird. (vgl. Bachmann 2009, 116; 186-187; 200; 279)

Daher bleibt es bei Unsicherheiten, es keimen keinerlei Zweifel auf. Ähnlich verhält es sich mit Ivan. Die Protagonistin zweifelt nie an Ivan, sondern versucht immer sofort Erklärungen für sein Gebaren zu finden: hat keine Zeit und keine Bedürfnisse. Die Hauptfigur zieht nicht in Erwägung, Ivan auf seine Handlungen und Verhaltensweisen anzusprechen, sie zweifelt nicht an Ivans Liebe, der eigentlich nie Emotionen zeigt und oftmals zu beschäftigt ist, um auf das Ich und seine Bedürfnisse eingehen zu können. Allerdings zweifelt es nie an der Beziehung, selbst als die Trennung bevorsteht. (vgl. Bachmann 2009, 300; 320; 332) So bleiben immer die Unsicherheiten und die männlichen Figuren scheinen über jeden Zweifel erhaben: „Aber wir finden schon zueinander, denn ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Malinafeld, ich kann nicht sein, wo Ivan nicht ist, aber ebensowenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist.“ (Bachmann 2009, S. 299) Dies führt schlussendlich sogar soweit, dass das Ich gewissermaßen handlungsunfähig wird, sozusagen nichts mehr an seinem jetzigen Dasein ändern kann beziehungsweise will und ihm lediglich der Tod bleibt. (vgl. Bachmann 2009, S. 329)

All das ist es schließlich, was das Ich von Aloe unterscheidet, denn letztere schafft es, ihre Unsicherheiten in Zweifel zu verwandeln und eine Veränderung bei ihren Überzeugungen, Gewohnheiten und Handlungen herbeizuführen, wodurch sich ihre eigene Geschichte verändert. Das Ich bleibt, obwohl es sich in der Gegenwart aufhält, immer an die Vergangenheit gekoppelt. Es gelingt der Figur nicht, sich davon zu befreien, es kommen keine Zweifel auf. Obgleich dies ein gravierender Unterschied zwischen den beiden Hauptfiguren der jeweiligen Romane ist, bleibt die eigentliche Genese davon unberührt: Ein kognitives Modell kann sich auch im Fall des Ichs aufbauen.

### 5.2.7.6 Das weibliche Ich und ihre männlichen Gegenspieler

Über die Zuverlässigkeit von Erzähler und erzählender Figur wurden bereits einige Aussagen getroffen. Damit hängt auch der Modus figurenbezogener Tatsachen zusammen, der im Fall von *Malina* stark an das Ich gebunden ist, da von Seiten Ivans und Malinas kaum innere Einblicke zu verzeichnen sind. Es ist feststellbar, dass das Ich durchweg mit psychischen Belastungen, Angststörungen, Panikattacken usw. kämpft. Es ist demzufolge schwierig auszuloten, ob den Informationen, gleich ob figuren- oder weltbezogen, zu trauen ist. Doch muss dieses Ausloten überhaupt stattfinden?

Es existieren zwei Faktoren, die dagegen sprechen: Fiktionalität und Kohärenz. Zum ersten sei erneut auf folgende Textstelle hingewiesen: „Nur wenn Leser und Erzähler sich einig sind, dem Erzählten ebenso viel Realität zuzubilligen wie dem Erlebten, kann das Erzählen erlebte Welt zum Einsturz bringen.“ (Grübel et al. 2005, S. 109; vgl. S. 43–44) Indem der Leser akzeptiert, dass es sich um Fiktionales handelt und sich gänzlich darauf einlässt, ‘funktioniert’ sozusagen das Gelesene und die erzählte Welt ergibt einen Sinn. Dies ist eng verknüpft mit der Kohärenz. Da im gesamten Roman diese Unsicherheit des Vertrauens gegenüber dem Ich vorherrscht, verhält es sich ähnlich wie mit dem Gedicht von Horst Kunze in Gansel und Jürgens. (vgl. S. 47–48; Gansel und Jürgens 2009, S. 25) Obgleich der zahlreichen Diskrepanzen innerhalb des lyrischen Werks, bleibt die Kohärenz gerade dadurch bestehen.

So ist es auch bei *Malina*: Das Buch ist in sich kohärent und stringent. Das Ich wechselt nicht ständig zwischen Glaubhaftem und Unglaubhaftem und irritiert nicht mit fortlaufenden Revidierungen des Behaupteten. Die Protagonistin benimmt sich zum größten Teil gleichbleibend und logisch, trotz der vorliegenden Offenheit und der vielen Interpretationsmöglichkeiten in Bachmanns Schrift, wobei auch diese zwei Merkmale Konstanten repräsentieren und dem Ganzen Kohärenz verleihen. All dies trifft gleichermaßen auf *Mitgift* zu, obwohl dort dem Erzähler mehr Glaubhaftigkeit, als dem Ich in *Malina*, zugesprochen werden kann.

Die Figureninformationen, die im Fokus stehen, werden unter der gleichen Einteilung betrachtet, wie es in *Mitgift* der Fall war: Innen- und Außenleben sowie Sonstige. (vgl. S. 176) Dabei erfolgt erneut eine Anschauung der entscheidenden Anzeichen – Namen, menschliche Attribute sowie die Veränderung einer Figur – da sie die Grundvoraussetzung bilden. Beginnend mit dem ersten, zeigt sich einer der deutlichsten Unterschiede zwischen dem Buch Draesners und dem von Bachmann. Die Figur in *Mitgift* trägt den Namen Aloe und kann somit direkt benannt und identifiziert werden. In *Malina* jedoch bleibt dieses ein namenloses Ich. Wenngleich also das Ich auf den ersten Eindruck nicht ansprechbar wirkt, existieren doch Hinweise darauf, dass dem nicht so ist. Auf der einen Seite gibt es die Schimpfnamen, die die Protagonistin von Ivan oder Malina bekommt:

„Geh lieber schlafen danach, und sofort, Fräulein Schlauberger.“

„Ah, und jetzt will mich das kopflose, leerköpfige Fräulein ablenken, [...]“

„Ein kleines Aas bist du, ja du, was sonst? [...] Ein kleines Luder bist du [...] Ein ganz großes Luder mußt du werden [...] Eine Hexe bist du, [...]“

„Du? ach was, ausgerechnet du, meine sanfte Irre?“

(Bachmann 2009, 39; 44; 85-86; 294)

Dies sind durchaus Anrufungen respektive Benennungen und unterstützen dabei, das Ich von Ivan und Malina zu unterscheiden. Zudem wirken diese Schimpfnamen als indexikalische Zeichen und machen die Hauptfigur erst als solche erkennbar. Sie fließen überdies in das kognitive Modell ein und ergänzen das Puzzle um die Figur.

Ferner sagen sie einiges über die Beziehung von Ivan und dem Ich aus. Ivan, der diese Beschimpfungen nutzt und das Ich, das sie über sich ergehen lässt, ganz ohne Missfallen oder Widerstand, sogar vielmehr darauf wartend. (vgl. Bachmann 2009, S. 85) Diese Benennungen repräsentieren die starke Abhängigkeit des Ichs von den männlichen Figuren, die des Öfteren thematisiert wird. Wie genau die Beziehung zwischen dem Ich und Ivan aussieht, zeigt sich im Verlauf.

Auf der anderen Seite gibt es noch ein Anzeichen, dass das Ich als Figur kennzeichnet und zwar die Unterschrift unter den Briefen mit den Worten „eine Unbekannte“ (vgl. Bachmann 2009, 109; 148; 309). Ungeachtet dessen, dass die Bezeichnung „Unbekannte“ wenig aussagt, so dient sie doch der genauen Benennung und Identifizierung des Ichs, denn weder Ivan noch Malina werden als solche gerufen. Außerdem signalisiert sie, dass es sich bei dem Ich um eine weibliche Figur handelt, während Malina und Ivan eindeutig als männlich zu identifizieren sind. Somit steht die Bezeichnung in Verbindung mit der Angabe des Geschlechts und hilft bei der Zuordnung und Orientierung.

Namen spielen in *Malina*, aber ebenso für Bachmann selbst eine entscheidende Rolle: Für die österreichische Schriftstellerin sind sie etwas Mysteriöses und sehr eng an ihre Träger gebunden, sodass diese ohne ihre Bezeichnungen nicht mehr zu denken sind, weshalb die richtige Wahl immer etwas Besonderes, aber zugleich auch Furchteinflößendes sein kann. (vgl. Bachmann 1981, S. 318) Welche recht auffallende Bedeutung Namen haben, wird vor allem in folgender Szene des Romans deutlich, in der das Ich die jeweilige Einstellung der Figuren zu ihren Namen wiedergibt:

„Malina und ich haben, trotz aller Verschiedenheit, die gleiche Scheu vor unseren Namen, nur Ivan geht ganz und gar in seinen Namen ein, und da ihm sein Name selbstverständlich ist, er sich identifiziert weiß durch ihn, ist es auch für mich ein Genuß, ihn auszusprechen, zu denken, vor mich hinzusagen. Sein Name ist ein Genußmittel für mich geworden, ein unentbehrlicher Luxus in meinem armseligen Leben, und ich Sorge dafür, daß Ivans Name überall in der Stadt fällt, geflüstert und leise gedacht wird. [...] Ivan rührt sich sofort, springt auf, wenn man ihn ruft, aber Malina zögert, und so zögere ich, wenn es sich um mich handelt. Darum tut Ivan gut daran, mich nicht immer beim Namen zu nennen, sondern mir einige Schimpfnamen zu geben, die ihm gerade durch den Kopf gehen, oder >mein Fräulein< zu sagen.“ (Bachmann 2009, S. 86–87)

Ivan mit Namen ansprechen zu können, ihn rufen zu können, ja allein ihn sagen zu können, erfüllt das Ich mit Glücksempfindungen – sie sagt ihn mit „Genuß“.

Malina und das Ich selbst wagen es dafür kaum, Namen in den Mund zu nehmen, scheinen sogar etwas Angst davor zu haben. Für die Protagonistin ist es daher völlig in Ordnung, dass Ivan Schimpfnamen benutzt, denn jene sind weniger furchteinflößend und mystisch. Ein weiteres Erkennungsmerkmal ist an den Faktor Stimme gebunden: Die Narration erfolgt in der 1. Person Singular. Das Personalpronomen 'Ich' wird fast ausschließlich von der Protagonistin verwendet. Infolgedessen ist diese grammatikalische Angabe ein direkter Hinweis auf die Figur und eine Art von Benennung.

Eine wichtige Anmerkung muss noch gegeben werden: Bereits in puncto Raum wurde auf das Es verwiesen. (vgl. S. 200; Bachmann 2009, S. 354–355) Das Ich verliert die letzten menschlichen und weiblichen Züge. Es wird zum neutralen Es ohne Ansprüche auf etwas, ohne Rechte, ohne Aussicht auf Hilfe, ohne Chance auf Leben. Doch selbst dann ist die Hauptfigur als solche identifizierbar und lässt sich eindeutig von Ivan und Malina, die weiterhin namentlich angeführt werden, unterscheiden.

Dies führt des Weiteren zu einer anderen Möglichkeit der Identifizierung: Solange das Ich 'spricht', sind Ivan und Malina entweder durch ihre Namen oder durch die 3. Person Singular – Ausnahme bilden die Dialoge – gekennzeichnet. In den Dialogen kommt es zu einem Ich – Du, das, je nach dem wer redet, wechselt. Allerdings ist diese Differenz 1. Person Singular – 3. Person Singular entscheidend: Sie eröffnet die Dichotomie – Ich und die Anderen – und ermöglicht dadurch, dass sich das Ich ähnlich zu Aloe überhaupt erst konstruieren kann. Erst durch diese Unterscheidung von Anderen, entsteht aus dem Ich ein Ich, gleichsam wie das Zeichen A durch die Zeichen B, C, D usw. zu einem A wird.

Das bedeutet, dass die gezielte Verwendung der Personalpronomina zur Anrufung respektive Benennung dient. Ein namenloses Ich mag zuallererst als weniger konkret und undefinierbar gelten und eventuell sogar eine geringere Verbindung zwischen Benennung und Ich aufweisen. Dennoch kann für die Figurengenerierung gesagt werden, dass das Ich, ähnlich wie Aloe, als solches identifizierbar ist und einer kognitiven Konstruktion nichts im Wege steht. Viele Figureninformationen wurden in *Mitgift* durch die Beobachtung von Figurenbeziehungen gewonnen. Aloe verfügte über drei größere Verbindungen:

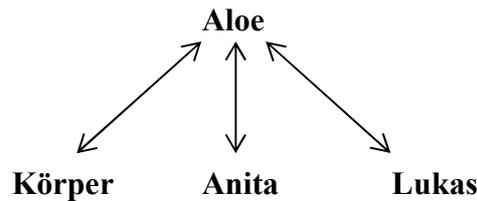


Abbildung 11: Relationen Aloes

Interessant ist, dass auch in Bezug auf das Ich in *Malina* sich drei Beziehungen ausfindig machen lassen, die einen ähnlich starken Einfluss auf die Figur haben:

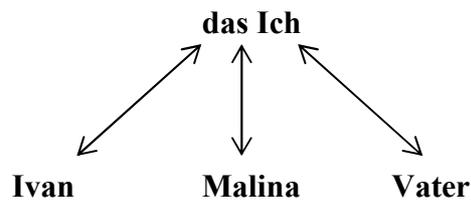


Abbildung 12: Relationen des Ichs

Es muss jedoch gesagt werden, dass der Vater nicht anwesend ist, sondern das Ich im zweiten Kapitel lediglich Ereignisse aus der Vergangenheit in Form von Träumen schildert. Dies ist der große Vorteil von Sprache/Zeichen, die Sachverhalte wiedergeben können, die nicht zwingend anwesend oder gar existent sein müssen. Die ersten Informationen stammen direkt vom Ich und sind gleich auf der zweiten Seite des Prologs zu finden:

„Ich Österreichischer Paß, ausgestellt vom Innenministerium. Beglaubigter Staatsbürgerschaftsnachweis. Augen br., Haare bl., geboren in Klagenfurt, es folgen Daten und ein Beruf zweimal durchgestrichen und überschrieben, Adressen, dreimal durchgestrichen, und in korrekter Schrift ist darüber zu lesen: wohnhaft Ungargasse 6, Wien III.“  
(Bachmann 2009, S. 8)

Sämtliche weitere Hinweise müssen Stück für Stück aus dem fortlaufenden Text erschlossen werden und liegen in direkter oder indirekter Form vor. Zu jenen zählen unter anderem die Angabe zum Geschlecht (vgl. Bachmann 2009, S. 353), dass ein Vater, eine Mutter und wahrscheinlich eine Schwester existieren respektive existierten (vgl. Bachmann 2009, S. 183–185) und eine Hausdame namens Lina, sowie eine Sekretärin, Fräulein Jellinek, vorkommen, die das Ich unterstützen (vgl. Bachmann 2009, 121-122; 153).

Außerdem wohnen Freunde in der Nähe – die Altenwyls (vgl. Bachmann 2009, S. 156–160). Das Ich raucht und trinkt gelegentlich Alkohol (vgl. Bachmann 2009, 174; 343-344), ist vermutlich Schriftstellerin (vgl. Bachmann 2009, 53; 303-304; 320), hat das Rigorosum abgelegt (vgl. Bachmann 2009, S. 322) und besitzt eine Vorliebe für Straßenarbeiter und Postbeamte (vgl. Bachmann 2009, S. 249–257).

Die erste wichtige Relation besteht zwischen Ivan und dem Ich und wird sogar im Titel des ersten Kapitels vermerkt: *Glücklich mit Ivan* (Bachmann 2009, S. 25). Die Überschrift fasst zudem die gesamte Beziehung zu Ivan in einem Wort zusammen – glücklich. Das Ich fühlt sich wohl und glücklich in der Nähe von Ivan, seinem Geliebten. Er gibt dem Ich Halt, ohne zu einengend oder aufdringlich zu werden. Im Gegensatz zu Ivan bringt sich die Protagonistin in solch eine Abhängigkeit, dass sie Probleme hat, sobald er nicht in ihrer Nähe ist beziehungsweise sich zurückzieht:

„Wenn Ivan auch gewiß für mich erschaffen worden ist, so kann ich doch nie allein auf ihn Anspruch erheben. Denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen und die Probleme zu erlösen, und so werde ich kein Jota von ihm abweichen, [...]. Aber weil Ivan mich zu heilen anfängt, kann es nicht mehr ganz schlimm sein auf Erden.“

„Ivan hat also keine Zeit, und der Hörer fühlt sich eiskalt an, nicht aus Plastik, aus Metall, und rutscht hinauf zu meiner Schläfe, denn ich höre, wie er einhängt, und ich wollte, dieses Geräusch wäre ein Schuß, kurz, schnell, damit es zu Ende sei, ich möchte nicht, daß Ivan heute so ist und daß es immer so ist, ich möchte ein Ende. Ich hänge auf, bleibe auf dem Boden knien, dann schlepe ich mich zu dem Schaukelstuhl [...].“ (Bachmann 2009, 29–30; 42)

An diesen Textstellen zeigt sich nicht nur die extreme Position, die das Ich gegenüber Ivan einnimmt – anhänglich, fokussiert, teils sogar besessen usw. – sondern ferner innere Zustände: Einstellungen, Wünsche, Vorstellungen, Ängste, Emotionen, Gedankengänge. Alles ausgelöst durch die Beziehung zu ihrem Freund. Erstaunlich ist zugleich, dass Ivan oftmals nichts dazu beiträgt, sprich, er in diese Beziehung nichts investiert, sondern im Gegenteil Schimpfnamen benutzt, keinerlei Empathie oder Interesse bezüglich des Ichs zu haben scheint, relativ emotionslos bleibt etc. Dass sich die Protagonistin dennoch so an Ivan gebunden fühlt, überrascht. Ein Grund könnte dieses normale Leben, das Ivan führt und seine un-

komplizierte Art sein, die sich schon in Bezug auf seinen Namen bemerkbar gemacht hat. Diese klaren und einfachen Strukturen sind es, die das Ich so anziehend findet. Der Bruch in der Beziehung kommt mit dem zweiten Kapitel, der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und den dazugehörigen Problemen, wie fehler- oder lückenhafte Erinnerung, Angstzustände, die Unfähigkeit bestimmte Dinge sagen oder schreiben zu können etc.

Ivan tritt in jenem Teil des Romans nicht in Erscheinung, jedoch zeigt sich im dritten Kapitel die fortschreitende Distanzierung, die ihre Ursache im vorherigen Stück hat. Frühere Schachspiele werden immer weniger, die Zeit füreinander immer seltener. (vgl. Bachmann 2009, S. 266–267) Darüber hinaus verschwindet Ivan gänzlich aus dem Leben des Ichs, was neben anderen Dingen zu dessen Tod beiträgt:

„Ich sehe, daß auf dem Tisch etwas fehlt. Was ist es bloß? Hier ist sehr oft etwas gelegen. Hier ist fast immer eine halbvolle Zigarettenschachtel von Ivan gelegen, der immer eine absichtlich vergessen hat, um notfalls bei mir sofort eine Zigarette zu finden. Ich sehe, daß hier schon längere Zeit von ihm kein Paket mehr vergessen worden ist.“

„(Ich kann nur meiner Freude und meinem Leben, das Ivan heißt, nicht sagen: du allein bist die Freude und das Leben! da Ivan mir sonst noch schneller abhanden kommen könnte, der mir manchmal schon abhanden kommt, und das merke ich an diesem ständigen Entzug von Freude in diesen Tagen. Ich weiß nicht, seit wann Ivan mein Leben kürzt, und ich muß einmal anfangen, mit ihm zu reden.)“ (Bachmann 2009, 281; 294)

Nur mit der direkten Verbindung zu Ivan, ist das Überleben des Ichs gesichert – ohne scheint der Tod unausweichlich. (vgl. Bachmann 2009, 331-332; 342) Das große Problem ist ferner Ivans mangelndes Interesse am Ich und dessen Welt und zugleich das Schweigen des Ichs, das sich seinem Geliebtem gegenüber nicht mitteilen kann:

„Aber mit Ivan kann ich darüber nicht sprechen, auch nicht, warum ich zusammenfahre bei jeder brüskten Bewegung, ich kann ja noch immer mit ihm kaum sprechen, ich habe nur keine Angst vor Ivan, obwohl er mir beide Arme auf dem Rücken zusammenhält, mich unbeweglich macht. Trotzdem atme ich schneller, und noch schneller fragt er mich: Wer hat dir etwas angetan, wer hat dir solche Dummheiten in den Kopf gesetzt, [...] ich möchte wissen, nein, ich möchte es nicht wissen, wer das angerichtet hat, dein Zusammenfahren, dein Kopfeinziehen, dein Kopfschütteln, dein Kopfwegdrehen.

Kopfsätze haben wir viele, haufenweise, wie die Telefonsätze, wie die Schachsätze, wie die Sätze über das ganze Leben. Es fehlen uns noch viele Satzgruppen,

über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen, [...].“ (Bachmann 2009, S. 46)

Der Protagonistin fehlt es an Mut und dem Willen sich Ivan gegenüber zu öffnen und ihm ist es gleich, ob diese Beziehung eine oberflächliche bleibt oder nicht, denn für ihn ist das Ich bei Weitem nicht so wichtig wie umgekehrt. Die Relation zwischen Ivan und dem Ich gibt demzufolge drei Sachverhalte preis: 1. Die Unausgeglichenheit der Relationen zwischen den zwei Figuren; 2. die immense Bedeutung des Geliebten für das Leben des Ichs; 3. die zahlreichen Einblicke in die Innenwelt der Figur. Alles das trägt zur Konstruktion des kognitiven Modells bei und ist für dieses sehr essentiell.

Gleichermaßen von Belang ist die Beziehung zu Malina, der nach Bachmann der Doppelgänger des Ichs ist, also die engste Verbindung hat, körperlich sogar dieselbe:

„Ivan und ich: die konvergierende Welt.  
Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt. [...]

Zu Malina sage ich du und zu Ivan sage ich du, aber diese beiden Du sind durch einen unmeßbaren, unwägbaren Druck auf den Ausdruck verschieden. Beiden gegenüber habe ich von Anfang an kein Sie benutzt, das ich sonst immer gebrauche. Ivan ist zu augenblicklich von mir erkannt worden, und es blieb keine Zeit, ihm näherzukommen durch Reden, ich war ihm schon zugefallen vor jedem Wort. Über Malina wiederum habe ich so viele Jahre nachgedacht, es hat mich so verlangt nach ihm, daß unser Zusammenleben eines Tages nur noch die Bekräftigung war für etwas, was immer so sein hätte sollen und nur zu oft verhindert worden war, durch andere Menschen, durch verkehrte Entschlüsse und Handlungen.“ (Bachmann 2009, S. 129–130)

Diese „konvergierende Welt“, die schließlich trotzdem auseinanderbricht, wurde bereits untersucht. Divergenz besteht zwischen Malina und dem Ich aufgrund der vielen Unterschiede zwischen beiden. Malina gilt als pragmatisch, emotionslos, organisiert, kontrolliert, selbstbewusst, ruhig, berechnend und als der denkende Teil. (vgl. Bachmann 2009, S. 315–316) Das Ich im Gegensatz dazu ist unsicher, verängstigt, unorganisiert bis chaotisch, emotionsgesteuert, aufgeregt etc.

Daher verwundert es kaum, was der weibliche Teil zum Ende des Romans festhält: „Wir werden einander nie verstehen, wir sind wie Tag und Nacht, [...].“ (Bachmann 2009, S. 336) Diese unterschiedlichen Beziehungen – Ivan und Ich

sowie Malina und Ich – spiegeln sich ebenfalls in den Textformen wider: Die Gespräche, die Telefonate und alles Gesagte zwischen dem Ich und seinem Geliebten liegt meist fließtextartig, formlos und oftmals ohne Namen vor. Infolgedessen weist es auf die Verschmelzung und Konvergenz hin. (vgl. Bachmann 2009, 79; 127-128)

Die Dialoge zwischen Malina und dem Ich hingegen sind dramenartig aufgebaut, mit Namen und teilweise sogar mit Regieanweisungen versehen, freistehend vom restlichen Text und vermitteln den Eindruck der Trennung, des Sich-gegenüber-Stehens, der Divergenz. (vgl. Bachmann 2009, S. 325–331) Dennoch ist die Position, die die Hauptfigur gegenüber Malina einnimmt, der gegenüber Ivan sehr ähnlich. Es bindet sich unheimlich stark an jenen, was einerseits auf dem Doppelgänger-Prinzip basiert, aber andererseits zugleich an dem Ich, das sich schutzsuchend und unterwürfig gibt, das heißt, ihrem gewohnten Verhalten treu bleibt beziehungsweise ihrem „Malinafeld“ (Bachmann 2009, S. 299; 178; 279; 321). Die feste Bindung an Malina könnte jedoch eine weitere Ursache haben. Vor allem ab dem zweiten bis hin zum dritten Kapitel entsteht der Eindruck, dass das Ich und Malina eine vermeintliche Patienten-Therapeuten-Beziehung haben, was erneut auf die Unterscheidung von emotionaler und rationaler Seite des Doppelgängers hindeutet.

Das Ich versucht im zweiten Kapitel die Erlebnisse der Kindheits- und Jugendjahre zu verarbeiten und die gestörten Erinnerungen zu reparieren. Malina steht ihm währenddessen zur Seite und möchte scheinbar helfen, die Vergangenheit aufzuarbeiten. Diese Hilfsbereitschaft, Fürsorge und das Kümmern wird in allen Kapiteln hier und da deutlich, sei es auf emotionaler, finanzieller, organisatorischer oder körperlicher Ebene:

„Auch wenn Malina schweigt, ist es besser, als alleine zu schweigen, und es hilft mir dann bei Ivan weiter, wenn ich es nicht fassen kann, wenn ich mich nicht fassen kann, weil Malina stets fest und gefaßt für mich da ist, und so bleibt mir in den finstersten Stunden noch bewußt, daß Malina mir nie verlorengehen wird – und ginge ich selber verloren!“

„Malina hält mich, er ist es, der sagt: Bleib ganz ruhig! Ich muß ruhig bleiben. Aber ich gehe auf und ab mit ihm in der Wohnung, er möchte, daß ich mich hinlege, aber ich kann mich nicht mehr auf das zu weiche Bett legen. Ich lege mich auf den Boden, [...], nur reden muß ich, immerzu reden, um mich zu retten, um Malina das nicht anzutun, mein Kopf, mein Kopf, ich werde wahnsinnig, aber Malina soll das nicht wissen. Trotzdem weiß Malina es, und ich bitte ihn, wäh-

rend ich, an ihn gekrampft, auf und ab renne in der Wohnung, mich niederfallen lasse, wieder aufstehe, mir das Hemd aufmache, mich wieder hinfallen lasse, denn ich verliere den Verstand, [...] , aber Malina sagt noch einmal: Sei ganz ruhig, laß dich ganz fallen. Ich lasse mich fallen und ich denke an Ivan, ich atme etwas regelmäßiger, Malina massiert meine Hände und meine Füße, die Gegend um das Herz, aber ich werde ja wahnsinnig [...].“ (Bachmann 2009, 129; 204-205; 279)

Dieser Eindruck einer therapeutischen Sitzung<sup>50</sup> wird, neben dem ruhigen Einwirken auf das Ich, des Weiteren durch den Aufbau des zweiten Kapitels verstärkt: Die Protagonistin erzählt aus ihrem vergangenen Leben, versucht krampfhaft sich richtig zu erinnern und durchlebt furchtbare Ängste. Alles wirkt äußerst chaotisch, lückenhaft, wahnsinnig, träumerisch und unlogisch. Malina probiert scheinbar immer wieder mittels gezielter Fragen zu intervenieren, zu steuern und der weiblichen Seite durch diese schwere Zeit hindurch zu helfen. (vgl. Bachmann 2009, S. 181–247) Das Ich versucht auch mit Hilfe Malinas Kohärenz, Kontrolle und Einordnung der Geschehnisse umzusetzen, am Ende jedoch ohne Erfolg. Die Hauptfigur ist nicht in der Lage die Erinnerungen als solche zu akzeptieren, was sich zugleich an bestimmten Hinweisen festmachen lässt, wie beispielsweise dem Zusammenfahren, dem Kopfschütteln, dem Kopfeinziehen oder der Furcht vor einem einfachen Papierball. (vgl. Bachmann 2009, 46; 305)

---

<sup>50</sup> Vieles ähnelt der Narrativen Expositionstherapie (NET), die von Maggie Schauer, Frank Neuner und Thomas Elbert entwickelt wurde. Diese Therapieform zielt darauf ab, Patienten, die unter PTBS leiden, zu helfen: “[...] In NET, the patient repeatedly talks about each traumatic event in detail while reexperiencing the emotions, cognitions, physiology, behavioral, and sensory elements and meaning content associated with this event. As well, the patient narrates positive life experiences. With the guiding and directive help of the therapist, the patient constructs a narration of his or her life, focusing on the detailed context of the traumatic experiences as well as on the important elements of the emotional networks and how they get together. This process allows the majority of persons to recognize that the fear/trauma structure results from past experiences and that its activation is nothing but a memory. They thus lose the emotional response to the recollection of the traumatic events, which consequently leads to a remission of PTSD symptoms. At the same time, they gain access to ‚lost‘ past memories and develop a sense of coherence, control, and integration.” (Schauer et al. 2011, S. 34) Des Ichs physiologische Anzeichen sind die Atembeschwerden, die Unruhe, das Herzrasen etc. Die zahllosen Ängste, die währenddessen auftreten, stellen die emotionale Komponente dar. Selbst sensorische Aspekte, wie riechen, hören usw. konnten bereits in vorherigen Kapiteln nachgewiesen werden. Damit verbunden sind immer wieder kognitive Vorgänge. Weiterhin gibt es indexikalische Zeichen, die auf die Spur für eine bestehende Krankheit wie PTBS führen. Erstens der schwache Körper der weiblichen Figur (vgl. Bachmann 2009, S. 122–123), zweitens die vielen körperlichen Reaktionen – beklemmende Atmung, schneller Herzschlag, Schlaflosigkeit, Unruhe etc. (vgl. Bachmann 2009, 204; 295; 334; 343-344), drittens direkte Erwähnungen einer Krankheit (vgl. Bachmann 2009, S. 326) und viertens die Einnahme von Schlaf-tabletten (vgl. Bachmann 2009, S. 342–344).

Es findet sich zwar kein Nachweis darüber, dass Malina in irgendeiner Weise einen Therapeuten oder Arzt verkörpert, aber das ist auch nicht notwendig. Er übernimmt lediglich, wie im kompletten Alltag des Ichs, die Führung, Steuerung und Organisation, bleibt ruhig, rationalistisch und wirkt positiv auf die weibliche Hälfte ein. Malina fordert das Ich sogar auf, sich loszulösen, mutiger zu werden, alte Gewohnheiten und Einstellungen abzulegen, auf andere Art und Weise zu kämpfen und sogar das alte Ich hinter sich zu lassen und zu einem neuen Ich zu werden:

- „Malina: Fall nicht immer. Steh auf. Zerstre dich, geh aus, vernachlässige mich, tu etwas, tu irgendwas!“
- „Malina: Weil du dir nur nützen kannst, indem du dir schadest. Das ist der Anfang und das Ende aller Kämpfe. Du hast dir jetzt genug geschadet. Es wird dir sehr nützen. Aber nicht dir, wie du denkst.
- Ich: (tutto il clavicembalo) Ach! Ich bin eine Andere, du willst sagen, ich werde noch eine ganz Andere sein!
- Malina: Nein. Wie unsinnig. Du bist ganz gewiß du, das änderst du auch nicht mehr. Aber ein Ich ist ergriffen, und ein Ich handelt. Du aber wirst nicht mehr handeln.“ (Bachmann 2009, 321; 328-329)

Das Scheitern, ein neues Ich zu werden, hat viele Gründe: Festhalten an alten Gewohnheiten und Verhaltensweisen, Nichtüberwinden von Ängsten und der Unterwerfung des Ichs bezüglich Ivan und Malina. Ob die Protagonistin an psychischen Problemen leidet, die Gespräche mit Malina im zweiten und dritten Kapitel therapeutisch medizinischer Art sind oder nicht, spielt für einen Punkt keine Rolle: die Figurengese.

Entscheidend ist, dass durch die Beziehung zwischen Malina und dem Ich zahlreiche Informationen über die Hauptfigur vermittelt werden, die ins kognitive Modell einfließen und so nach und nach eine Figur konstruieren. Dazu gehören körperliche, emotionale und kognitive Hinweise, wie unter anderem Wünsche, Vorstellungen und Erinnerungen. Damit trägt die Verbindung zu Malina einen ebenso großen Teil zur Informationsvermittlung bei, wie die zu Ivan.

Die letzte zu beleuchtende Relation ist die zum Vater und obgleich er nicht direkt anwesend ist, tritt er als derjenige auf, der den größten Einfluss zu haben scheint. So groß, dass trotz des anfänglichen Glücks, des Gewinn an Bodens, am Ende nur das Scheitern und der Tod bleiben. Ob Mord oder Selbstmord bleibt offen, es finden sich aber Anzeichen für letzteres, zum Beispiel, dass das Wort ‘heute’ nur von Selbstmördern benutzt werden darf (vgl. Bachmann 2009, S. 9) und die

Schlaftabletten in Kombination mit Whisky (vgl. Bachmann 2009, S. 342–344). Wie verworren und traumhaft das zweite Kapitel ist, zeigt sich an kommenden Beispielsequenzen, die Elemente enthalten wie fehlende Kohärenz, zeitliche und räumliche Sprünge etc.:

„Ich bin in der Gaskammer, das ist sie, die größte Gaskammer der Welt, und ich bin allein darin. Man wehrt sich nicht im Gas. Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt, und während ich sterbe, stirbt mein Wunsch, ihn noch einmal zu sehen und ihm das Eine zu sagen.“

„Mein Vater schlägt auf Melanie ein, dann, weil ein großer Hund warnend zu bellan anfängt, schlägt er diesen Hund, der sich voller Ergebenheit prügeln läßt. So haben meine Mutter und ich uns prügeln lassen, ich weiß, daß der Hund meine Mutter ist, ganz Ergebenheit. [...] Mein Vater ist in der besten Laune, nur versteht er den Zusammenhang nicht, weder mit der Prügelei, noch mit seinen Handlungen und meinem Wunsch, ihm das endlich alles zu sagen, es bleibt nutzlos, [...]“

„Mein Vater ist außer sich, er schreit empört: Diese Wahnsinnige soll endlich aufhören oder verschwinden, sie soll sofort verschwinden, sonst wacht mein kleines Krokodil auf! Tanzend nähere ich mich dem Krokodil, ich ziehe ihm mein gestohlenen Hemd aus Sibirien und meine Briefe nach Ungarn weg, ziehe ihm, was mir gehört, aus seinem schläfrigen, gefährlichen Rachen, [...]“ (Bachmann 2009, 182–183; 197–198; 236)

Ferner lässt sich daran veranschaulichen wie schrecklich der eigene Vater war: Gewalt, sexueller Missbrauch, physische und psychische Misshandlungen werden mit ihm verbunden. Hinzu kommt die fehlende Unterstützung seitens der Mutter, die lieber schwieg und untätig zusah, vielleicht ebenso aus Furcht. Wer Melanie ist, bleibt offen, jedoch scheint sie die Geliebte des Vaters zu sein, die seinen Attacken gleichermaßen hilflos ausgesetzt ist.

Weiterhin gibt es immer wieder Anspielungen auf den zweiten Weltkrieg: Die Gaskammer, Bücherzerstörungen, Hinweise auf Juden, Blutschande aufgrund der Beziehung zu Ivan, einem Ungaren usw. (vgl. Bachmann 2009, 182; 189; 190; 201; 206; 219) und den damit verbundenen Schrecken und Terror, der eventuell für den psychischen Zustand der Figur verantwortlich ist.

Interessant ist darüber hinaus, dass mit dieser Beziehung oftmals die Unfähigkeit zu Sprechen einhergeht. Das Ich will schreien, reden, sprechen, um Hilfe rufen, aber es gelingt nicht. Es fehlt zum Beispiel die Stimme, es wird versucht, der Protagonistin die Zunge herauszureißen oder irgendetwas blockiert den Mund. (vgl. Bachmann 2009, 184; 236) Daraus ließe sich ableiten, dass durch die Unfä-

higkeit zu sprechen und sich zu artikulieren das Schreiben umso wichtiger wird. Dessen ungeachtet hinterlässt selbst das häufig nur abgebrochene und unvollendete Schriftstücke, wie die Briefe. Zudem liegt eine Verbindung zu Ivan vor, dem sie nie sagen kann, wovor sie sich fürchtet, was alles geschehen ist und was sie wirklich empfindet.

Des Weiteren besteht die Möglichkeit, viele psychische Probleme auf die Kindheits- respektive Jugendjahre zurückzuführen. So verspürt das Ich diverse Formen von Angstzuständen: Angst vor dem Alleinsein, vor dem Altern, vor Veränderungen, vor dem Schwören, vor diversen Konflikten, vor räumlichen Wechselln, Platzangst und sogar Todesangst. (vgl. Bachmann 2009, 115; 120; 176; 207; 256; 260) Körperliche Anzeichen sind auffindbar: beklemmende Atmung, Herzrasen, Unruhe etc. (vgl. Bachmann 2009, 204; 295; 334; 343-344) Dazu kommen unterschiedliche Sachverhalte wie Wahnvorstellungen (vgl. Bachmann 2009, S. 318–319), Katastrophendenken (vgl. Bachmann 2009, 258; 311) oder merkwürdige Eigenarten (vgl. Bachmann 2009, 147; 312-313). Zugleich sind die zahllosen thematisierten Unsicherheiten und das mangelnde Selbstwertgefühl weitere Hinweise auf die Auswirkungen der Misshandlungen.

Für das Ich sind alle Erinnerungen an damals so grauenhaft und schrecklich, dass sie nur in Form eines Traumes wiedergegeben werden können, denn weder im ersten noch im dritten Kapitel erfolgen ausführliche Schilderungen. Es gibt jedoch einen weiteren anzusprechenden Punkt: Malina. Er ist es nicht nur, der dem Ich versucht, durch diese Rückblenden beziehungsweise Erinnerungen zu helfen, sondern taucht selbst in jenen auf und zwar in gleicher Position – als Retter:

„Malina kommt herein, und die italienische Sängerin singt: Alfin tu giungi, alfin tu giungi! Und ich springe auf und umarme Malina, ich bitte ihn inständig, mit mir zu tanzen, ich lächle erleichtert zu meiner Mutter hin. [...] Ich sage immer leise danke zu Malina: Danke, daß du gekommen bist, ich werde es nie vergessen, oh, danke, danke. [...] Malina hat mich gerächt. [...] Ich sage: Danke, danke für alles!“ (Bachmann 2009, S. 193–194)

Malina nimmt also sowohl in der für das Ich realen Welt als auch in der Traumwelt den Beschützerpart ein. Die Vermischung beider führt schließlich zur Komplikation, dass der Leser nicht genau sagen kann, was aus der Sicht der Hauptfigur real und was traumhaft ist.

Letzten Endes wird sogar in Frage gestellt, ob es sich bei demjenigen, der dem Ich all das Schreckliche und Grausame angetan hat, wirklich um den eigenen Vater handelt. (vgl. Bachmann 2009, S. 247) Dadurch bleibt vieles, dass in Kapitel zwei geäußert wurde, offen und fragwürdig, aber genau das ist es, was Träume kennzeichnet. Wie die anderen Relationen, schafft auch diese viele Möglichkeiten der Inneneinsichten in das Leben der zu betrachtenden Figur und liefert respektive vermittelt eine große Anzahl an Informationen, die wiederum entscheidend für die Figurengenesse und die Modellkonstruktion sind.

Darüber hinaus lässt sich eine weitere Gemeinsamkeit zu *Mitgift* feststellen: Nicht nur, dass es wieder drei prägende Verbindungen zum Ich gibt, sondern alle drei sind erneut miteinander verwoben und zwar über das Ich selbst, hier dargestellt im direkten Vergleich zu Aloe:

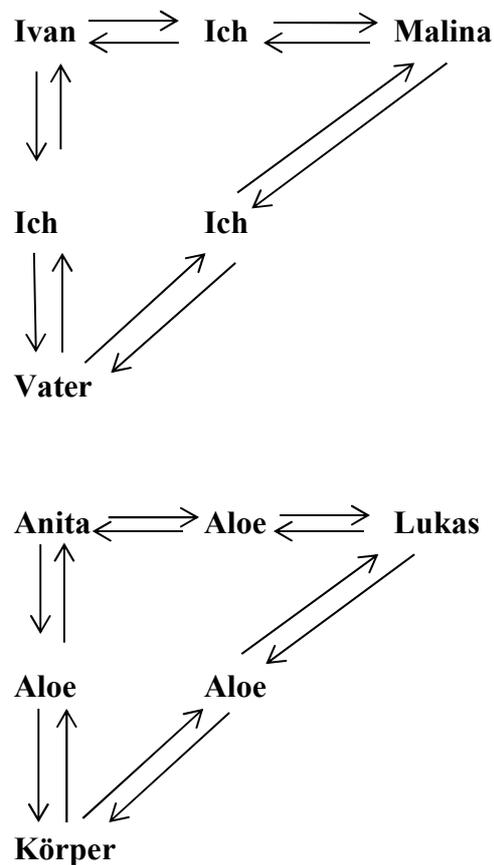


Abbildung 13: Beziehungsgeflechte der einzelnen Figuren

### 5.2.8 Das Gesamtgefüge – Die Einheit ‘Figur’

„Sofern ich warte, erwarte, suche oder ganz allgemein nach Zeichen zur Bestätigung einer Hypothese suche, suche ich nach Index-Zeichen.“ (Harendarski 2012, S. 166)

Ein Aspekt, der sich ganz deutlich bei der Untersuchung respektive der Zerlegung herauskristallisiert hat, ist die immense Bedeutung von Index-Zeichen beziehungsweise Indizes. Die Fragestellung, der in dieser Arbeit nachgegangen wird, besteht darin, herauszufinden, wie sich die Figurengenesse vollzieht und dies durch die Anwendung der Diagrammatik demonstriert werden kann. Dazu erfolgt eine genaue Betrachtung von Anzeichen innerhalb der Texte, die darauf hindeuten, wie alles vonstattengeht:

„Wenn man **in die Wohnung kam**, lagen **links** das **Bad**  
 und **Lukas Zimmer** - **beide** **zur**  
**Straße hinaus** - **rechts**, **dem Bad gegenüber**,  
 befand sich **Aloes Raum** mit einem kleinen **Balkon**,  
 auf den gerade ein Stuhl paßte. **Daneben das Schlaf-**  
**zimmer**, **vor dessen Fenster** eine Kastanie ihre Blätter  
 ausbreitete. Dann **knickte der** fensterlose **Flur** **scharf**  
**nach links und führte** die **ganze lange Wand** **von**  
**Lukas Zimmer nach hinten**, wo die **Küche** mit einer  
**Vorratskammer** wie ein Wabenstock **am Haus hing**.“

[Hervorh. v. M.S.] (Draesner 2005, S. 72)

Mit Hilfe von Hervorhebungen soll am obigen Beispiel der Scanvorgang mit den Augen veranschaulicht werden. Dies jedoch auf abstrahierte Weise, da während des Lesevorgangs alles simultan wahrgenommen und verarbeitet wird, das heißt, der Textblock erfährt im Normalfall keine Zerlegung wie angedeutet.

Allerdings zeigt sich, dass sämtliche markierten Begriffe, Phrasen oder Teilsätze indexikalische Zeichen sind, die im gegebenen Exempel vor allem dem Faktor Raum angehören. Sie wirken ähnlich wie Trigger und lenken die Aufmerksamkeit auf sich. Diese Art von Stimulusfunktion bezieht sich zunächst auf einen weiteren Zeichentyp – das Ikon. Es löst die Wahrnehmungsprozesse in Form von Perzepten

aus, die durch das *perceptual judgement* in Index-Zeichen (Percipuum) umgewandelt und dann als solche im Text erkannt werden. Das Interpretieren von Begriffen als Indizes repräsentiert einen Inferenzprozess, der wiederum die Anwesenheit einer dritten Zeichenkategorie – die Symbole – darstellt. Zugleich werden darauf aufbauend Schlussfolgerungen getroffen, was zu Interpretantenketten führt. Obgleich Index-Zeichen eine große Rolle spielen, sind sie ohne Ikone und Symbole nicht denkbar. Die Vernetzung dieser drei Zeichentypen bildet die Basis für die Diagrammatik.

Wieso aber die Zerlegung des Romans mittels der narratologischen Faktoren, wenn gleichermaßen nach Index-Zeichen gesucht werden kann? Es bestünde die Möglichkeit, einfach sämtliche Indizes zu sammeln, die sich im Material befinden ohne eine Einteilung vorzunehmen. Für den Verstehensprozess ist solch eine Zerlegung nicht notwendig. Die Verarbeitung des Werks geschieht in der unbewussten Aufnahme indexikalischer Zeichen respektive Informationen und mit Hilfe von Vorwissen sowie fortlaufenden Inferenzbildungen. Aus der Perspektive der Diagrammatik ergeben sich, durch die Zerlegung in die einzelnen Faktoren der Erzähltheorie, durchaus Vorteile:

„Diagramme *zerlegen* einen Zusammenhang in seine Teile und *setzen* dem Betrachter damit die Struktur dieses Zusammenhangs *auseinander*; indem diese Art der Zerlegung zwischen den Zusammenhang und den Betrachter tritt, werden ihm im Wechselspiel von Ansicht und Einsicht, von Überblick und Durchblick Erkenntnisse vermittelt.“ [Hervorh. v. Verf.] (Bauer und Ernst 2010, S. 10)

Ein Roman setzt sich aus mehreren Teilen zusammen, die nach der Erzähltheorie aus Zeit, Modus, Stimme und Handlung bestehen und um Raum und Figur ergänzt wurden. Diese Stücke fügen sich zusammen, zu dem, was als narrativer Text bezeichnet werden kann, im Speziellen als erzählte Welt. Sie modellieren jene und demzufolge die Figuren und bieten sich daher einerseits als gewinnbringende Zerlegungsmöglichkeit an.

Andererseits ist das simple Sammeln von Index-Zeichen ohne jegliche Strukturierung oder Einteilungsoption sehr chaotisch, unübersichtlich und führt dazu, dass eine Kategorisierung schnell notwendig wird. Ob zuallererst sämtliche Indizes gesammelt und anschließend den obigen Faktoren zugeteilt werden (bottom-up) oder von vorneherein Faktoren festgelegt und danach gezielt gesucht wird (top-

down), hat keinen Einfluss auf die Ergebnisse, die sich bis hierher herauskristallisierten. Des Weiteren werden durch Zerlegung und In-Beziehung-setzen der einzelnen Faktoren genannte „Ansichten und Einsichten“ möglich. Das Ziehen von Relationen erfolgt auf mehreren Ebenen, die ebenfalls erst durch den Einsatz der narratologischen Größen möglich werden:

1. indexikalische Zeichen (z.B. „fast vierzig“) ↔ Subfaktor (z.B. erzählte Zeit) ↔ Hauptfaktor (z.B. Zeit)
2. indexikalische Zeichen (z.B. „war [...] peinlich“) ↔ Subfaktor (z.B. innerer Zustand/Emotion) ↔ Subfaktor (z.B. Präsentation von Gedanken) ↔ Subfaktor (z.B. Distanz)
3. indexikalische Zeichen (z.B. Schwandt) ↔ Hauptfaktor (z.B. Figur) ↔ Hauptfaktor (z.B. Raum)

Die größere Erkenntnis, die sich aus diesen Möglichkeiten des Relationenziehens ergibt, ist, dass jeder Haupt- und Nebenfaktor zur kognitiven Figurenkonstruktion beiträgt: Gleich ob bestimmte zeitliche Mittel eingesetzt, räumliche Wechsel vorgenommen, die interne Fokalisierung genutzt, ein ganz konkreter Textaufbau gewählt oder gezielt Figureninformationen vermittelt werden, jedes Mal ermöglichen diese Größen einen tieferen und umfassenden Einblick in die Generierung einer Figur. Sie sind miteinander verwoben und das ganz egal, ob mit Hilfe der indexikalischen Zeichen eine einfache Interpretantenkette entsteht, wie im ersten Fall, oder komplexere, wie im zweiten und dritten, wo diverse Subfaktoren oder sogar mehrere Hauptfaktoren verknüpft werden.

Diese Größen entfalten im Zusammenspiel ihre Wirkung, sprich, sie sind so eng miteinander verzahnt, dass keine unberücksichtigt bleiben darf. Ohne zeitliche und räumliche Verortung funktioniert weder der Text respektive die erzählte Welt, noch können Figuren überhaupt existieren. Eine solch starke Vernetzung der Faktoren wurde während der gesamten Analyse sichtbar. Das führt zu einer weiteren Erkenntnis, die sich an das erste große Kapitel dieser Arbeit *Der Roman als Modell der Welt* anschließt. Die Figur und ihre Konstruktion sind an den Entwurf ihrer Welt gebunden und vice versa. Reale Personen gestalten ihre Umwelt und werden von jener gleichzeitig determiniert. Dies trifft ebenfalls auf fiktive Charaktere zu. Gerade daraus, dass die erzählte Welt, in der sich Figuren bewe-

gen, konzipiert beziehungsweise konfiguriert ist, wie sie es ist, ergibt sich die Genese einer Figur. Wie im theoretischen Abschnitt dargelegt, zeigen die Faktoren die Hervorbringung der Romanwelt auf, sprich ihre Modellierung. Daher ist es nur logisch, dass sie dies parallel bezogen auf die Figurengeneese tun. Beide – erzählte Welt und Figuren – sind absolut und völlig aneinander gebunden und können keinesfalls getrennt voneinander untersucht werden. Ohne die Hinzunahme der Narratologie wäre ein allumfassender Einblick in den Aufbau und den Prozess erzählter Welten und ihrer Figuren nur schwerlich möglich. Somit ergibt sich abschließend, dass Diagrammatik und Narratologie in Kombination miteinander die Figurengeneese, ferner sogar die Konstruktion der erzählten Welten nachweisen und dazu führen, dass Romane, wie Diagramme, zu einem Betrachtungsraum werden.

## 6 Zusammenfassung und Ausblick auf Forschungsdesiderate

„In jedem Ende liegt ein neuer Anfang.“  
(de Unamuno y Yugo, Miguel 2017)

Das Zitat des spanischen Philosophen fasst die Funktion dieses Kapitels zusammen: Es geht um das Ende dieser Arbeit und um die Möglichkeit von Anschlussforschungen. Die Beobachtung von Romanen und ihrem Modellcharakter sowie ihrer Konstruktionsleistung führt im **ersten** Teil – *Der Roman als Modell der Welt* – gleich zu mehreren Ergebnissen:

Jeder einzelne Faktor – Zeit, Raum, Stimme usw. – trägt zur Hervorbringung bei. Dadurch sind sie für die Narratologie und die Analyse von Erzähltexten als obligatorisch anzusehen. Die Konstruktionsleistung eines Romans zeigt ferner, dass die Figurengeneese eng mit der Gestaltung der erzählten Welt zusammenhängt. Daraus resultiert, dass die Figurenerzeugung auf die angeführten Größen angewiesen ist. Außerdem ergibt sich, dass durch ihren Modellcharakter – Mimesis – Romane, ähnlich einem Diagramm oder Schaubild, zu einem hervorragenden Anschauungsmaterial werden.

Der **zweite** größere Abschnitt, der sich der Limitierung, der Hinzunahme entscheidender Begrifflichkeiten und einer ersten Gegenüberstellung von bereits bestehenden kognitiven Modellen und der Diagrammatik widmet, bringt folgende Erkenntnisse hervor:

Wissen beziehungsweise Vorwissen ist absolut notwendig. Die Wissensbestände stellen eine Grundvoraussetzung dar. Ohne die nötigen Kenntnisse können Index-Zeichen nicht als solche erkannt werden und die Faktoren, die selbst Indizes repräsentieren, wären nicht anwendbar. Die Diagrammatik kann ohne Vorwissen nicht funktionieren. Es wird mittels top-down-Verfahren und in Kombination mit Inferenzen eingebracht und unterstützt einerseits das Textverstehen und andererseits die kognitive Modellierung einer Figur. Darüber hinaus besteht die Möglichkeit anhand des Textes und mit Hilfe des bottom-up-Verfahrens neues Wissen zu generieren und in den Gedächtnisspeicher einfließen zu lassen. Dieses steht wiederum für eine top-down-Anwendung bereit, sobald es erforderlich wird.

Geht es ums Textverstehen, ist die Auseinandersetzung mit Textualität unabdingbar. Die Figurengeneese kann nur erfolgen, wenn die Romane, als Texte, die sie sind, im bestimmten Maße über die textuellen Merkmale verfügen, da nur so Textverstehen möglich wird. Das bedeutet, dass neben der Kohärenz als die Größe, die an vielen Stellen äußerst wichtig ist, ebenso die anderen Textualitätsmerkmale eine Rolle spielen, wenn auch nicht im gleichen Umfang.

Es kann nach all dem kaum bestritten werden, dass gerade top-down- und bottom-up-Vorgänge eine tragende Rolle spielen. Sie nutzen viele bereits thematisierte Elemente – Zeichen, Inferenzen, Wissensbestände etc. – um sowohl im Bereich Diagrammatik als auch beim Textverstehen wirksam zu werden. Zudem kann bestätigt werden, dass die Diagrammatik ein top-down- und bottom-up-Verfahren repräsentiert.

Überdies ergaben die Untersuchungen, dass die bisherigen kognitiven Modelle – Propositionales Repräsentationsmodell und Mentales Modell – im Vergleich mit der Diagrammatik Schwächen aufweisen und daher weniger geeignet sind, um die Figurenkonstruktion nachzuweisen. Die Kritikpunkte bestehen unter anderem in Bezug auf Schlussfolgerungen, der zum Teil fehlenden Hinzunahme von bottom-up- und top-down-Prozessen, dem teils nur oberflächlichen Bezug auf Wissensbestände, im Ausschluss der Perzeption und der Bezeichnung aller Zeichentypen als Symbole.

Darüber hinaus finden sich nur wenige Beiträge in den angeführten Disziplinen, die auf die Diagrammatik eingehen und sie als Methode heranziehen. Dieser Punkt spricht zugleich die Positionierung dieser Arbeit an und parallel dazu die Abgrenzung zu vergleichbaren. Es fand vorab eine Einordnung in die Literatursemiotik statt, jedoch wird an dieser Stelle eine kleine Korrektur vorgenommen: Die Thesis kann nicht nur diesem Gebiet zugeschrieben werden, sondern zeitgleich der Kognitiven Narratologie. Es lässt sich sogar sagen, dass es zu einer Verzahnung von Literatursemiotik und Kognitiver Narratologie kommt, denn die folgenden Aspekte spielen gleichermaßen eine entscheidende Rolle:

- Narratologie, Literaturwissenschaft und Semiotik als Ausgangsbasis,
- Hinzunahme der Kognition,
- Bezug zu linguistischen oder psychologischen Konzepten,

- Fokussierung auf kognitive Zustände, Kapazitäten und Veranlagung als Grundlage narrativer Erfahrung.

All das miteinander kombiniert, verbindet beide Disziplinen und kennzeichnet diese Arbeit. Deshalb kann eine exakte Einordnung nur schwer erfolgen, allerdings wird eine Eingrenzung auf die Literaturemiotik und die Kognitive Narratologie möglich.

Was aussteht, ist nicht nur eine Verortung innerhalb der beiden Forschungsbereiche, sondern zugleich eine genauere Klassifizierung im Hinblick auf andere Werke, die sich mit Diagrammen und der Diagrammatik als Methode auseinandersetzen. Erstaunlich ist, dass das Interesse an der Diagrammatik langsam, aber sicher zu wachsen scheint. Birgit Schneider, Christoph Ernst und Jan Wöpking machen in ihrem aktuellen *Diagrammatik-Reader* (2016) folgende Bemerkung:

„Man kann keinen überragenden Grund angeben, warum sich die Debatte um Diagramme in den letzten Jahren intensiviert hat, wohl aber auf verschiedene wichtige Entstehungskontexte, wissenschaftsintern wie -extern, hinweisen, deren Zusammenwirken das Entstehen einer interdisziplinären Diagrammatik-Forschung stark befeuert haben. Diagrammatik liegt zunächst am Schnittpunkt zweier wirkmächtiger ›Turns‹ im Wissenschaftsbetrieb. Zum einen ist sie stark von der intensiven bild- und medienwissenschaftlichen Forschung der letzten Jahre, gerade im deutschsprachigen Raum, beeinflusst. Zum anderen hat das fachübergreifende Interesse für Raumtheorie erheblich zum Aufkommen der Diagrammatik beigetragen, befragt es doch mit der Verbindung von Epistemologie und Raum einen für die Diagrammatik grundlegenden Zusammenhang.“ (Schneider et al. 2016, S. 8)

Die angesprochenen Turns sind der *pictorial turn* und der *spatial turn*. Beide reißen sich in eine Vielzahl weiterer ein, die sich ab Mitte des 20. Jahrhunderts manifestieren, zum Beispiel der *cognitive turn*, der *linguistic turn* oder auch der *narrativist turn*. (vgl. Stockwell 2002; Rorty 1992; Kreiswirth 1992) Dabei geht es vorrangig um die Neuentdeckung der Kognition, des Raums, der Bildhaftigkeit, des Narrativen und anderer Elemente, was, wie im obigen Zitat angemerkt, unter anderem positive Auswirkungen auf die Auseinandersetzung mit der Diagrammatik und den Diagrammen im Allgemeinen hat. In diversen Bereichen beschäftigt man sich verstärkt mit der Funktions- und Wirkungsweise von Diagrammen und kommt so zum Teil zur Diagrammatik. Viele dieser Disziplinen legen es nahe,

dass sie sich mit Diagrammen<sup>51</sup> befassen, wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde. Alle arbeiten seit langem mit ihnen als Anschauungsmaterial, das vor allem zu Visualisierungszwecken dient. Seit noch nicht allzu langer Zeit rückt dagegen die Diagrammatik mit ihrer Funktion des sogenannten *reasoning* respektive des *diagrammatic reasoning* in den Fokus.

Konkret bedeutet das, Schlussfolgerungen aufzustellen, Denkvorgänge abzubilden und nachzuvollziehen, räumliches Denken zu repräsentieren, kurz: Die kognitive Ebene der Diagramme und der Diagrammatik steht im Mittelpunkt. Damit gehen die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler auf eine weitere Seite der Diagramme beziehungsweise der Diagrammatik ein.

Eine nächste wäre, nicht nur Diagramme in Form von rein grafischen Darstellungen als Material heranzuziehen, sondern, wie Bauer, Ernst, Putzo und weitere erkannt haben, ebenfalls andere Medien, die einen „Anschauungs- und Spielraum“ (vgl. Bauer und Ernst 2010, S. 10) anbieten, hinzuzunehmen. Dazu können Filme, Videos, Internetbeiträge, Bücher usw. dienen. Dadurch eröffnet sich die Möglichkeit, dass Forschungsrichtungen wie zum Beispiel die Literaturwissenschaft plötzlich die Diagrammatik für sich entdecken und zugleich Verbindungen zu anderen Disziplinen, wie der Kognitionswissenschaft, der Semiotik etc. knüpfen.

Auf dieser Erkenntnis baut auch die aktuelle Arbeit auf und reiht sich somit in die Liste all jener Beiträge ein, die auf diesem Gebiet bisher erschienen sind. (vgl. Bauer 2014; Bauer und Ernst 2010; Putzo 2014; Bleumer und Rieger 2014; Schneider et al. 2016) Die Schriften, die sich mit Diagrammen, Diagrammatik und deren Anwendung respektive Auswirkung auf narrative Texte befassen, sind allerdings recht rar. Ferner gesellt sich die Arbeit zum größeren Forschungskomplex hinzu, der sich mit der Diagrammatik und ihrem Merkmal des *diagrammatic*

---

<sup>51</sup> Welche große Bedeutung die Diagrammatik und die Diagramme innerhalb der einzelnen Wissenschaften mittlerweile haben, zeigt besonders *The International Conference on the Theory and Application of Diagrams*, die seit 2000 im Zweijahresrhythmus stattfindet und seit 2002 regelmäßig einen Sammelband dazu herausbringt. (vgl. Hegarty et al. 2002) Unter der Webseite <http://www.diagrams-conference.org/> findet sich der folgende Absatz, der abermals auf einige Disziplinen Bezug nimmt, die sich derzeit mit Diagrammen und der Diagrammatik beschäftigen und zeigt so, wie breit gefächert alles ist: “Diagrams is the only conference that provides a united forum for all areas that are concerned with the study of diagrams: for example, architecture, artificial intelligence, cartography, cognitive science, computer science, education, graphic design, history of science, human-computer interaction, linguistics, logic, mathematics, philosophy, psychology, and software modelling.” (Diagrams Steering Committee 2017)

*reasoning* beschäftigt. Es gibt neben all dieser Zugehörigkeit zu anderen Werken, Forschungsrichtungen und Disziplinen auch Unterschiede. Die Schriften, die sich der Verbindung von Diagrammatik und Narration widmen, sind, wie angemerkt, selten und zudem recht allgemein gehalten. Oftmals erläutern die einzelnen Forscherinnen und Forscher, ob und wie die Diagrammatik für die Untersuchung narrativer Texte eingesetzt werden kann.

Meiner Meinung nach geht es in den bisherigen Schriften darum, die Möglichkeit des Gebrauchs darzulegen, als wirklich konkret zu werden oder wie Bauer in einem seiner Artikel sagt, die “possibilities of a diagrammatoidal design of narrations” (Bauer 2014, S. 31) aufzuzeigen. Der Versuch zu erklären, dass die Diagrammatik mittels ihrer ganz speziellen Funktionsweise – Relationserzeugung und -betrachtung, Zerlegung und Zusammenführung, Visualisierung von Inferenzverfahren etc. – für Erzähltexte bedeutsam ist, steht primär im Vordergrund. Eine Anwendung auf ganz bestimmte narrative Texte erscheint bei den früheren Schriften eher sekundär.

Die vorliegende Arbeit zeigt ebenfalls, wie die Diagrammatik in Bezug auf Erzähltexte funktioniert, geht aber einen Schritt weiter: Einerseits kommt es zu einer Verbindung von Diagrammatik und Narratologie, wobei letztere durch erstere eine Art Revision erfährt. Andererseits erfolgt am Beispiel der Figurengenealogie eine detaillierte Untersuchung zweier Romane mit Hilfe der Diagrammatik, sprich, die Romane werden als Diagramme zum Betrachtungsraum. In diesen zwei Punkten unterscheidet sich die aktuelle Schrift von anderen. Gerade die Kombination aus Diagrammatik und Narratologie erweist sich als äußerst günstig.

Zum **dritten** Abschnitt – *Diagrammatik – Repräsentation, Relation, Inferenz* – kommend, ergeben sich, unter der Betrachtung der Diagrammatik in Verbindung mit der Zeichentheorie und den bottom-up- und top-down-Vorgängen, weitere wichtige Erkenntnisse: Die Zeichentheorie dient der Diagrammatik zum Teil als Basis. Hierbei ist vor allem die Berücksichtigung von Ikonen, Indizes und Symbolen für die Diagrammatik wesentlich, was zugleich durch das herangezogene Untersuchungsmaterial ersichtlich wird. Die Trichotomie hängt mit bottom-up-Vorgängen zusammen, da das Sammeln aller notwendigen Informationen zu den Hauptfiguren eine bottom-up-Methode darstellt.

Außerdem sind die ausgewählten erzähltheoretischen Faktoren Teil der Indizes. Zeichenprozesse bilden demnach die Grundlage, denn über die Betrachtung von Ikonen, Indizes und Symbolen ergeben sich die Interpretantenketten, wie sich im Verlauf der Analyse gezeigt hat. Ferner drücken sich Indizes durch ihren Relations- beziehungsweise Referenzcharakter aus, da sie zur Universalkategorie der Zweitheit gehören. Sie sind somit von entscheidender Bedeutung für die Diagrammatik, die solche Relationen mittels Zerlegung aufdeckt und genauer analysiert.

Die Eigenschaften 'Assoziation' und 'Ähnlichkeit' sind für die Diagrammatik und die Medien, die als Anschauungsraum genutzt werden, sehr wichtig. Diagramme, Romane oder andere Medien dienen nicht als Abbildungen von etwas, sondern stellen Ähnlichkeiten respektive Assoziationen her. Es entstehen also Relationen (Indizes) zu dem, was mit einem Diagramm oder speziell einem Roman in Verbindung gebracht wird. Daraus folgt weiterhin, dass der Modellcharakter der Romane mit diesen Merkmalen der Ikone und mit den Zeichen zusammenhängt und sie, wie Diagramme und andere Medien, Sachverhalte verkörpern, sprich, die Diagrammatik über die Funktion der Repräsentation verfügt.

Gleichermaßen bestimmend ist das Phaneron, denn zuallererst muss es einen Platz geben, an dem sich kognitive Vorgänge verorten können. Dort laufen aber nicht nur sämtliche kognitiven, sondern auch diagrammatisch semiotische Prozesse ab: unter anderem Wahrnehmung, das Ziehen von Relationen, Kon- und Rekonfiguration. Wichtige Bausteine, wie Gewohnheiten, Zweifel, Überzeugungen, Gefühle und Emotionen sowie Handlungen, sind ebenfalls im Phaneron verortet. Ferner werden sämtliche Informationen, die die Figur und ihre Welt betreffen, abgespeichert (bottom-up), Wissensbestände eingelagert (bottom-up) und (textuelle) Verstehens- und Inferenzprozesse abgespielt (top-down).

Eine andere bedeutsame Erkenntnis ist diejenige, die schon im zweiten Teil anklang und sich auch auf das Phaneron bezog und im dritten Kapitel noch einmal bestätigt werden konnte: Die Diagrammatik ist eng an bottom-up- und top-down-Verfahren gebunden. Aus diesem und den vorherigen Punkten ergibt sich, dass die Diagrammatik Ähnlichkeiten mit anderen kognitiven Modellen aufweist. Sie

zeitgleich aber von ihnen unterscheidet und gerade in der Differenzierung mehr Vorteile bietet und die angesprochene Kritik an den anderen ausgleicht.

Zwei weitere Aspekte, die die Diagrammatik zu einem kognitiven Modell werden lassen, sind erstens ihre Verbindung zu Schlussfolgerungsprozessen – zu Deduktion, Induktion und Abduktion. Schlussfolgerungsprozesse durchziehen in Form von Interpretanten(-ketten) den gesamten Textverstehensvorgang und sind essenziell für die Diagrammatik, da sie, wie im Abschnitt *Inferenzen – Die Trichotomie der logischen Schlussfolgerungen* zu sehen war, den Kern repräsentieren. Dies beginnt bereits bei der Ausgangshypothese – Diagramme veranschaulichen anhand von Romanen die Figurengenealogie – und führt bis hin zu kleinsten Inferenzen – das Wort „Aloe“ ist ein Index-Zeichen und somit signifikant für die Genese.

Zweitens setzen sich Schlussfolgerungen aus Propositionen zusammen, die wieder in Verbindung mit den Indizes stehen: „Aloe war dreißig“ (vgl. Draesner 2005, S. 19) lässt sich in Prädikat<sub>1</sub> = war und Subjekt<sub>1</sub> = Aloe und Subjekt<sub>2</sub> = dreißig zerlegen. Entscheidend für die Konstruktion ist die Schlussfolgerung anhand dieser Proposition, dass sich erstens dreißig auf Aloe bezieht – Wirksamkeit von Kontext und Relation/Referenz – und diese Altersangabe zweitens eine Information für das mentale Modell verkörpert – Index-Zeichen.

Im Prinzip geht es um die Analyse von Propositionen auf textueller Ebene und um die Generierung neuer Propositionen in Form von Schlussfolgerungen auf kognitiver Ebene. Zudem sind Schlussfolgerungen an die für Verstehensvorgänge gekoppelten top-down-Prozesse gebunden und konstruieren, ähnlich der Zeichenprozesse, zu einem Teil das Modell mit. Zum anderen nutzen sie Wissensbestände für sich.

Kontextualisierung, als wichtiger Aspekt, spielt nicht nur für die Zeichentheorie eine große Rolle, sondern gleichermaßen für die Diagrammatik. Zeichen stehen in einem Kontext, das heißt, sie befinden sich ständig in Relation zu anderen Zeichen. Gleiches gilt demzufolge für die Index-Zeichen: „[...]...don **Heathrow**, [...] Heathrow, ein überdimensioniertes Zellmodell aus Plastik. [...] **Aloe** in **England**.“ [Hervorh. v. M.S.] (Draesner 2005, S. 12–13) Heathrow steht in direkter Verbindung zu England und simultan zu Aloe. Das In-Beziehung-setzen be-

dient sich demnach der Kontextualisierung, die bei jedem einzelnen Zeichen auftritt.

Weiterhin zeigt es, dass in der Arbeit Diagrammatik mit Textverstehen einhergeht oder besser gesagt, die Diagrammatik eine Methode zum Textverstehen darstellt. Die Kontextualisierung steht ferner in Verbindung zum sogenannten ‘roten Faden’ eines Werks, dem Sinn. Dadurch, dass die Bausteine eines Textes in Relation zueinander betrachtet werden, das heißt in ihrem Kontext, wird zusammen mit den Wissensbeständen, den Informationen aus dem Roman und den Inferenzen nach und nach ein Sinn respektive die Kohärenz erzeugt.

Im **letzten** großen Abschnitt ging es um die konkrete Anwendung von Diagrammatik und Narratologie an zwei ausgewählten Romanen – *Mitgift* und *Malina*. Folgende Ergebnisse ließen sich generieren: Alle narratologischen Faktoren sind, wie im ersten Kapitel angedeutet, für die Figurenerschaffung essentiell, gleich welcher Ebene sie angehören. Dabei stellen die Faktoren vorrangig indexikalische Zeichen respektive Indizes dar, verfügen aber ebenso über ikonische und symbolische Anteile. Daraus ergibt sich, dass die Größen Relationen zum Gesamtgebilde ‘Figur’ aufbauen und so zugleich eine Bindung zum bottom-up-Verfahren aufweisen.

Zudem spielen der top-down-Prozess und das Vorwissen eine Rolle, um die indexikalischen Zeichen beziehungsweise die Faktoren als solche zu erkennen und zu deuten. Sollte das nötige Wissen fehlen, für die Figurenerzeugung dennoch wichtig sein, bleibt nur eine Ergänzung mittels Informationsbeschaffung, zum Beispiel aus weiteren Büchern, aus dem Internet usw. Dann fließt es durch bottom-up-Verfahren ins Gedächtnis zu den anderen Wissensbeständen ein und kann so für zukünftige Zwecke genutzt werden. Diagrammatik und Narratologie sind aufgrund ihrer guten Kompatibilität geeignet, den Nachweis der Figurengenease zu erbringen.

Zur Narration selbst sei gesagt, dass diese sich Stück für Stück durch Index-Zeichen beziehungsweise einzelne narratologische Faktoren konstruiert. Es wird die Lebensgeschichte der Figuren erzählt. Das ist wiederum durch die Diagrammatik und ihrem Bezug zu Zeichen nachweis- und visualisierbar. Dieses Erzählen der eigenen Narration – gleich ob durch einen Erzähler oder die Figur selbst –

eröffnet quasi erst die Möglichkeit, zahlreiche Informationen bereitzustellen respektive vom Text ins kognitive Modell zu transportieren. Für die Genese ist die Narration daher von ähnlich großer Bedeutung wie all die anderen Punkte.

Abschließend lässt sich also Folgendes festhalten: Die abduktiven Annahmen und die daraus konzipierten deduktiven Regeln, die eingangs aufgestellt wurden, lassen sich nach der Überprüfung an den ausgewählten Romanen (Induktion) bestätigen. Die Konstruktion selbst ist ein zwei-Schritte-Verfahren, bestehend aus der Zerlegung in Faktoren und der Zusammenfügung zu einem Gesamtwerk. Im Grunde geht es um die Offenlegung der Konfiguration des Mediums Roman und im Weiteren um seine Rekonfiguration.

Ferner ist sie, auf kognitiver Ebene gesehen, von diagrammatischer Art, da sie sich aller Merkmale (bottom-up, top-down, Inferenzen, Vorwissen etc.) bedient. Daraus folgt, dass die Diagrammatik letztlich ein kognitives Modell repräsentiert, das sich am Beispiel der Figurengense in Erzähltexten veranschaulicht, ungeachtet dessen, wie unterschiedlich die Romane sind.

Darüber hinaus kann die Diagrammatik den Ablauf von Textverstehensprozessen – im vorliegenden Fall von Romanen – mit Hilfe der Hinzunahme der Erzähltheorie verdeutlichen. Außerdem wurde ersichtlich, dass viele Punkte – Wissensbestände, Zeichen, Textualität, Kontextualisierung, bottom-up und top-down usw. – sich reziprok zueinander verhalten und so ein engmaschiges Netz ergeben, das ohne die einzelnen Relationen auseinander fallen würde. Dieses Zerfallen ist nicht zwingend als negativ anzusehen, sondern erlaubt vielmehr die Hinzunahme anderer Elemente und infolgedessen eine erneute Rekonfiguration, wie sich im nachfolgenden Schritt – *Ausblick auf Forschungsdesiderate* – zeigen wird.

Bereits früh in der Arbeit wird deutlich, dass sich gerade im Bereich zur Figurenforschung bisher wenig getan hat. Erst seit Beginn des neuen Jahrhunderts kommt es vermehrt zu Arbeiten, die sich mit der Funktion, Rezeption oder Position der Figur innerhalb narrativer Texte befassen. (vgl. Schneider 2000; Jannidis 2004; Eder et al. 2010b) Dabei ist die Figur, bezogen auf Romane, eine der entscheidendsten Komponenten und erfordert infolgedessen weitere Untersuchungen. Es bleibt demnach noch Forschungsbedarf. Ein nächster Punkt betrifft die Narratologie selbst. Interessant ist, dass die Faktoren, die sich unter anderem bei Martínez

und Scheffel finden, oftmals einzeln zum Tragen kommen. Es kommen Schriften zum Vorschein, die sich ausschließlich mit der Zeit in narrativen Texten oder nur mit Handlungen auseinandersetzen. Durch den *spatial turn* rückt der Raum ebenso vermehrt in den Fokus, so auch in Erzähltexten (vgl. Piatti und et al. 2017), obgleich Nachholbedarf seitens Forschung zu Raum und Literatur besteht.

Es lassen sich dennoch kaum Arbeiten finden, die alle Faktoren gleichermaßen berücksichtigen und darüber hinaus sie in Bezug zueinander setzen und ihre Wechselwirkung betrachten. Demzufolge besteht in Bezug auf Narratologie nicht nur die Möglichkeit, zukünftige Forschungen bezüglich Raum oder Figuren vorzunehmen. Des Weiteren bietet sich die Gelegenheit an, Analysen des Zusammenspiels aller Faktoren, sprich, eine Revision der Erzähltheorie durchzuführen, wie es in dieser Thesis der Fall war.

Zur Diagrammatik als praktisch anwendbare Methode ergibt sich, dass sie in Kombination mit der Narratologie zu gewinnbringenden Ergebnissen führt, vor allem im Hinblick die Figurengene. Ungeachtet dessen stellt sich die Frage, wie es bei anderen Disziplinen aussieht. Dass es eine Reihe von Wissenschaften gibt, die die Diagrammatik bereits für sich entdeckt haben – Mathematik, Logik, Architektur etc. – wurde in diesem Kapitel an früherer Stelle vermerkt.

Im Bereich der Literaturwissenschaft, speziell der Literatursemiotik oder der Kognitiven Narratologie, erfolgten bisher kaum Studien oder Untersuchungen in diese Richtung. Mit der vorliegenden Arbeit wurde ein Beitrag geleistet, allerdings bedarf es weiterer Forschung. Genauso wird im Anwendungsteil darauf hingewiesen, dass es neben der Erzähltheorie die Dramen- und die Lyrikanalyse gibt. Es stellen sich folgende Fragen: Was passiert, wenn die Diagrammatik beibehalten würde und es dafür zu einem Austausch der Narratologie kommt? Käme es zu ähnlichen Ergebnissen im Hinblick auf die Figurengene innerhalb von Dramen- oder Lyriktexten? Dies ergäbe zugleich einen Wechsel des Mediums weg von Romanen hin zu Dramen oder Gedichten. Wie sähe dies beispielsweise bei Filmen, Videos, Theaterstücken, Zeitungs- oder Magazinbeiträgen oder gar dem Internet aus? Ferner bleibt noch der Untersuchungsgegenstand – die Figurengene. Kommt man zu gleichen Erkenntnissen, sobald es um die Erzeugung gan-

zer erzählter Welten geht? Spannend wäre also eine Rekonfiguration der aktuellen Konfiguration dieser Arbeit:

1. Zerlegung der ursprünglichen Konfiguration in ihre Bestandteile
2. Aufgreifen neuer Elemente, das heißt, Rekonfiguration des Ganzen
3. Zusammensetzung = neue Ergebnisse?

Zu den Romanen *Mitgift* und *Malina* sei gesagt, dass gerade in psychologischer Hinsicht Anschlüsse bestehen, wie die Hinzunahme von NET, PTBS und der *Dual representation theory* gezeigt haben. Es existieren demnach weitere Forschungsmöglichkeiten für die Kognitionspsychologie, die Psychologie, die psychoanalytische Literaturwissenschaft und andere. Es bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass die eingangs aufgestellten drei Forschungsfragen und sämtliche der angeführten Thesen, die recht zahlreich sind, bestätigt werden konnten. Dessen ungeachtet ist aber eine Vielzahl an Forschungen möglich.

## 7 Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas (Hg.) (2013): Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausg. Stuttgart: Metzler (Handbuch Literaturwissenschaft, Gegenstände - Konzepte - Institutionen / hrsg. von Thomas Anz; Bd. 1).
- Baars, Bernard J; Gage, Nicole M. (2010): Cognition, brain, and consciousness. Introduction to cognitive neuroscience. 2. ed. Burlington, MA: Academic Press/Elsevier.
- Bachmann, Ingeborg (1981): Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays. 6., durchgesehene Aufl. München: R. Piper.
- Bachmann, Ingeborg (1983): Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. In: Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (Hg.): Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. 2. Aufl., 6.- 8. Tsd. München: Piper, S. 9–146.
- Bachmann, Ingeborg (2009): Malina. Roman. 22. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch, 641).
- Bachmann, Ingeborg (2011): Der gute Gott von Manhattan. Hörspiel. Ungekürzte Taschenbuchausg. München, Zürich: Piper (Piper, 7212).
- Bachmann, Ingeborg (2012): Das dreißigste Jahr. Erzählungen. Taschenbuchsonderausg., 7. Aufl. München, Zürich: Piper (Piper, 4550).
- Bachmann, Ingeborg; Albrecht, Monika (Hg.) (2008): Das Buch Franza. Requiem für Fanny Goldmann; Texte des "Todesarten"-Projekts. 2. Aufl. München: Piper (Serie Piper, 4241).
- Bauer, Matthias (1992): Roman und Semiotik - ein Überblick. In: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* (3), S. 478–494.
- Bauer, Matthias (2005): Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Bauer, Matthias (2014): Plot, Master-Plot, and related Matters. Überlegungen zu einer Diagrammatik der Narration. In: Hartmut Bleumer und Hannah Rieger (Hg.): Diagramm und Narration. Stuttgart: Metzler (Jg. 44.2014, H. 176), S. 31–50.

- Bauer, Matthias; Ernst, Christoph (2010): Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld. 1. Aufl. Bielefeld: transcript-Verl. (Kultur- und Medientheorie).
- Behörde für Umwelt und Energie (2017): Eppendorf. Hayns Park. Bild 4. Online verfügbar unter <http://www.hamburg.de/parkanlagen/3060372/hayns-park/>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 29.06.2017.
- berlin.de (2017a): Charlottenburg-Wilmersdorf. Olympiastadion. Online verfügbar unter <http://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/bezirk/charlottenburg-wilmersdorf/>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 29.06.2017.
- berlin.de (2017b): Mitte. Fernsehturm. Online verfügbar unter <http://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/bezirk/mitte/>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 29.06.2017.
- berlin.de (2017c): Gemäldegalerie. Online verfügbar unter [www.berlin.de/museum/3108660-2926344-gemaeldegalerie.html](http://www.berlin.de/museum/3108660-2926344-gemaeldegalerie.html), zuletzt aktualisiert am 22.02.2017, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Blackwell, Alan (Hg.) (2004): Diagrammatic representation and inference. Third international conference, Cambridge, UK, March 22 - 24, 2004; proceedings. International Conference Diagrams; Diagrams 2004; International Conference Diagrams. Berlin: Springer (Lecture notes in computer science Lecture notes in artificial intelligence, 2980).
- Bleumer, Hartmut; Rieger, Hannah (Hg.) (2014): Diagramm und Narration. Stuttgart: Metzler (Jg. 44.2014, H. 176).
- Bogen, Steffen (2006): Der Körper des Diagramms. Präsentationsfiguren, mnemonische Hände, vermessene Menschen. In: Kristin Marek (Hg.): Bild und Körper im Mittelalter. [Tagung Körper und Bild im Spätmittelalter. Techniken und Reflexionen des Bildes des DGF-Graduiertenkollegs "Bild. Körper. Medium. Eine anthropologische Perspektive" der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, die im November 2003...in Karlsruhe stattfand]. München: Fink, S. 61–81.
- Bogen, Steffen; Thürlemann, Felix (2003): Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammati-

- schen. In: Alexander Patschovsky (Hg.): Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter: [die Beiträge ... sind hervorgegangen aus einem internationalen Kolloquium des Lehrstuhls für Mittelalterliche Geschichte an der Universität Konstanz ... vom 21. bis 23. Juni 2000]. Ostfildern: Thorbecke. Online verfügbar unter [http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/19821/Bogen-Th%C3%BCrlemann\\_Jenseits%20der%20O.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/19821/Bogen-Th%C3%BCrlemann_Jenseits%20der%20O.pdf?sequence=1&isAllowed=y), zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Bortolussi, Marisa; Dixon, Peter (2003): *Psychonarratology. Foundations for the empirical study of literary response*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Brockmeier, Jens; Carbaugh, Donal (2001): *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company (Studies in narrative, v. 1).
- Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard; Schweikle, Günther; Schweikle, Irmgard (Hg.) (2007): *Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Butler, Judith (2006): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 2414).
- Butler, Judith; Menke, Kathrina (2009): *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Gender studies, 1722 = N.F., 722).
- Colapietro, Vincent M. (1989): *Peirce's approach to the self. A semiotic perspective on human subjectivity*. Albany, NY: State Univ. of New York Pr (SUNY series in philosophy).
- de Unamuno y Yugo, Miguel (2017). Online verfügbar unter <https://www.apophorismen.de/zitat/81031>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Diagrams Steering Committee (2017): *The International Conference on the Theory and Application of Diagrams*. Unter Mitarbeit von Gem Stapleton, John Howse und Aidan Delaney. Online verfügbar unter <http://www.diagrams-conference.org/>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 07.06.2017.

- DORMERO Hotel AG (2017): DORMERO Schlosshotel Reichenschwand. Revolutionär. Verspielt. Geschäftig. Online verfügbar unter <http://www2.dormero.de/schlosshotel-reichenschwand/>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Draesner, Ulrike (2005): *Mitgift*. Roman. Genehmigte Taschenbuchausg., 2. Aufl. München: btb (btb, 73282).
- Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Unter Mitarbeit von Heinz-Georg Held. München: Hanser (Edition Akzente).
- Eco, Umberto (1999): *Die Grenzen der Interpretation*. Unter Mitarbeit von Günther Memmert. 2. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verl. (dtv, 30168).
- Eder, Jens; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf (2010a): Characters in fictional worlds. An Introduction. In: Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (Hg.): *Characters in fictional worlds. Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin: De Gruyter (Revisionen, Grundbegriffe der Literaturtheorie / hrsg. von Fotis Jannidis ... ; 3), S. 3–64.
- Eder, Jens; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf (Hg.) (2010b): *Characters in fictional worlds. Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin: De Gruyter (Revisionen, Grundbegriffe der Literaturtheorie / hrsg. von Fotis Jannidis ... ; 3).
- Evans, Vyvyan; Green, Melanie (2006): *Cognitive linguistics. An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fabbrichesi, Rossella (2011): Iconic thought and diagrammatical scripture. Peirce and the Leibnizian tradition. In: *Semiotica Journal of the International Association for Semiotic Studies* 2011 (186), S. 111–127. DOI: 10.1515/semi.2011.048.
- Farias, Priscila; Queiroz, João (2000): Notes for a dynamic diagram of Charles Peirce's classification of signs. In: *Semiotica* 2000 (131), S. 19–44.
- Farias, Priscila; Queiroz, João (2003): On diagrams for Peirces 10, 28, and 66 classes of signs. In: *Semiotica Journal of the International Association for Semiotic Studies* (147), S. 165–184. DOI: 10.1515/semi.2003.089.

- Figge, Udo L. (2000): Die kognitive Wende in der Textlinguistik. In: Klaus Brinker (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung, 1. Halbband = Linguistics of text and conversation : an international handbook of contemporary research, Volume 1. Berlin, New York: De Gruyter (Text- und Gesprächslinguistik, Bd. 16), S. 96–104.
- Fries, Norbert (2005): Modell. Unter Mitarbeit von Peter Prechtl. In: Helmut Glück und Friederike Schmöe (Hg.): Metzler-Lexikon Sprache. 3., neubearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, S. 416–417.
- Frijda, Nico H.; Manstead, Antony S. R.; Bem, Sacha (Hg.) (2000): Emotions and beliefs. How feelings influence thoughts. Cambridge: Cambridge Univ. Press (Studies in emotion and social interaction).
- Gaetgens, Barbara (1988): Federkunststücke. Ausstellung in Berlin: Albrecht Altdorfer. Online verfügbar unter <http://www.zeit.de/1988/14/federkunststuecke>, zuletzt aktualisiert am 01.04.1988, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Gansel, Christina; Jürgens, Frank (2009): Textlinguistik und Textgrammatik. Eine Einführung. Neuausg. der 2. überarb. u. erg. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (UTB Sprachwissenschaft, 3265).
- Gemeinde Reichenschwand (2017): Das Wappen der Gemeinde Reichenschwand. Online verfügbar unter <http://www.reichenschwand.de/index.php?id=0,27>, zuletzt aktualisiert am 06.06.2017, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Glück, Helmut; Schmöe, Friederike (Hg.) (2005): Metzler-Lexikon Sprache. 3., neubearb. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Goffman, Erving (1956): The presentation of self in everyday life. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre (University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Monographs).
- Groome, David (Hg.) (2014): An introduction to cognitive psychology. Processes and disorders. Third ed. Hove, East Sussex: Psychology Press.
- Grübel, Rainer; Grüttemeier, Ralf; Lethen, Helmut (2005): BA-Studium Literaturwissenschaft. Ein Lehrbuch. Orig.-Ausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. (rororo Rowohlts enzyklopädie, 55667)

- Günzel, Stephan; Kümmerling, Franziska (Hg.) (2012): Lexikon der Raumphilosophie. Darmstadt: WBG (Wiss. Buchges.).
- Händler, Ernst-Wilhelm (2014): Versuch über den Roman als Erkenntnisinstrument. Frankfurt am Main: Fischer.
- Harendarski, Ulf (2012): Indexikalität, Inferenz und Sprachtheorie. Am Beispiel betrieblicher Selbstdarstellungen. Univ., Habil.-Schr.--Bremen, 2009. Wien: LIT-Verl. (Grundlagen der Kommunikation und Kognition, N.F., 4).
- Hegarty, Mary; Meyer, Bernd; Narayanan, N. Hari (Hg.) (2002): Diagrammatic representation and inference. Second international conference, Callaway Gardens, GA, USA, April 18 - 20, 2002; proceedings. International Conference Diagrams; International Conference Diagrams 2002. Berlin: Springer (Lecture notes in computer science Lecture notes in artificial intelligence, 2317).
- Heidbrink, Henriette (2010): Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research. In: Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (Hg.): Characters in fictional worlds. Understanding imaginary beings in literature, film, and other media. Berlin: De Gruyter (Revisionen, Grundbegriffe der Literaturtheorie / hrsg. von Fotis Jannidis ... ; 3), S. 67–110.
- Herman, David (2013): Cognitive Narratology. Revised version. Online verfügbar unter <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013>, zuletzt aktualisiert am 22.09.2013, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (Hg.) (2005): Routledge encyclopedia of narrative theory. 1. publ. London: Routledge.
- Hoffmann, Michael H. G. (2011): Cognitive conditions of digrammatic reasoning. In: *Semiotica Journal of the International Association for Semiotic Studies* (186), S. 189–212. DOI: 10.1515/semi.2011.052.
- Hogan, Patrick Colm (2003): The mind and its stories. Narrative universals and human emotion. Cambridge, New York: Cambridge University Press (Studies in emotion and social interaction. Second series). Online verfügbar unter <http://site.ebrary.com/lib/alltitles/docDetail.action?docID=10289314>.

- Howitt, Dennis (2009): *Introduction to forensic and criminal psychology*. 3rd ed. Harlow, England, New York: Pearson Education.
- Huber, Martin; Böhm, Elisabeth (2007): *Dramenanalyse (LiGo - Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online)*. Online verfügbar unter <http://www.li-go.de/definitionsansicht/drama/dramenanalyse.html>, zuletzt aktualisiert 2007, zuletzt geprüft am 03.11.2016.
- Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf; Schönert, Jörg (2013): *The living handbook of narratology*. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Universität Hamburg. Hamburg. Online verfügbar unter <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, zuletzt aktualisiert 2013, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Hyvärinen, Matti; Hydén, Lars-Christer; Saarenheima, Marja; Tamboukou, Maria (Hg.) (2010): *Beyond narrative coherence*. Amsterdam: Benjamins (Studies in narrative, 11).
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter (Narratologia, 3).
- Jannidis, Fotis; Spörl, Uwe; Fischer, Katrin (2005): *Erzähltextanalyse (LiGo - Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online)*. Online verfügbar unter <http://www.li-go.de/definitionsansicht/prosa/erzaehltextanalyse.html>, zuletzt aktualisiert 2005, zuletzt geprüft am 25.08.2016.
- Johnson-Laird, Philip Nicholas (1983): *Mental models. Towards a cognitive science of language, inference and consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press (Cognitive science series, 6).
- Köppe, Tilmann; Kindt, Tom (2014): *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek Reclam-Sachbuch, 17683).
- Köppe, Tilmann; Winko, Simone (2013): *Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft*. In: Thomas Anz (Hg.): *Methoden und Theorien*. Sonderausg. Stuttgart: Metzler (Handbuch Literaturwissenschaft, Gegenstände - Konzepte - Institutionen / hrsg. von Thomas Anz; Bd. 2), S. 285–371.
- Kreiwirth, Martin (1992): *Trusting the Tale. The Narrativist Turn in the Human Science* 23 (3), S. 629–657.

- Lazarus, Richard S. (1991): *Emotion and adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Linke, Angelika; Nussbaumer, Markus; Portmann, Paul R. (2004): *Studienbuch Linguistik. Ergänzt um ein Kapitel "Phonetik/Phonologie" von Urs Willi*. 5., erw. Aufl. Tübingen: Niemeyer (Reihe germanistische Linguistik Kollegbuch, 121).
- Martínez, Matias (2007): *Fiktionalität*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff, Günther Schweikle und Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, S. 240.
- Martínez, Matias; Scheffel, Michael (2009): *Einführung in die Erzähltheorie*. 8. Aufl. München: Beck (C.-H.-Beck-Studium).
- McAdams, Dan P. (Hg.) (2006): *Identity and story. Creating self in narrative*. 1. ed. Washington, DC: American Psychological Assoc (The narrative study of lives).
- olympiapark.de (k.A.): *Außengelände*. Online verfügbar unter <http://www.olympiapark.de/de/der-olympiapark/aussengelaende/>, zuletzt aktualisiert k.A., zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Paolini, Christopher (2017): *Christopher On: Reading, the Classics, and the Resurgence of Fantasy*. Online verfügbar unter <https://www.paolini.net/stuff/articles/christopher-reading-classics-resurgence-fantasy/>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Pape, Helmut (Hg.) (2011): *Charles S. Peirce. Phänomen und Logik der Zeichen*. 5. Druck. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 425).
- Patschovsky, Alexander (Hg.) (2003): *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter: [die Beiträge ... sind hervorgegangen aus einem internationalen Kolloquium des Lehrstuhls für Mittelalterliche Geschichte an der Universität Konstanz ... vom 21. bis 23. Juni 2000]*. Universität Konstanz; Internationales Kolloquium. Ostfildern: Thorbecke.

- Peirce, Charles S.; Hartshorne, Charles; Weiss, Paul; Burks, Arthur (1998): Collected papers of Charles Sanders Peirce. Reprint of the 1931-58 ed. Vol. 1-8. Bristol: Thoemmes.
- Peirce, Charles Sanders (2011a): Issues of pragmatism. In: Frederik Stjernfelt und Peer F. Bundgaard (Hg.): Semiotics. 1. published. London: Routledge (Critical concepts in language studies), S. 66–72.
- Peirce, Charles Sanders (2011b): Sundry Logical Conceptions. In: Frederik Stjernfelt und Peer F. Bundgaard (Hg.): Semiotics. 1. published. London: Routledge (Critical concepts in language studies), S. 73–95.
- Piatti, Barbara (2012): Vom Text zur Karte. Literaturkartographie als Ideengenerator. Institut für Kartografie und Geoinformation. Online verfügbar unter <http://www.literaturatlas.eu/files/2012/08/kartographischesdenken.pdf>, zuletzt aktualisiert am 30.08.2012, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Piatti, Barbara; et al. (2017): Ein literarischer Atlas Europas. Interaktive Visualisierungs- und Analyseinstrumente für die Geographie der Literatur. Hg. v. Barbara Piatti und et al. Institut für Kartografie und Geoinformation. Online verfügbar unter <http://www.literaturatlas.eu/?lang=de>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Portal München Betriebs-GmbH & Co (2015): Englischer Garten. Schwabinger Bach wird renaturiert. Online verfügbar unter [www.muenchen.de/aktuell/2015-09/englischer-garten-schwabinger-bach-renaturierung.html](http://www.muenchen.de/aktuell/2015-09/englischer-garten-schwabinger-bach-renaturierung.html), zuletzt aktualisiert am 09.09.2015, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Portal München Betriebs-GmbH & Co (2016): Monopteros. Online verfügbar unter [www.muenchen.de/sehenswuerdigkeiten/orte/119359.html](http://www.muenchen.de/sehenswuerdigkeiten/orte/119359.html), zuletzt aktualisiert 2016, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Putzo, Christine (2014): Narration und Diagrammatik. Eine Vorüberlegung und sieben Thesen. In: Hartmut Bleumer und Hannah Rieger (Hg.): Diagramm und Narration. Stuttgart: Metzler (Jg. 44.2014, H. 176), S. 77–92.
- Queiroz, João; Merrell, Floyd (2005): Abduction. Between Subjectivity and Objectivity. In: *Semiotica* 2005 (153 - 1/4), S. 1–8. DOI: 10.1515/semi.2005.2005.153-1-4.1.

- Queiroz, João; Stjernfelt, Frederik (2011): Introduction. Diagrammatical reasoning and Peircean logic representations. In: *Semiotica Journal of the International Association for Semiotic Studies* 2011 (186), S. 1–4. DOI: 10.1515/semi.2011.043.
- Reichert, André (2013): Diagrammatik des Denkens. Descartes und Deleuze. Freie Univ., Diss.--Berlin, 2013. Bielefeld: transcript-Verl. (Edition Moderne Postmoderne).
- Reuschel, Anneka (2012): Alle Wege führen nach Prag. Visualisierungsentwicklung von Figurenwegen in literarischen Texten. Online verfügbar unter <http://www.literaturatlas.eu/2012/02/25/all-roads-lead-to-prague/>, zuletzt aktualisiert am 25.02.2012, zuletzt geprüft am 07.06.2017.
- Rickheit, Gert; Weiss, Sabine; Eikmeyer, Hans-Jürgen (2010): Kognitive Linguistik. Theorien, Modelle, Methoden. 1. Aufl. Tübingen: Francke (UTB Sprachwissenschaft, Kognitionswissenschaft, 3408).
- Rorty, Richard (1992): *The Linguistic turn. Essays in philosophical method*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schafer, Sarah (2017a): Fernsehturm Hamburg. Der Hamburger Tele-Michel. Online verfügbar unter <http://www.hamburg.de/fernsehturm/>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 29.06.2017.
- Schafer, Sarah (2017b): Volksparkstadion. Hier regiert der HSV. Online verfügbar unter <http://www.hamburg.de/sehenswuerdigkeiten/2769982/volksparkstadion/>, zuletzt aktualisiert am 2017, zuletzt geprüft am 29.06.2017.
- Schauer, Maggie; Neuner, Frank; Elbert, Thomas (2011): Narrative exposure therapy. A short-term treatment for traumatic stress disorders. 2., rev. and expanded ed. Cambridge, Mass.: Hogrefe. Online verfügbar unter <http://eres.bis.uni-oldenburg.de/redirect.php?url=http://lib.myilibrary.com/detail.asp?id=369065>.
- Scherner, Maximilian (2000): Kognitionswissenschaftliche Methoden in der Textanalyse. In: Klaus Brinker (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 1. Halbband = Linguistics of text and conversation: an international handbook of contemporary re-

- search, Volume 1. Berlin, New York: De Gruyter (Text- und Gesprächslinguistik, Bd. 16), S. 186–195.
- Schleswig Holstein Landesamt für Denkmalpflege (2016): Schlossgarten Eutin. Landesportal Schleswig-Holstein. Online verfügbar unter [http://www.schleswig-holstein.de/DE/Landesregierung/II/\\_startseite/Artikel2016/2016/160414\\_Flyer\\_schlossgarten\\_Eutin/Flyer\\_Schlossgarten.pdf?\\_\\_blob=publicationFile&v=2](http://www.schleswig-holstein.de/DE/Landesregierung/II/_startseite/Artikel2016/2016/160414_Flyer_schlossgarten_Eutin/Flyer_Schlossgarten.pdf?__blob=publicationFile&v=2), zuletzt aktualisiert am 14.04.2016, zuletzt geprüft am 29.06.2017.
- Schneider, Birgit; Ernst, Christoph; Wöpking, Jan (Hg.) (2016): Diagrammatik-Reader. Grundlegende Texte aus Theorie und Geschichte. Berlin, Boston: De Gruyter. Online verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.1515/9783050093833>.
- Schneider, Ralf (2000): Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Univ., Diss.--Köln, 1999. Tübingen: Stauffenburg-Verl. (ZAA studies, 9).
- Schreier, Margrit (2013): Leser. In: Thomas Anz (Hg.): Gegenstände und Grundbegriffe. Sonderausg. Stuttgart: Metzler (Handbuch Literaturwissenschaft, Gegenstände - Konzepte - Institutionen / hrsg. von Thomas Anz ; Bd. 1), S. 171–202.
- seen.de (2017): Großer Eutiner See. Online verfügbar unter <http://www.seen.de/grosser-eutiner-see/>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 25.06.2017.
- Spörl, Uwe (2006): Basislexikon Literaturwissenschaft. 2., durchges. Aufl. Paderborn: Schöningh (UTB Literaturwissenschaft, 2485). Online verfügbar unter <http://www.utb-studi-e-book.de/9783838524856>.
- Stjernfelt, Frederik (Hg.) (2007): Diagrammatology. An Investigation On The Borderlines Of Phenomenology, Ontology, And Semiotics. Dordrecht, Berlin, Heidelberg: Springer (Synthese Library, Studies in Epistemology, Logic, Methodology, and Philosophy of Science, 336). Online verfügbar unter <http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=985828250>.
- Stjernfelt, Frederik; Bundgaard, Peer F. (Hg.) (2011): Semiotics. 1. published. London: Routledge (Critical concepts in language studies).
- Stockwell, Peter (2002): Cognitive poetics. An introduction. London: Routledge.

- Teschke, Verena (2012): Sprache. In: Stephan Günzel und Franziska Kümmerling (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Darmstadt: WBG (Wiss. Buchges.), S. 383–384.
- van Dijk, Teun Adrianus; Kintsch, Walter (1983): Strategies of discourse comprehension. New York, NY: Academic Press.
- Vater, Heinz (2001): Einführung in die Textlinguistik. Struktur und Verstehen von Texten. 3., überarb. Aufl. München: Fink (UTB für Wissenschaft Uni-Tasch enbücher Linguistik, Literaturwissenschaft, 1660).
- viamichelin.de (2017): Route Reichenschwand München. Online verfügbar unter [https://www.viamichelin.de/web/Routenplaner/Route-Reichenschwand-91244-Bayern-Deutschland-nach-Munchen-\\_Bayern-Deutschland](https://www.viamichelin.de/web/Routenplaner/Route-Reichenschwand-91244-Bayern-Deutschland-nach-Munchen-_Bayern-Deutschland), zuletzt aktualisiert am 29.06.2017, zuletzt geprüft am 29.06.2017.
- wiesbaden.de (2017): Neroberg. Online verfügbar unter <http://www.wiesbaden.de/kultur/stadtgeschichte/historismus/orte-des-historismus/neroberg.php>, zuletzt aktualisiert 2017, zuletzt geprüft am 29.06.2017.
- Windgätter, Christof (2012): Schrift. In: Stephan Günzel und Franziska Kümmerling (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Darmstadt: WBG (Wiss. Buchges.), S. 358–359.

## 8 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: bottom-up und top-down I.....	63
Abbildung 2: bottom-up & top-down II .....	65
Abbildung 3: Ikone, Indizes, Symbole .....	84
Abbildung 4: Kognitives Modell nach Schneider.....	102
Abbildung 5: Relationales Gefüge der Trichotomien.....	104
Abbildung 6: Experimentverlauf .....	112
Abbildung 7: Entstehung des Zeitverlaufs.....	124
Abbildung 8: Entstehung von Räumen.....	134
Abbildung 9: Wappen Reichenschwand.....	139
Abbildung 10: Stellung des Erzählers zum Geschehen .....	209
Abbildung 11: Relationen Aloes.....	219
Abbildung 12: Relationen des Ichs .....	219
Abbildung 13: Beziehungsgeflechte der einzelnen Figuren .....	228

## 9 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Präsentation von Worten.....	155
Tabelle 2: Perspektivenwechsel.....	157
Tabelle 3: Distanz I.....	159
Tabelle 4: Informationsarten.....	176
Tabelle 5: Distanz II .....	206