

1

Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität

VERA NÜNNING & ANSGAR NÜNNING

Es gibt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ‚Erkennen‘; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, umso vollständiger wird unser ‚Begriff‘ von dieser Sache, unsre ‚Objektivität‘ sein.
(Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*)

‚Because the essence of the new way of looking is multiplicity. Multiplicity of eyes and multiplicity of aspects seen. [...] Each sees, professionally, a different aspect of the event, a different layer of reality. What I want to do is to look with all those eyes at once.‘
(Aldous Huxley, *Point Counter Point*)

1. Fragestellungen und Ziele des Bandes: Multiperspektivisches Erzählen als Desiderat literaturwissenschaftlicher Begriffsbildung

Daß alle Erkenntnis subjekt- und beobachterabhängig ist, daß die Perspektive eines jeden wahrnehmenden Subjekts begrenzt ist und daß durch eine multiperspektivische Betrachtungsweise einer Sache „unser ‚Begriff‘ von dieser Sache, unsre ‚Objektivität‘“ umfassender und vielschichtiger werden, dürfte inzwischen zu den Gemeinplätzen zählen. Daß es „*nur* ein perspektivisches ‚Erkennen‘“ gibt, wie Friedrich Nietzsche (1962, Bd. 2: 861) in dem ersten der beiden vorangestellten Zitate aus der *Genealogie der Moral* bemerkt, ist freilich selbst eine historisch bedingte Erkenntnis, die auf die Moderne vorausweist und die in der multiperspektivischen Erzählweise von Romanen wie Aldous Huxleys *Point Counter Point* (1928), aus dem das zweite Zitat stammt, ihren formalen Niederschlag findet. Obgleich es wohl überspitzt wäre, Literatur als die ‚Urheberin‘ dieser Einsicht zu feiern, ist gleichwohl unübersehbar, daß gerade der Roman mit der Entwicklung innovativer Erzählformen seit dem 18. Jahrhundert einen nicht zu unterschätzenden Anteil daran hatte, Menschen für die Perspektivengebundenheit von Erfahrungen, Erkenntnis und Geschichte(n) zu sensibilisieren. Gleichgültig, wie der *point of view* oder die Erzählsituation in einem narrativen Text beschaffen ist, stets reflektiert bereits die Form, daß wir die fiktionale Wirklichkeit (und per Analogie auch die reale Welt, über die wir und andere uns Geschichten erzählen) nicht direkt, sondern erzählerisch vermittelt und perspektivisch gebrochen erfahren.

Besonders deutlich wird der Zusammenhang zwischen Erzählen und der Perspektivität bzw. Subjektabhängigkeit von Wirklichkeitserfahrung im Falle des multiperspektivischen Erzählens, weil dabei mehrere Versionen desselben Geschehens nebeneinander stehen. Durch die multiperspektivische Auffächerung verlagert sich der Akzent vom

erzählten Geschehen auf den Modus der Wirklichkeitserfahrung. Darüber hinaus erfolgt durch eine Kontrastierung unterschiedlicher Darstellungen oder Deutungen eine ständige Relativierung der perspektivisch gebundenen und gebrochenen Sichtweisen sowie der von den Perspektiventrägern repräsentierten Werte und Normen. Daher eignen sich gerade multiperspektivisch erzählte Romane vorzüglich dazu, die Vielfalt gesellschaftlicher Standpunkte, Wertvorstellungen und Diskurse zu orchestrieren. Nicht zuletzt deshalb erweisen sie sich auch als besonders aufschlußreich für literaturgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Untersuchungen.

Obleich es sich beim multiperspektivischen Erzählen um ein erzähltheoretisch und kulturgeschichtlich gleichermaßen faszinierendes Phänomen handelt, besteht wohl bei kaum einem anderen Aspekt narrativer Texte ein ähnlich eklatantes Mißverhältnis zwischen der großen Bedeutung, die den jeweiligen Darstellungsverfahren auf der ‚Objektebene‘ literarischer Werke zukommt, und dem Mangel an adäquaten Beschreibungsmodellen auf der literaturwissenschaftlichen ‚Metaebene‘ wie bei dem Thema ‚Multiperspektivität‘. Vergegenwärtigt man sich nur einige der ‚multiperspektivisch erzählten‘ Klassiker der englischen Literatur von Samuel Richardson, Tobias Smollett, Jane Austen, Emily Brontë, Charles Dickens und George Eliot über Joseph Conrad, Virginia Woolf, James Joyce und Aldous Huxley bis zu Lawrence Durrell, John Fowles, Iris Murdoch, Julian Barnes, Maureen Duffy und Ian McEwan, bekommt man eine Vorstellung davon, wie mannigfaltig die Formen und Funktionen multiperspektivischen Erzählens in der literarischen Praxis sind. Vergleicht man diese Vielfalt mit der stiefmütterlichen Behandlung dieses Themas durch die Erzählforschung, so wird deutlich, wie groß die Diskrepanz zwischen der Komplexität des Phänomens der Multiperspektivität und dem unbefriedigenden terminologischen und theoretischen Reflexionsstand der Narratologie in diesem Bereich ist. Selbst neueste Studien, in denen auch zahlreiche Aspekte des Erzählens Berücksichtigung finden, die in älteren Einführungen vernachlässigt werden, widmen dem multiperspektivischen Erzählen und der Perspektivenstruktur keine Aufmerksamkeit.¹ Daß die einzige einschlägige Monographie eine germanistische Habilitationsschrift aus dem Jahre 1971 ist (vgl. Neuhaus 1971), die bis heute als Standardwerk zu diesem Thema gilt, spricht allein schon Bände, wie schlecht es um die Erforschung dieses zentralen Aspekts der Erzählkunst bestellt ist.²

1 Vgl. etwa – stellvertretend für eine Vielzahl anderer narratologischer Neuerscheinungen der letzten Jahre – die ansonsten sehr gelungene Einführung von Martinez/Scheffel (1999), die Monographien von Fludernik (1993a, 1996), Gibson (1996) und Kearns (1999) sowie den von Herman (1999a) herausgegebenen Sammelband. Im einzigen Glossar zur Narratologie (vgl. Prince 1987) ist das Phänomen des multiperspektivischen Erzählens abgesehen von einem kurzen Eintrag zum Lemma „multiple internal focalization“ (ebd.: 56) bezeichnenderweise ebenfalls nicht berücksichtigt.

2 Vgl. auch Lindemann (1999), der in einem der neuesten und besten Beiträge zum Thema feststellt, daß man in der Erzähltheorie „vergeblich nach detaillierten Analysen, die das Verhältnis von Wiederholung und Perspektive beschreiben“ (ebd.: 52), sucht und daß die Beschreibung „polyperspektivischer Erzähltechniken vernachlässigt wurde“ (ebd.: 53). Der ausgezeichnete Aufsatz von Lindemann erschien zwar erst nach Fertigstellung der ersten

Obwohl dieser Mangel an literaturwissenschaftlicher Begriffs- und Modellbildung in einem der bislang differenziertesten Beiträge zum Thema ‚Multiperspektivität‘ von Buschmann (1996) deutlich konstatiert worden ist, trägt auch sein Aufsatz nicht entscheidend dazu bei, dieser „defizienten Forschungssituation“ (ebd.: 259) Abhilfe zu verschaffen. Er unterzieht zwar einige Prämissen der bisherigen Forschung einer überzeugenden Kritik,³ doch zentrale Fragen zum Thema ‚multiperspektivisches Erzählen‘ bleiben auch bei ihm offen bzw. werden zum Teil gar nicht erst gestellt. Diese Defizite betreffen nicht nur die Definition dieses Begriffs, sondern v.a. die Frage, mit welchen Kategorien sich die Perspektivenvielfalt in narrativen Texten und die Relationen zwischen Perspektiven analysieren lassen.

Anstatt jedoch abermals die Defizite und Desiderate der Forschung, die in den nachfolgenden Kapiteln konkretisiert werden, im einzelnen aufzulisten,⁴ sollen die Fragestellungen und Ziele formuliert werden, die sich aus den bisher von der Erzählforschung nicht befriedigend gelösten Problemen für den vorliegenden Band ergeben. Den Ausgangspunkt bildet die ernüchternde Feststellung, daß es – abgesehen von Aufsätzen zu einzelnen AutorInnen und Romanen⁵ – weder eine narratologisch fundierte Theorie der Multiperspektivität noch einen literaturgeschichtlichen Überblick über die Formen, Funktionen und Veränderungen multiperspektivischen Erzählens gibt.⁶ Die Zielsetzung besteht daher erstens darin, Bausteine für eine Theorie, Typologie und Poetik des multiperspektivischen Erzählens zu entwickeln. Zweitens gilt es, die Geschichte der unter diesem Begriff subsumierten Erzählformen im englischen Roman vom 18. bis zum 20. Jahrhundert erstmals systematisch, wenngleich notgedrungen exemplarisch auf der Grundlage der modernen Erzähltheorie zu rekonstruieren.

Zu diesem doppelten Zweck bedarf es zunächst eines theoretischen Bezugsrahmens, der den Erkenntnissen der modernen Literatur- und Erzähltheorie Rechnung trägt. Daher wird im theoretischen Teil dieses Bandes nicht nur die Frage nach einer befriedigenden Definition des Begriffs ‚multiperspektivisches Erzählen‘ erörtert, sondern es werden auch die wichtigsten Erscheinungsformen des multiperspektivischen Erzählens

Fassungen dieses und des nächsten Kapitels, konnte aber bei der Überarbeitung noch berücksichtigt werden.

- 3 So weist Buschmann (1996) nach, daß Multiperspektivität nicht automatisch mit einem grenzenlosen Rezeptionsspielraum gleichzusetzen ist und daß grundlegende Aspekte bisheriger Argumentationen so nicht haltbar sind (vgl. ebd.: 268f.).
- 4 Vgl. dazu Buschmann (1996) und Nünning/Nünning (1999/2000).
- 5 Vgl. z.B. Iser (1972: 94-131), A. Nünning (1989a, 1989b, 1995b: 267-287) und Surkamp (1996, 1998a).
- 6 Vgl. z.B. den Hinweis von Lindemann (1999: 55), daß die Erzählforschung bei der Beschäftigung mit multiperspektivischem Erzählen „kaum je zu einer historischen Perspektivierung des Themas vorgedrungen“ sei. Vgl. jedoch Neuhaus (1971), Königsberg (1985), die Beiträge in Frank/Mölk (1991) und den kurzen, aber sehr prägnanten Abriß, den Lindemann (1999: 59-81) „Zur Geschichte des polyperspektivischen Erzählens“ (ebd.: 59) am Beispiel des Briefromans gibt.

theoretisch und typologisch erfaßt. Auf der Grundlage einer Theorie der Perspektivenstruktur narrativer Texte wird ein operationalisierbares Raster von Kategorien für die Analyse der Perspektivenvielfalt in narrativen Texten entwickelt. Dabei werden auch Probleme des Konzepts und seiner Applikation auf Rahmungen erörtert. In zwei weiteren theoretischen Kapiteln wird gezeigt, wie das Konzept der Perspektivenstruktur narrativer Texte durch die Hinzuziehung von Kategorien der *possible-worlds theory* weiter differenziert bzw. aus systemtheoretischer Sicht für die Untersuchung größerer literaturgeschichtlicher Zusammenhänge fruchtbar gemacht werden kann.

Um neben der Klärung dieser erzähltheoretischen Probleme auch auf die literaturgeschichtliche Dimension des Themas einzugehen, steht in den Beiträgen im zweiten Teil dieses Bandes die Erforschung der Geschichte multiperspektivischen Erzählens im Mittelpunkt. Dabei geht es v.a. um die Charakterisierung der epochenspezifischen Erscheinungsformen von Multiperspektivität in narrativen Texten und um die literaturgeschichtliche Rekonstruktion der Entwicklung dieser Erzählformen. Darüber hinaus stellen sich gerade für eine kulturgeschichtlich orientierte Erzählforschung die Aufgaben einer kulturwissenschaftlichen Kontextualisierung der unterschiedlichen Erscheinungsformen und ihres Wandels sowie einer Untersuchung der verschiedenen Funktionen, die die verschiedenen epochenspezifischen Ausprägungen multiperspektivischen Erzählens erfüllen.

Angesichts der weitreichenden Relevanz, die das Phänomen der Multiperspektivität nicht bloß für die Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte, sondern auch für eine Vielzahl anderer Disziplinen – von der Kunst und Philosophie über die Pädagogik und Didaktik des Fremdverstehens bis zur Geschichtswissenschaft und Filmtheorie (vgl. dazu unten die Abschnitte 2 und 7) – hat, erscheint der defizitäre Grad an theoretischer Durchdringung doch einigermaßen verblüffend. Vergegenwärtigt man sich hingegen die Fragen, die sich bei der Untersuchung multiperspektivischen Erzählens stellen, so reduziert sich das Erstaunen, denn man stößt dabei unweigerlich auf einige Probleme, die die theoretische Konzeptualisierung erschweren und nicht eben zur Beschäftigung mit diesem komplexen Phänomen ermuntern (vgl. dazu unten Abschnitt 6). An dem recht ernüchternden Fazit ändern derlei Probleme freilich nichts: Die erzähltheoretische Reflexion über Multiperspektivität und die literaturgeschichtliche Erschließung multiperspektivischer Erzählformen, so ließe sich der Stand der Forschung resümieren, verhalten sich in etwa umgekehrt proportional zur literaturwissenschaftlichen – und interdisziplinären – Relevanz des Phänomens der Multiperspektivität.

Fragt man nach den Gründen für diese Diskrepanz, so stößt man nicht bloß auf ein großes Unbehagen in der Narratologie gegenüber dem Perspektivenbegriff, sondern auch auf eine Vielfalt von Möglichkeiten, die verschiedenen Dimensionen multiperspektivischen Erzählens zu konzeptualisieren, sowie auf einige Grenzen der Untersuchbarkeit dieses Phänomens. Daraus leiten sich die Aufgaben und der Aufbau dieses Einleitungskapitels ab: Im Anschluß an einen einleitenden Abschnitt zur Begriffsklärung, der den Gebrauch des Terminus ‚Perspektive‘ in der Kunst, Philosophie und Literaturwissenschaft umreißt (2.), soll durch eine Dekonstruktion und Rekonstruktion der bisherigen literaturwissenschaftlichen Verwendung des Perspektivenbegriffs eine

Definition des Konzepts vorgestellt werden, die es erlaubt, ‚Perspektive‘ und ‚Multiperspektivität‘ in der Literaturwissenschaft heuristisch fruchtbar zu machen (3.). Sodann werden einige offene Fragen und Definitionsprobleme erörtert und Kriterien für eine Bestimmung multiperspektivischen Erzählens vorgestellt (4.). Die nachfolgenden Abschnitte skizzieren die Vielfalt der Möglichkeiten, wie das Phänomen der Multiperspektivität literaturwissenschaftlich konzeptualisiert und analysiert werden kann. Zu diesem Zweck werden nicht nur die verschiedenen Dimensionen multiperspektivischen Erzählens aus textwissenschaftlicher Sicht charakterisiert, sondern es werden auch weitere Ansätze zur literaturtheoretischen Konzeptualisierung und Analyse solcher Erzählformen vorgestellt (5.). In Anknüpfung daran gilt es sodann, von vornherein die ‚Grenzen der Untersuchbarkeit‘ der Multiperspektivität abzustechen und bewußt zu machen (6.). Einige Hinweise zur Bedeutung von Multiperspektivität in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die die interdisziplinäre Relevanz dieses Konzepts zumindest skizzieren, eine kurze Zusammenfassung und ein Ausblick auf innovative Forschungsperspektiven bilden den Abschluß dieser Einleitung (7.). Diese möchte damit nicht bloß in die Theorie multiperspektivischen Erzählens einführen, sondern auch einen Vorgeschmack auf das große Anwendungspotential und die interdisziplinäre Bedeutung der in den nachfolgenden Kapiteln vorgestellten Kategorien und Ansätze zur Untersuchung der Perspektivenstruktur narrativer Texte geben.

2. ‚Perspektive(n)‘ in der Kunst, Philosophie und Literaturwissenschaft: Hinweise zur Begriffsgeschichte und Begriffsklärung

Wie allein schon die Verwendung des Begriffs ‚Perspektive‘ in der Geschichtswissenschaft, Kunst, Philosophie, Literaturwissenschaft und vielen anderen Disziplinen und Bereichen zeigt, handelt es sich bei Multiperspektivität um ein Konzept, das von weitreichender interdisziplinärer Relevanz ist. Weil das Spektrum der Bedeutungen des Begriffs außerordentlich groß ist und es sich im erzähltheoretischen Kontext um eine metaphorische Verwendung des Begriffs handelt, ist eine literaturwissenschaftliche Begriffsexplikation ein besonderes Desiderat. Eine Definition ist auch erforderlich, um den Begriff in der Erzählforschung neu zu etablieren und zu integrieren und ihn von den Konzepten zur Analyse der erzählerischen Vermittlung – insbesondere von *focalization* – abgrenzen zu können.⁷

Perspectiva, das von dem lateinischen Verb *perspicere*⁸ abgeleitet ist, war ein mittellateinisches Substantiv, das die Wissenschaft von der Sehkraft, d.h. die physikalischen und physiologischen Gesetzmäßigkeiten des Sehens, und die Lehre vom sichtbaren

7 Vgl. zum folgenden A. Nünning (1989a: 65-69) sowie Guillén (1971: 282-371), der einen historischen Überblick über die Metapher der Perspektive gibt; vgl. auch Damisch (1994), Kubovy (1998), Pfister (1974: 16-27), den Eintrag von Surkamp (1998b: 420f.) zu ‚Perspektive‘ (q.v.) in A. Nünning (1998a) und Wood (1998).

8 Das lateinische Verb *perspicere* bedeutet sowohl ‚hindurchsehen‘, ‚deutlich sehen‘, ‚beschauen‘ und ‚betrachten‘ als auch ‚wahrnehmen‘, ‚erkennen‘ und ‚untersuchen‘.

Licht bezeichnete.⁹ Die spätere Bedeutungserweiterung ist v.a. darauf zurückzuführen, daß visuelle Wahrnehmung als ein Medium der Erkenntnis betrachtet wurde. Die traditionelle Korrelation von visuell-optischen und kognitiven Aspekten, die bereits etymologisch bedingt ist, stellt ebenso eine Grundkonstante des Perspektivbegriffs dar wie dessen enge Verbindung mit einem erkenntnistheoretischen Dualismus.¹⁰

Im Alltagssprachlichen Gebrauch dominieren drei Bedeutungen; ‚Perspektive‘ bezeichnet erstens eine Aussicht für die Zukunft, zweitens den persönlichen Standpunkt eines Menschen und drittens den Gesichtspunkt oder Blickwinkel, unter dem ein Phänomen betrachtet wird. Während die erste Bedeutung eine Ausdehnung der ursprünglich räumlichen Metapher auf die Dimension Zeit darstellt, ist die zweite Bedeutung von der philosophischen Auffassung des Perspektivismus abgeleitet. Die dritte Bedeutung stellt eine Verbindung räumlich-perzeptiver und kognitiver Aspekte dar, die ebenfalls für die Metapher der ‚Perspektive‘ typisch ist. Dies gilt auch für die Anklänge an die kunsthistorische Bedeutung von ‚Perspektive‘, die sich in der Alltagssprache häufig finden, wenn die Variabilität der Wahrnehmung räumlich-körperlicher Gebilde je nach dem lokalen Standort des Betrachters bezeichnet wird.

In der Malerei und Kunstgeschichte bezieht sich der Begriff auf die Darstellung eines Gegenstandes oder räumlichen Gebildes auf einer ebenen Bildfläche mit zeichnerischen oder malerischen Mitteln, die den Eindruck der Raumtiefe hervorrufen; das perspektivisch dargestellte Objekt erscheint dem Auge unter den gleichen Sehbedingungen wie ein Körper im Raum.¹¹ Bei einer konstruierbaren Linearperspektive handelt es sich um eine Zentralprojektion, weil sich die Sehstrahlen im Auge des Betrachters als Zentrum vereinigen. Die Bezugsgröße des perspektivischen Bildes ist daher das wahrnehmende Subjekt: Die in die Tiefe laufenden Geraden erscheinen zwar in perspektivischer Verkürzung, schneiden und vereinigen sich aber in dem ‚Fluchtpunkt‘; dieser ‚Verschwindungspunkt‘ ist zugleich der Schnittpunkt des Sehstrahls mit der Bildebene. Das betrachtende Subjekt ist somit auch für den Begriff der Perspektive in der Malerei von zentraler Bedeutung, weil es die Bezugsgröße darstellt. Gemäß den Konventionen der Renaissancevorstellung von Perspektive sind die Beziehungen und Verbindungen zwischen den dargestellten Objekten meßbar und können geometrischen Gesetzen unterworfen werden.

9 Vgl. hierzu und zum folgenden Guillén (1971: 282-371), der „the itinerary of the metaphor of perspective in its progress from optics to philosophy, from Alhazen and Roger Bacon to Ortega and Bertrand Russell“ (ebd.: 287) skizziert.

10 Vgl. Guillén (1971: 292f.): „The idea of perspective can readily be associated with a growing epistemological dualism, with a rigorous split between subject and object as in the Cartesian distinction between mind and body.“

11 Die Entdeckung der mathematisch exakten perspektivischen Konstruktion wird Filippo Brunelleschi zugeschrieben; vgl. zur Perspektive in der Malerei und Kunstgeschichte Guillén (1971: 288ff.) und Wood (1998), der auch einen knappen Abriss der intensiven Diskussionen über die Frage gibt, ob Perspektive bloß auf Konvention beruhe, wie u.a. Erwin Panofsky und Nelson Goodman argumentieren.

Während diese im traditionellen Perspektivenbegriff implizierten geometrischen Objektivitätsvorstellungen in der Kunst erst vierhundert Jahre später von den Impressionisten eingehender Kritik unterzogen wurden, erfuhr der Begriff in der Philosophie und im allgemeinen Sprachgebrauch schon wesentlich früher neue Bedeutungserweiterungen. So wurde ‚Perspektive‘ seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sowohl zur Bezeichnung von Bildern als auch von Landschaften und Aussichten verwendet: „A perspective began to signify ‚a view‘. [...] As the painter’s device had become a generalized visual habit, the term could alternate with ease between art and life.“ (Guillén 1971: 311) Im philosophischen Gebrauch des Begriffs ‚Perspektive‘ laufen zwei Traditionen parallel zueinander, die auf die hohe Wertschätzung optischer Instrumente durch die Vertreter des Rationalismus und der Aufklärung bzw. auf deren abwertende Assoziation mit Magie zurückzuführen sind: Einerseits werden die geometrischen Prämissen der Perspektiventheorie in dem optimistischen Glauben, auch erkenntnistheoretische und moralphilosophische Probleme exakt beschreiben zu können, auf andere Bereiche ausgeweitet. Andererseits zeigt sich ein Zweifel am Visuellen als Erkenntnismittel, der zu einer Betonung der Diskrepanz zwischen Schein und Sein führt.

Die Aufwertung der Vorstellung von Perspektive geht mit einem zunehmenden Interesse an erkenntnistheoretischen Fragen einher: Die Beschaffenheit des zu erkennenden Objekts tritt gegenüber der Frage nach dem *Wie* des Erkenntnisprozesses in den Hintergrund. Bei Gottfried Wilhelm Leibniz wird die ‚Perspektive‘ erstmals als erkenntnistheoretische Kategorie adaptiert und dadurch entschieden aufgewertet, daß sie zu einer Bezeichnung kognitiver Prozesse umgewandelt wird. Wenn er von verschiedenen Welten spricht, dann sind damit die perspektivischen Ansichten der einen Welt gemeint, die den verschiedenen Gesichtspunkten jeder einzelnen Monade entsprechen.

Die Diskussion um die Perspektive in der Philosophie kulminiert schließlich im ‚Perspektivismus‘, der Auffassung, daß alle Erkenntnis von der Perspektive des erkennenden Subjekts bedingt sei, was die Möglichkeit einer subjektunabhängigen und allgemeingültigen Wahrheit ausschließt.¹² Wenn ‚Welt‘ für den Menschen nur von seinem individuellen Standort aus verstehbar und erkennbar ist, dann ist die Perspektive des wahrnehmenden Subjekts die alles entscheidende Bezugsgröße. Der im Perspektivenbegriff implizierte Subjekt-Objekt-Dualismus ist damit zugunsten der strukturierenden

12 Zur Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität vgl. Graumann (1960) und Kubovy (1986, 1998); zur Philosophie des Perspektivismus vgl. Kaulbach (1990). Neben Nietzsche sind v.a. Gustav Teichmüller, Hans Vaihinger und José Ortega y Gasset als Vertreter des Perspektivismus zu nennen. Die Unterschiede zwischen einem historischen Perspektivismus, der die Befangenheit des Einzelnen in einer geschichtlichen Situation betont (Wilhelm Dilthey), einem perspektivistischen Subjektivismus, der von einem durch die Eigenschaften und Bedürfnisse des Individuums bedingten Pluralismus der Wirklichkeit ausgeht (Nietzsche), und dem perspektivischen Objektivismus von Leibniz, der von der harmonischen und gesetzmäßigen Zuordnung der individuellen Weltansichten zu derselben, nur in verschiedene Ansichten gespaltenen Wirklichkeit ausgeht, können hier nicht im einzelnen dargelegt werden.

Tätigkeit des Subjekts aufgelöst, das seine Sicht bzw. Deutung der Wirklichkeit selbst erzeugt; da bereits alle Wahrnehmung subjektabhängig ist, kann jedes Individuum die Welt nur gemäß seiner subjektiven Voraussetzungen und Gesetzmäßigkeiten erkennen. Bereits Nietzsche (1962, Bd. 3: 705) betonte „den notwendigen *Perspektivismus*, vermöge dessen jedes Kraftzentrum – und nicht nur der Mensch – *von sich aus* die ganze übrige Welt konstruiert“: „[G]erade Tatsachen gibt es nicht, nur *Interpretationen*.“ (ebd.: 903)¹³ Daher entsteht mit Perspektivismus zwangsläufig „das Problem einer *befriedigenden Deutung der Welt*“ (Lindemann 1999: 60).

Der im 20. Jahrhundert zugrunde gelegte Begriff von Perspektivität ist Ausdruck eines intellektuellen Pluralismus, der die Relativität aller individuellen Standpunkte betont; er situiert den Begriff ‚Perspektive‘ *innerhalb* des wahrnehmenden Individuums: ‚Perspektive‘ meint demnach nicht die Beziehung eines Menschen zur Welt, sondern bezeichnet die Voraussetzungen, auf deren Basis ein Individuum Beschreibungen von Welt erzeugt. Die Perspektive eines Menschen ergibt sich daher aus seinem ‚Voraussetzungssystem‘, d.h. der Gesamtheit aller Faktoren und Bedingungen, die in jede subjektive Ansicht von Welt und in jede Handlung eines Individuums eingehen.¹⁴ Dieses Konzept von Perspektive ist geeignet für die Erzähltheorie, weil es auf einer terminologisch exakten und operationalisierbaren Begriffsexplikation beruht und Möglichkeiten einer Anwendung bei der Analyse von Erzähltexten bietet.

3. Zur Dekonstruktion und Rekonstruktion des Perspektivenbegriffs in der Literaturwissenschaft: Von ‚der‘ Erzählperspektive zu den Perspektiven fiktiver Figuren und Erzähler

In die verschiedenen literaturwissenschaftlichen Verwendungen des Perspektivenbegriffs sind sowohl die Alltagssprachlichen als auch die unterschiedlichen fachwissenschaftlichen Bedeutungskomponenten partiell eingegangen. Die Folge ist eine bemerkenswerte terminologische Unklarheit und Uneinheitlichkeit in der Verwendung des Begriffs. Diese ist v.a. daran zu erkennen, daß ‚Perspektive‘ so disparate Aspekte bezeichnet wie den Gesamtkomplex der erzählerischen Vermittlung (‚*Erzählperspektive*‘), die Innenweltdarstellung in narrativen Texten, den Unterschied zwischen interner und externer Fokalisierung (‚*Innenperspektive*‘ vs. ‚*Außenperspektive*‘) sowie die Sichtweise einer Figur (‚*Figurenperspektive*‘).¹⁵ Allein in der Narrativik, in der der

13 Der ‚Radikale Konstruktivismus‘ stellt insofern eine konsequente Weiterführung des Perspektivismus dar, als er die grundsätzliche Erkennbarkeit der Welt bezweifelt und die menschliche Individualität, die aufgrund ihrer physiologischen, psychologischen und funktionalen Beschaffenheit subjektive Wirklichkeitsmodelle selbst erzeugt, entscheidend aufwertet. Vgl. zum Radikalen Konstruktivismus die von Watzlawick (1981) und Schmidt (1987) herausgegebenen Sammelbände.

14 Vgl. Schmidt (1980: 23-30) und Hauptmeier/Schmidt (1985: 63f.).

15 Da die Fälle von inkonsistenter Verwendung des Perspektivenbegriffs in der Literaturwissenschaft Legion sind, mögen hier einige exemplarische Beispiele genügen: Bei Stanzel (1979) erscheint der Begriff in verschiedenen Kombinationen (vgl. die entsprechenden Ver-

Begriff sowohl als Oberbegriff für die Struktur der erzählerischen Vermittlung (im Sinne von ‚Erzählperspektive‘) als auch für spezifische Fokalisierungstechniken verwendet wird, dient der Terminus somit zur Bezeichnung durchaus heterogener Phänomene.¹⁶ Ferner gibt es in der Literaturwissenschaft Versuche, den Begriff rezeptionsästhetisch bzw. produktionsästhetisch zu definieren.¹⁷ Da sich auch der Terminus ‚Perspektivismus‘ in den verschiedensten Kontexten findet¹⁸ und da in Textinterpretationen häufig alltagssprachliche Konnotationen von ‚Perspektive‘ verwendet werden, läßt der Begriff jegliche Trennschärfe vermissen.

Angesichts dieser babylonischen Sprachverwirrung vermag es nicht zu überraschen, daß die strukturalistische Narratologie den Perspektivenbegriff ebenso sehr gemieden hat wie das notorisch unscharfe Konzept des *point of view* bzw. der Erzählperspektive. Wie eine Reihe von Arbeiten, die sich kritisch mit den etablierten *point of view*-Modellen auseinandergesetzt hat, überzeugend dargelegt hat, läßt sich die Struktur der erzählerischen Vermittlung mit den von Genette eingeführten Kategorien (insbesondere der Unterscheidung von *narration* und *focalization*) sehr viel präziser erfassen als mit dem vagen Konzept der Erzählperspektive oder den herkömmlichen *point of view*-Typologien.¹⁹ Daher erweist sich der Perspektivenbegriff im Zusammenhang mit der Analyse der Struktur der erzählerischen Vermittlung bzw. der Erzählsituation in der Tat als entbehrlich.

weise im Sachregister, ebd.: 328); seine Kritiker haben den Begriff jedoch ebensowenig zu präzisieren verstanden (vgl. z.B. Weimann 1962, Leibfried 1970, Hansen 1975).

- 16 Mit den angegebenen Bedeutungen ist die Liste der tatsächlichen Verwendungen des Begriffs ‚Perspektive‘ jedoch noch keineswegs erschöpft; so bezieht sich der Terminus bei Fieger (1972: 271f.) v.a. auf den Informationsstand, während Hartmann (1984: 102ff.) ihn zur Bezeichnung disparater Aspekte und in verschiedenen Komposita (Perspektivenbrüche, Perspektivenwechsel) verwendet.
- 17 Vgl. Böckmann (1949: 65-119), Kayser (1963: 211f.); als Beispiel für einen produktionsästhetischen Perspektivenbegriff sei Sullivan (1968) genannt: „Perspective, as I shall attempt to define it in relation to the poetic process, is that inner vision of the poet’s mind that sees and seizes on experience.“ (ebd.: 5)
- 18 Die Bedeutungen des Begriffs ‚Perspektivismus‘ in der Theorie der Literaturgeschichte sowie in der marxistischen Literaturtheorie sind in diesem Zusammenhang nicht relevant; vgl. dazu Pfister (1974: 16): „[H]äufig wird ‚Perspektive‘ auch nur als vage Metapher für einen bestimmten Blickwinkel und Interpretationsansatz verwendet, von dem her ein Werk oder eine Gruppe von Werken betrachtet wird.“ Ferner findet sich im Hinblick auf die Situierung des Erzählers der Begriff ‚Vogelperspektive‘ zur Bezeichnung panoramischer Erzählweise.
- 19 Auf eine eingehende Diskussion der terminologischen Probleme kann hier insofern verzichtet werden, als gegen den Begriff ‚Erzählperspektive‘, so wie er in der Erzähltheorie bislang verwendet wird, dieselben Einwände angeführt werden können wie gegen den meist synonym gebrauchten Terminus *point of view*. Zur Kritik an diesem Begriff und an *point of view*-Modellen vgl. z.B. Lintvelt (1981), Basic (1983), Cohan (1986), Kablitz (1988) und A. Nünning (1990).

Der strukturalistischen Narratologie zu folgen und deshalb gleich ganz auf den Perspektivenbegriff zu verzichten, stellt freilich keineswegs eine zwingende oder gar die einzig mögliche Konsequenz dar, die aus der berechtigten Kritik an den *point of view*-Modellen und dem Konzept der Erzählperspektive zu ziehen ist. Eine bedenkenswerte Alternative besteht vielmehr darin, die oben skizzierten Implikationen des Perspektivenbegriffs dergestalt für die Erzähltextanalyse fruchtbar zu machen, daß die terminologischen Probleme vermieden werden und der Begriff so definiert wird, daß er bislang von der Erzähltheorie vernachlässigte Dimensionen narrativer Texte erfaßt.

Eine solche Begriffsexplikation kann sich zum einen an der Grundstruktur der Metapher ‚Perspektive‘ orientieren (vgl. Guillén 1971: 291-293), zum anderen an der Aufwertung der Individualität als dem entscheidenden Bezugspunkt jeder Perspektive, dem Prisma, in dem sich alle Umweltreize brechen. Außerdem hat Pfister (1974: 16-27) den Begriff bei seiner Übertragung des romantheoretischen Konzepts der Perspektive auf das Drama entscheidend präzisiert. Daher sind die dramentheoretischen Begriffe ‚Figurenperspektive‘ und ‚Perspektivenstruktur‘ sehr viel exakter als die weitgehend unklare romantheoretische Verwendung des Perspektivenbegriffs. Von den Merkmalen der Perspektive, die Guillén herausgearbeitet hat, ist in diesem Zusammenhang v.a. die zentrale Bedeutung des menschlichen Betrachters relevant, der das Orientierungszentrum der perspektivischen Darstellung bildet.²⁰ Das Gewicht wird bei der Ausweitung des Begriffs im philosophischen Perspektivismus von geometrischer Objektivität und Exaktheit auf Subjektabhängigkeit, Relativität und Konstruktivität jeder Wirklichkeitserfahrung verlagert. Dementsprechend erzeugt die Kontrastierung verschiedener Perspektiven in einem Text eine Vorstellung von Komplexität, Mannigfaltigkeit und Widersprüchlichkeit von Wirklichkeitserfahrung.

Die Affinität des philosophischen Perspektivenbegriffs mit dem dramentheoretischen gründet auf der Akzentuierung der individuellen Sichtweise einer Person bzw. Figur, die die Beschaffenheit ihrer Perspektive konstituiert, sowie auf der Verbindung des Begriffs mit den individuellen Bedürfnissen eines Menschen, die zuerst von Nietzsche (1962, Bd. 3: 903) vorgenommen wurde: „Unsere Bedürfnisse sind es, *die die Welt auslegen*; unsere Triebe und deren Für und Wider.“ Die Bedürfnisse einer Figur tauchen bei Pfister – als Teil der psychologischen Disposition – als einer der Parameter wieder auf, die die Perspektive einer Figur determinieren. Indem er den Begriff auf die individuelle Sichtweise einer fiktionalen Figur anwendet, knüpft er nicht nur sinnvoll an den kunsthistorischen und philosophischen Begriffsgebrauch an, bei dem seit jeher die anthropozentrische Orientierung des Begriffs im Mittelpunkt stand, sondern er schränkt die Kategorie auch soweit ein, daß sie terminologisch eindeutig und für

20 Vgl. Guillén (1971: 291): „The central projection and unified space are absolutely dependent on the fiction of the single beholder, i.e., on a unifying ‚point of view‘“; entscheidend für die Perspektive ist „the perception and understanding of the observing human being“ (ebd.). Die anthropozentrischen Implikationen der Metapher dominieren auch im philosophischen Begriffsgebrauch und zeigen sich bei Nietzsche ebenso wie bei Ortega y Gasset: Perspektive „corresponds to one attitude only in Ortega – that of the *expectador* whose intelligence is engaged in a form of intellectual vision“ (ebd.: 339).

Analysezwecke operationalisierbar wird. Der von Pfister geprägte Begriff der ‚Figurenperspektive‘ bietet somit sinnvolle Anschlußmöglichkeiten, um den Perspektivenbegriff auch für die Erzählforschung fruchtbar zu machen.

Anstatt also den komplexen Prozeß der erzählerischen Vermittlung, für den die Narratologie inzwischen sehr viel differenziertere und adäquatere Beschreibungsmodelle entwickelt hat, mit dem notorisch vagen Begriff der Erzählperspektive zu charakterisieren, empfiehlt es sich, den Perspektivenbegriff auf die jeweils individuelle Wirklichkeitssicht der fiktiven Gestalten (Figuren und Erzählinstanzen) in narrativen Texten zu beziehen. Demzufolge hat ein Roman nicht eine bestimmte Erzählperspektive (im Sinne von ‚Erzählsituation‘ *sensu* Stanzel), sondern präsentiert vielmehr ein Ensemble von Figurenperspektiven, das oftmals durch die Perspektive eines Erzählers, also eine Erzählerperspektive, ergänzt wird.²¹ Statt also pauschal von ‚der‘ Erzählperspektive eines Romans zu sprechen, wäre vielmehr danach zu fragen, welche Perspektiven fiktiver Figuren und Erzähler in einem Text dargestellt werden, welche Relationen zwischen diesen Perspektiven bestehen und wie das als ‚Perspektivenstruktur narrativer Texte‘ bezeichnete Ensemble der Einzelperspektiven genauer charakterisiert werden kann.

Während sich die strukturalistische Narratologie primär für die Struktur der erzählerischen Vermittlung interessiert, geht es der Theorie der Perspektivenstruktur narrativer Texte, die im zweiten Kapitel im einzelnen entfaltet wird, um die semantische Ausgestaltung der Perspektiventräger sowie um die Relationierung und Hierarchisierung der Einzelperspektiven. Ein so verstandener Perspektivenbegriff schafft die Voraussetzung dafür, verschiedene Dimensionen von Multiperspektivität, die von der Erzähltheorie bislang ignoriert worden sind, im Rahmen einer kultur- und kontextorientierten historischen Erzählforschung zu rekonstruieren (vgl. Abschnitt 5). Außerdem bietet er eine geeignete Grundlage, um das Konzept des multiperspektivischen Erzählens so zu bestimmen, daß es mit Gewinn in die Erzähltheorie und Erzähltextanalyse integriert werden kann.

4. Zur Definitionsproblematik: Begriffsbestimmungen des multiperspektivischen Erzählens

Multiperspektivität bzw. multiperspektivisches Erzählen kann somit noch recht vorläufig als eine Form der narrativen Vermittlung definiert werden, bei der ein und derselbe Sachverhalt aus zwei oder mehreren Sichtweisen bzw. individuellen Standpunkten unterschiedlich dargestellt wird. Multiperspektivität, auch als ‚Polyperspektivismus‘, ‚Polyperspektivik‘ oder ‚Polyperspektivität‘ (vgl. Lindemann 1999) bezeichnet, ist ein im Vergleich zu anderen Begriffen der Erzähltheorie relativ unscharf bestimmter Sammelbegriff zur Bezeichnung verschiedener narrativer Verfahren, durch die ein Geschehen, eine Epoche, eine Figur oder ein Thema aus unterschiedlichen Blickwinkeln beschrieben wird (vgl. Neuhaus 1971: 1). Welche Vermittlungsformen dabei im einzelnen unterschieden und wie diese typologisch differenziert werden können, wird im

21 Eine genauere Definition dieser Begriffe findet sich im folgenden Kapitel.

zweiten Kapitel noch detailliert erörtert. Zunächst einmal stellt sich die Frage, wie die Definition von Multiperspektivität erzähltheoretisch präzisiert werden kann.

Bereits die Definition des Begriffs des multiperspektivischen Erzählens wirft eine Vielzahl von bislang ungeklärten Fragen auf: Bezieht sich der Terminus nur auf narrative Texte mit zwei oder mehreren Erzählern oder auch auf solche, in denen Figuren auf der hierarchisch eingebetteten Ebene der *story* Geschichten erzählen und damit passagenweise als „Erzähler zweiten Grades“ (Petsch 1978: 42) bzw. intradiegetische Erzähler fungieren? Fallen Erzähltexte, in denen das Geschehen alternierend aus der Sicht unterschiedlicher Reflektorfiguren bzw. Fokalisierungsinstanzen wiedergegeben wird, unter diesen Begriff oder nicht? Wie verhält es sich mit Romanen, in denen zwar die Perspektive eines auktorialen Erzählers vorherrscht, die jedoch zugleich passagenweise durch erlebte Rede oder andere Techniken der Bewußtseinsdarstellung die Innensicht einer oder mehrerer der am Geschehen beteiligten Figuren darstellen? Und was ist mit den vielen Erzähltexten der Moderne und Postmoderne, die montageartig strukturiert sind und die Fragmente aus unterschiedlichsten Textsorten und Genres zu Erzählcollagen zusammenfügen oder die sich der verschiedenen Techniken literarischer Rahmungen (vgl. Wolf 1999) bedienen?

Wer jedoch in der Forschungsliteratur nachsehen möchte, was es mit dem multiperspektivischen Erzählen genau auf sich hat, wird keine klaren Antworten finden, sondern das Nachsehen haben. Denn statt Klarheit herrscht begriffliche Anarchie, die aufgrund eines theoretischen Vakuums die Unverbindlichkeit des Konzepts der Multiperspektivität vorprogrammiert. Dies ist v.a. darauf zurückzuführen, daß sich die Forschung zur Multiperspektivität und die moderne Narratologie relativ unabhängig voneinander entwickelt haben; oder, weniger vornehm gesagt: Studien zum multiperspektivischen Erzählen haben – zum eigenen Nachteil – die Einsichten der Erzähltheorie ignoriert, während diese wiederum das Phänomen der Multiperspektivität arg stiefmütterlich behandelt hat.

Durchforstet man die narratologische Fachliteratur auf der Suche nach Kategorien für die Beschreibung des multiperspektivischen Erzählens oder der Perspektivenvielfalt in narrativen Texten, so kommt man ebenfalls zu einem sehr erstaunlichen Ergebnis: Weder bei den „Hauptvertretern“ (Jahn 1995: 29) der modernen Erzähltheorie – d.h. Booth (1961), Stanzel (1979), Genette (1980) und Chatman (1990)²² – findet man irgendwelche Konzepte oder Modelle zur Analyse von multiperspektivisch erzählten Texten noch bei so wegweisenden ‚Erneuerern‘ der Narratologie wie Lanser (1981), Prince (1982), Bal (1985), Jahn (1995, 1996, 1997), Fludernik (1993a, 1996) oder

22 Vgl. lediglich Stanzel (1979: 152f.), der in einer Fußnote ganz kurz multiperspektivische Raumdarstellung anspricht, sowie Genettes (1980: 190) Kategorie *multiple focalization*; multiperspektivische Fokalisierung bezeichnet Werke, in denen die erzählte Welt aus der Perspektive mehrerer Reflektorfiguren wahrgenommen wird. Petersen (1993: 86) verwendet den Begriff „Perspektivismus des Erzählens“ hingegen in einem sehr viel weiteren und unspezifischeren Sinne.

Herman (1999a).²³ Sofern sich die moderne Narratologie überhaupt mit multiperspektivischem Erzählen beschäftigt hat, geschah dies zumeist unter anderen Gesichtspunkten und Konzepten (z.B. Erzählerwechsel, variable Fokalisierung, Rahmenerzählung), wobei die strukturalistische Erzählforschung jenen semantischen Aspekten der Darstellung von Erzählern und Reflektorfiguren, die für die Beantwortung der im Mittelpunkt dieses Kapitels stehenden Frage von zentraler Bedeutung sind, keine Aufmerksamkeit gewidmet hat, wie Rimmon-Kenan (1989: 164) zu Recht moniert: „[T]he narrator and focalizer – especially when these are extradiegetic – have been emptied of their semantic content, becoming no more than narratological *instances*, or what Chambers calls ‚empty slots‘.“

Aus dieser ernüchternden Bestandsaufnahme zu folgern, daß es sich beim multiperspektivischen Erzählen wohl eher um ein randständiges Phänomen handeln müsse, wäre freilich verfehlt. Selbst ein kurzer Blick in Geschichte(n) der englischen (oder auch der amerikanischen, französischen oder deutschen) Literatur deutet vielmehr in eine ganz andere Richtung: Er belegt nämlich die intuitive Einschätzung, daß multiperspektivisches Erzählen nicht erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in einer großen Bandbreite von Ausprägungen vorliegt, sondern schon viel früher bei Chaucer zu finden ist (vgl. Erzgräber 1991). Das Spektrum multiperspektivisch erzählter Romane reicht von Aphra Behns Fortsetzungsroman *Loveletters Between a Nobleman and His Sister* (1684-87), dem ersten umfangreichen Briefroman der englischen Literatur, über Samuel Richardsons und Tobias Smolletts sehr viel bekanntere Briefromane *Clarissa; or, The History of a Young Lady* (1747-48) bzw. *The Expedition of Humphry Clinker* (1771), Jane Austens und George Eliots Bildungs- und Gesellschaftsromane sowie viele Romane solcher ‚Klassiker der Moderne‘ wie Joseph Conrad, Virginia Woolf, James Joyce und Aldous Huxley bis zu zahlreichen Romanen der Gegenwart, die mit intertextuellen Anspielungen und montagehaften Strukturen neue Formen der Multiperspektivität erschließen.

Trotz dieses reichhaltigen literarischen Anschauungsmaterials hat die ansonsten so terminologiebeflissene Narratologie, die mit ihrem ausgeprägten Hang zu begrifflichen Neuschöpfungen vielen Jargon-Gegnern und Neologismus-Argwöhnern ein Dorn im Auge ist, zu all diesen Erscheinungsformen multiperspektivischen Erzählens bislang nichts zu sagen. Mit der Ignorierung der Auswahl und Relationierung verschiedener Perspektiven in narrativen Texten verschüttet die Erzähltheorie jedoch ein zentrales Gestaltungsmittel der Erzählkunst, das ins Bewußtsein zu heben und analytisch zu erfassen eigentlich ihre ureigenste Aufgabe sein müßte. Selbst jene, die der strukturalistischen Narratologie eher reserviert gegenüberstehen, können sich den in diesem Zusammenhang unweigerlich aufkommenden schlichten Fragen nicht entziehen, wie man die verschiedenen Formen multiperspektivischen Erzählens definieren, typologisch differenzieren, analytisch beschreiben und funktional deuten kann.

23 Symptomatisch für den Mangel an differenzierten Kategorien für die Analyse multiperspektivischen Erzählens ist etwa dieser vage Hinweis von Prince (1982: 54): „[S]hould a multiple internal point of view be used, it is up to us to find out which account of the narrated is the closest to the truth.“

Antworten auf die Frage, was als multiperspektivisches Erzählen gilt, geben hingegen einige Spezialstudien²⁴ und Untersuchungen zum mehrstimmigen Briefroman,²⁵ denen es allerdings zumeist an einer narratologischen Fundierung mangelt. Manch eine Definition bewegt sich sogar hart an der Grenze der Tautologie. Vor dem Hintergrund des heutigen Standes der Erzähltheorie liegt es in jedem Fall auf der Hand, daß der Begriff des ‚multiperspektivischen‘ Erzählens einer genaueren Explikation bedarf als derjenigen, die der Pionierstudie zu diesem Thema zugrunde liegt:

Unter dem Begriff ‚multiperspektivisches Erzählen‘ sollen diejenigen Romane und Erzählungen zusammengefaßt werden, in denen sich ein Autor nebeneinander mehrerer Erzählperspektiven bedient, um ein Geschehen wiederzugeben, einen Menschen zu schildern, eine bestimmte Epoche darzustellen oder dergleichen. (Neuhaus 1971: 1)

Die Verwendung des unscharfen Begriffs ‚Erzählperspektiven‘ läßt uns schwer erkennen, worauf die definitorische Unklarheit in erster Linie zurückzuführen ist: auf die Mehrdeutigkeit des Begriffs ‚Perspektive‘ und auf die mangelnde Differenzierung zwischen Erzählinstanzen und Reflektorfiguren.²⁶ Zum einen bleibt unklar, was unter ‚Erzählperspektiven‘ genau zu verstehen ist und welche Wechsel der erzählerischen Vermittlung damit unter den Begriff des multiperspektivischen Erzählens fallen. Ebenso wie allen *point of view*-Studien liegt dieser Definition zum anderen jene terminologische Konfusion zugrunde, die Genette (1980: 186) durch seine zu Recht als bahnbrechend geltende Unterscheidung von *narration* und *focalization* inzwischen behoben hat:²⁷ „[A] confusion between the question *who is the character whose point of view orients the narrative perspective?* and the very different question *who is the narrator?* – or, more simply, the question *who sees?* and the question *who speaks?*.“ Im Gegensatz dazu hat die noch immer vorherrschende Vermengung von erzählenden Aussage-subjekten und den figuralen Orientierungszentren, aus deren Wahrnehmungs- und Bewußtseinsperspektive die fiktionale Welt wiedergegeben wird, eine präzise Definition und Analyse des multiperspektivischen Erzählens bislang (unnötigerweise) erschwert bzw. vereitelt.

24 Vgl. dazu die im Literaturverzeichnis aufgeführten Arbeiten von Neuhaus (1971), Hanlin (1987) und Buschmann (1996) sowie die zum Teil sehr anregenden Aufsätze in den von Schönert/Segeberg (1988) und Frank/Mölk (1991) herausgegebenen Sammelbänden; für Hinweise auf einige ältere Studien zum Problem der Multiperspektivität vgl. Neuhaus (1971: 172-176) und Buschmann (1996: 271-275).

25 Vgl. Mandelkow (1976) und Moravetz (1990); vgl. auch Duyfhuizen (1992: 45-74) und Lindemann (1999).

26 Das gleiche gilt nicht nur für viele ähnliche Definitionen des multiperspektivischen Erzählens, sondern auch für den von Königsberg (1985: 193) eingeführten Begriff „*parallactic narration*“, der zwar ein wenig in die Irre führt, doch offenbar dasselbe Verfahren bezeichnen soll, nämlich: „*the description of the same places, characters, or events from the perspectives of several different characters*“ (ebd.).

27 Zur Unterscheidung von *narration* und *focalization* vgl. Kablitz (1988), A. Nünning (1990), Jahn/Nünning (1994: 287ff.) und Jahn (1996).

Aus den gleichen Gründen trägt auch der neueste und bisher beste Definitionsvorschlag nicht wesentlich zur Klärung der Probleme bei, obgleich er zwei wichtige Ergänzungen gegenüber Neuhaus enthält. Zum einen betont Buschmann (1996: 259) zu Recht, daß die Vernachlässigung der „Figurenrede als Blickpunktwechsel“, die Neuhaus (1971: 2) ausschließt, nicht gerechtfertigt sei, und plädiert für eine Einbeziehung der Figurensicht. Zum anderen versucht Buschmann (1996: 260) die damit verbundene Gefahr einer grenzenlosen Ausweitung des Begriffs dadurch einzuschränken, daß er zusätzlich „einen bestimmten ‚point of attention‘ als Zentrum des Erzählten“ im Sinne eines den Figurenperspektiven gemeinsamen Bezugspunktes fordert: „Damit liegt *multiperspektivisches Erzählen dann vor, wenn aus dem ‚point of view‘ verschiedener narrativer Instanzen (Erzähler und Figuren) ein zentraler ‚point of attention‘ dargestellt wird.*“ (ebd.) Außerdem grenzt Buschmann den Begriff der Multiperspektivität auf solche Werke ein, in denen „aus verschiedenen Blickpunkten auch verschiedene Ansichten der Dinge und Erzählhaltungen folgen, wenn also auch im normativen Sinn mehrere points of view vorliegen“ (ebd.).

Daß die Definitionsproblematik des multiperspektivischen Erzählens mit dieser Begriffsexplikation noch nicht ganz gelöst ist, liegt insofern auf der Hand, als die sinnvollen Vorschläge zur Präzisierung des Begriffs das mangelhafte narratologische Fundament nicht wett machen. Obgleich Buschmann zumindest Erzähler und Figuren als verschiedene narrative Instanzen nennt, unterscheidet auch er nicht zwischen den Aspekten narrativer Texte, die den Erzählvorgang konstituieren (*narration*), und denjenigen, die die perspektivische Brechung der erzählten Welt durch wahrnehmende Subjekte betreffen (*focalization*). Vielmehr liegt bei ihm die verbreitete Vermischung dieser beiden Kategorien in dem vagen Konzept des *point of view* vor. Folglich bleibt auch hier die Frage offen, ob Texte mit mehreren Fokalisierungsinstanzen unter den Begriff der Multiperspektivität fallen. Nicht zu überzeugen vermag des weiteren die willkürliche Eingrenzung auf Werke, in denen „auch im normativen Sinn mehrere points of view vorliegen“, denn damit wird die Antwort auf die Frage nach dem Rezeptionsspielraum, den multiperspektivisches Erzählen eröffnet, bereits weitgehend präjudiziert. Da eine Berücksichtigung unterschiedlicher Formen von Multiperspektivität in der interpretatorischen Praxis der Regelfall ist,²⁸ sollte die Erzähltheorie diesem Umstand durch eine entsprechende Präzisierung und typologische Differenzierung des Begriffs des multiperspektivischen Erzählens Rechnung tragen, sofern die Forschung zur Multiperspektivität in der Erzählkunst nicht in eine Sackgasse führen soll.

Aus diesem Grunde ist hervorzuheben, daß es erst die auf Genette zurückgehende Differenzierung zwischen Erzählern und Fokalisierungsinstanzen ermöglicht hat, terminologisch präzise zu erfassen, auf welche unterschiedlichen Arten und Weisen die erzählte Welt in verschiedenen Formen des multiperspektivischen Erzählens vermittelt werden kann. Während sich die Kategorie *narration* auf die textuellen Sprecher bezieht, die als Erzählinstanzen fungieren, bezeichnet Genette mit dem Begriff *focaliza-*

28 Vgl. z.B. Friedman (1974) und Ferguson (1979).

tion bekanntlich diejenigen Aspekte, die sich auf die Instanzen beziehen, aus deren Perspektive die erzählte Welt ‚gesehen‘, d.h. wahrgenommen und erlebt, wird.

Darüber hinaus bedarf es einer Berücksichtigung der Frage, auf welcher Kommunikationsebene eine Erzählinstanz angesiedelt ist. Im Gegensatz zu extradiegetischen Erzählern, die auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung zusammen mit dem fiktiven Adressaten den Erzählvorgang konstituieren, sind erzählende Figuren (bzw. intradiegetische Erzähler) Teil der erzählten Geschichte. Für die Definition des multiperspektivischen Erzählens sind sowohl extradiegetische Erzähler als auch intradiegetische Erzähler zu berücksichtigen, weil es in beiden Fällen bei einer Pluralisierung der Erzählinstanzen zu einer perspektivischen Auffächerung der erzählten Welt kommt.

Die Unterscheidungen zwischen *narration* und *focalization* und zwischen verschiedenen Erzählebenen schaffen die Voraussetzung dafür, neben den Erzählinstanzen auch Reflektorfiguren bzw. interne Fokalisierungsinstanzen als Bezugsgröße zur Definition multiperspektivischen Erzählens zu berücksichtigen. Daraus ergibt sich folgende Arbeitsdefinition:

Multiperspektivisches Erzählen liegt in solchen narrativen Texten vor, in denen das auf der Figurenebene dargestellte oder erzählte Geschehen dadurch facettenartig in mehrere Versionen oder Sichtweisen aufgefächert wird, daß sie mindestens eines der folgenden drei Merkmale (oder eine Kombination von mehreren dieser Merkmale) aufweisen:

- (1) Erzählungen, in denen es zwei oder mehrere Erzählinstanzen auf der extradiegetischen und/oder der intradiegetischen Erzählebene gibt, die dasselbe Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in unterschiedlicher Weise schildern;*
- (2) Erzählungen, in denen dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht bzw. dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen bzw. Reflektorfiguren wiedergegeben wird;²⁹*
- (3) Erzählungen mit einer montage- bzw. collagehaften Erzählstruktur, bei der personale Perspektivierungen desselben Geschehens aus der Sicht unterschiedlicher Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ergänzt oder ersetzt werden.*

Demzufolge ist Multiperspektivität bzw. multiperspektivisches Erzählen nicht bloß ein numerischer Effekt, der aus dem Vorhandensein von mehr als bloß einem Perspektiveträger in einem Werk resultiert. Eine solche rein formale Bestimmung des Begriffs würde zu einer grenzenlosen Ausweitung führen, durch die das Konzept Gefahr laufen würde, wertlos zu werden, denn dann wäre fast jeder Text multiperspektivisch. Zu einem rezeptionsästhetisch und interpretatorisch signifikanten Phänomen wird Multiperspektivität vielmehr erst dann, wenn mehrere Versionen desselben Geschehens (verstanden als Sammelbegriff für die Gesamtheit aller Phänomene auf der Ebene der

29 Vgl. zu diesem Typus Genette (1980: 189-211, bes. 189), Rimmon-Kenan (1983: 76f.), A. Nünning (1989a: 56ff.) und den Eintrag „multiple internal focalization“ in Prince (1987: 56).

erzählten Welt) erzählt werden.³⁰ Eine multiperspektivische Auffächerung eines Geschehens gewinnt insbesondere dann an Relevanz, wenn es deutliche Divergenzen in der Beurteilung derselben Ereignisse, Figuren, Räume, Sachverhalte, Themen oder Weltanschauungen gibt und die Einzelperspektiven deshalb nicht ohne weiteres synthetisierbar sind.³¹ Erst durch die Konfrontation unterschiedlicher Perspektiven und das Vorhandensein eines gemeinsamen Bezugspunktes entsteht jener „Reibungseffekt“ (Lindemann 1999: 49, 51) bzw. „Dissonanzeffekt“ (ebd.: 53, 65, 69f.), in dem das besondere Wirkungs- und Funktionspotential des multiperspektivischen Erzählens gründet. Diese Definition hat den Charakter einer Arbeitshypothese, die es im folgenden zu erläutern, zu überprüfen, typologisch zu differenzieren und anhand von Beispielen zu veranschaulichen gilt.

Durch die Kontrastierung unterschiedlicher Perspektiven auf dasselbe Geschehen verlagert sich der Akzent von der Darstellung der fiktiven Welt auf die Perspektiventräger und ihre Relationen zueinander. In solchen Fällen ist also die Mitteilung von Informationen über ein Ereignis, einen Ort, einen Sachverhalt oder ein Thema nicht mehr Selbstzweck, wie Iser (1972: 107) in seiner Analyse von Smolletts Briefroman *Humphry Clinker* zuerst bemerkt hat: „Diese Tatsache wird immer dann offenkundig, wenn der gleiche Ort in der Brechung zweier oder gar mehrerer Blickpunkte erscheint.“ In solchen Fällen komme es

nicht mehr darauf an, eine Information [...] zu liefern; vielmehr lenken die stark differierenden Eindrücke die Aufmerksamkeit darauf, wie verschieden das Gleiche gesehen werden kann. So bilden in der von Smollett gegebenen Darstellung nicht die materialen Erfahrungen den eigentlichen Inhalt des Reiseberichts, sondern das Wie des Erfahrens selbst. Dadurch gewinnen die erzählten Aspekte einen Doppelaspekt: Sie kehren einmal die temperamentsbedingte Einfärbung der individuellen Wahrnehmung heraus [...]; zum anderen erzeugen die perspektivisch ausgespiegelten Situationen selbst ein gesteigertes Interesse, das sich auf die verschiedenen Möglichkeiten richtet, die jeweils von den einzelnen Personen entdeckt werden. (Iser 1972: 108f.)

30 Diese wichtigen Hinweise zur Präzisierung des Begriffs verdanken wir Monika Fludernik (Freiburg) und Werner Wolf (Graz), auf deren unabhängig voneinander gegebene Denkanstöße hin wir diesen Absatz, der Anregungen von Frau Fludernik (Email vom 8.9.1999) und Herrn Wolf (Brief vom 15.9.1999) aufgreift, eingefügt haben. Vgl. auch Lindemann (1999: 48), der den Begriff des Polyperspektivismus zur Bezeichnung von solchen Erzähltexten gebraucht, „in denen verschiedene Erzähler aus ihren je unterschiedlichen Perspektiven über ein und dasselbe Geschehen berichten“. Zu Recht betont Lindemann daher, daß der iterative Modus des Erzählens, also das mehrfache Erzählen derselben Ereignissequenz, „die unabdingbare Voraussetzung“ (ebd.: 55) für die Generierung epistemologischer Effekte darstellt.

31 Vgl. ähnlich Lindemann (1999: 51): „Die spezifischen Spannungsmomente im polyperspektivischen Darstellungsmodus gehen unmittelbar aus der Wiederholung ein und desselben Geschehens aus unterschiedlichen Perspektiven hervor, die wiederum der allwissende Leser miteinander in Relation setzt. [...] Polyperspektivität gewinnt an epistemologischer Relevanz erst in dem Moment, wenn de facto mindestens zwei unterschiedliche Perspektiven miteinander konfrontiert werden.“

Die multiperspektivische Auffächerung der fiktiven Welt verlagert also die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Ebene des Geschehens auf die Subjektivität der Perspektiventräger und veranlaßt ihn dazu, die unterschiedlichen Versionen und Perspektiven einander zuzuordnen. Durch Multiperspektivität wird daher „die Dominanz der *Wirklichkeit zweiter Ordnung* (jener der Interpretationen) gegenüber der *Wirklichkeit erster Ordnung* (jener der Fakten) betont“ (Lindemann 1999: 63). Zudem zeigt dieses Verfahren, „daß es eine unvermittelte Wiedergabe des Wirklichen nicht gibt“ (Iser 1972: 115), sondern nur subjekt- und perspektivenabhängige Beobachtungen und Versionen. Es ist die Frage nach der Konstitution und Relationierung eben dieser Einzelperspektiven, die durch die vorgeschlagenen Definitionen des Perspektivenbegriffs und des Konzepts der Multiperspektivität in den Mittelpunkt rückt.

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, daß sich durch den vorgestellten Perspektivenbegriff die Aufmerksamkeit von der Analyse der Erzählperspektive, also von erzähltechnischen bzw. formalen Fragen der erzählerischen Vermittlung, hin zur Frage nach der Gestaltung und Relationierung der in einem Text entworfenen Einzelperspektiven verlagert. Damit rückt nicht nur die bislang stark vernachlässigte Perspektivenstruktur narrativer Texte in den Blick, sondern auch andere Dimensionen multiperspektivischen Erzählens. Welche das im einzelnen sind und wie Multiperspektivität literaturtheoretisch konzeptualisiert werden kann, versucht der folgende Abschnitt zu zeigen.

5. Zur literaturtheoretischen Konzeptualisierung und Analyse von Multiperspektivität: Dimensionen multiperspektivischen Erzählens aus literaturwissenschaftlicher Sicht

Folgt man diesen Vorschlägen, so wird deutlich, daß die Probleme des multiperspektivischen Erzählens nicht allein auf das ‚Wie‘ der erzählerischen Vermittlung beschränkt sind, sondern daß es auch um das ‚Was‘ der erzählten Inhalte bzw. dargestellten Perspektiven geht. Während sich die strukturalistische Narratologie bisher entweder auf die Analyse der Handlungsstruktur (*story*) oder der Struktur der erzählerischen Vermittlung (*discourse* bzw. *narration* und *focalization*) konzentriert hat, fragt eine Theorie der Perspektivenstruktur narrativer Texte sowohl nach der Art und Weise der narrativen Vermittlung der Inhalte bzw. Perspektiven als auch nach der semantischen Gestaltung der Perspektiventräger und ihrer Relationierung. Dementsprechend vielfältig sind die Dimensionen multiperspektivischen Erzählens, die bei der Theoriebildung und Textanalyse zu berücksichtigen sind. Da in diesem Band die Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur narrativer Texte im Mittelpunkt stehen, beschränken wir uns im folgenden auf eine kurze Erörterung der verschiedenen Dimensionen multiperspektivischen Erzählens aus literaturwissenschaftlicher Sicht.

Aus erzähltheoretischer Sicht ist zunächst einmal die Art und Weise zu berücksichtigen, wie die in einem Text dargestellten Perspektiven erzählerisch vermittelt werden. Bei der Untersuchung dieser *formalen* bzw. *diskursnarratologischen Dimension* von Multiperspektivität geht es v.a. um die Unterscheidung der wichtigsten Typen und Erscheinungsformen multiperspektivischen Erzählens. Zur Erforschung dieser formalen

Dimension von Multiperspektivität erweist sich die strukturalistische Narratologie als außerordentlich hilfreich, da sie eine Vielzahl systematischer Analysekat­egorien für diese Zwecke entwickelt hat. Welche Vermittlungsformen multiperspektivischen Erzählens es im einzelnen gibt, zeigt das nächste Kapitel, in dem Grundformen von Multiperspektivität in narrativen Texten definiert und typologisch differenziert werden. Daß die Kategorien der Narratologie jedoch einer Ergänzung durch solche der Inter- und Paratextualität bedürfen, verdeutlicht Werner Wolf im dritten Kapitel, in dem er weiterführende Überlegungen zur Applikation des Konzepts der Multiperspektivität auf Rahmungen anstellt. Durch Wolfs Vorschläge enthält dieses Konzept nicht nur eine zusätzliche Präzisierung, sondern es werden auch weitere Formen multiperspektivischen Erzählens erschlossen, die bislang vernachlässigt worden sind.

Darüber hinaus ist zweitens die *semantische Dimension* von großer Bedeutung für die Theorie und Analyse multiperspektivischen Erzählens. Da sich die Analysekat­egorien der Diskursnarratologie auf den Modus – das *Wie* – der erzählerischen Vermittlung beziehen, beschreiben sie lediglich die Funktionen der Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen.³² Über die psychologischen, emotionalen oder ideologischen Merkmale der Perspektiventräger, die Teil des Erzählgegenstandes – des *Was* der erzählten Geschichte – sind, läßt sich mit Hilfe dieser Kategorien nichts aussagen. Geht man jedoch davon aus, daß Erzähler und Figuren keine bloßen Funktionsträger im narrativen Kommunikationsprozeß sind, sondern daß ihre Beschreibungen und Wahrnehmungen entscheidend von ihrer subjektiven Perspektive abhängen, dann sollte die fiktive Individualität dieser Instanzen theoretisch berücksichtigt und begrifflich erfaßt werden. Daher bedarf es neben narratologischer Kategorien auch solcher, die für eine Beschreibung der Einzelperspektiven in narrativen Texten geeignet sind, die also die psychologische Disposition und die normativen Einstellungen der Figuren und Erzählinstanzen erfassen. Eine Erzählforschung, die dies nicht leistet, ignoriert einen zentralen Aspekt narrativer Texte, nämlich deren Sinndimensionen (vgl. Reinfandt 1997) und die in einem Werk vermittelten Werte und Normen (vgl. Abschnitt 3.1. des 2. Kapitels).

Neben der semantischen Charakterisierung der Perspektiventräger ist drittens die *syntaktische Dimension* multiperspektivischen Erzählens von entscheidender Bedeutung. Dabei geht es um die Relationierung der Einzelperspektiven zueinander. Bei der Entwicklung entsprechender Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte ist daher neben der paradigmatischen Achse der Selektion der Einzelperspektiven auch die syntagmatische Achse der Kombination zu berücksichtigen. Außerdem geht es um die Unterscheidung verschiedener „Typen der Perspektivenstruktur“ (Pfi­ster 1977: 99) sowie um die Formulierung von Kriterien, um Texte zwischen den Po-

32 Vgl. Grabes (1978: 406), an dessen ermüchternder Feststellung sich bis heute nichts Grundlegendes geändert hat: „Der ganze Problembereich ist bisher ungenügend bearbeitet, denn leider sind die literarischen Figuren auch in der sonst üppig entfalteten Erzähltheorie fast nur in funktionaler Hinsicht, also als ‚Erzähler‘ oder ‚Held‘ oder dergleichen, berücksichtigt worden.“

len der geschlossenen und offenen Perspektivenstrukturen einordnen zu können (vgl. Abschnitte 3.2. bis 3.4. des 2. Kapitels).

Nicht zu vernachlässigen ist viertens die *pragmatische Dimension* von Multiperspektivität, die den Komplex der Wirkungen und Verarbeitungsprozesse betrifft, die multiperspektivisch erzählte Texte in Rezipienten auslösen. Die pragmatische Dimension ist allein schon deshalb von großer Bedeutung, weil die Relationierung der Einzelperspektiven und die Konstitution der Perspektivenstruktur erst im Rezeptionsprozeß erfolgen. Obgleich eine Theorie der Multiperspektivität im pragmatischen Bereich schon deshalb an die Grenzen der Untersuchbarkeit stößt, weil die wissenschaftliche Konkretisierbarkeit von Aussagen über Wirkungen und Leserreaktionen durch eine Reihe von Unsicherheitsfaktoren eingeschränkt ist (vgl. unten Abschnitt 6), kann zumindest das Wirkungs- und Funktionspotential, das bis zu einem gewissen Grad vom Text selbst festgelegt ist, theoretisch modelliert und durch Textanalysen eingegrenzt werden. Zu diesem Zweck bedarf es der Entwicklung weiterer Analysekatogorien, die die integrationsfördernden bzw. syntheseerschwerenden Techniken der Perspektivensteuerung erfassen (vgl. Abschnitt 3.5. des 2. Kapitels).

Die Untersuchung pragmatischer Aspekte führt fünftens zur Frage nach der *funktionalen Dimension* von Multiperspektivität. Um Aufschluß über die historisch variablen Funktionen multiperspektivischen Erzählens zu gewinnen, bedarf die Beschreibung von Textstrukturen einer Ergänzung durch interpretatorische Deutungen. Dabei kommen unweigerlich weitere literaturtheoretische Ansätze ins Spiel, die nach den interpretatorischen Implikationen von Erzählstrategien fragen. Wie die Beiträge im zweiten Teil dieses Bandes zeigen, hängt die Formulierung von Funktionszuschreibungen maßgeblich vom jeweiligen theoretischen Bezugsrahmen und Erkenntnisinteresse ab. Während etwa aus feministischer Sicht die Frage nach der Repräsentation oder Marginalisierung weiblicher Perspektiven im Vordergrund steht, interessiert sich die postkoloniale Literaturkritik v.a. für die literarische Inszenierung kultureller Identität und Alterität. Selbst bei der Interpretation desselben Romans können sich daher die Hypothesen, die über das Funktionspotential multiperspektivischen Erzählens formuliert werden, mehr oder weniger deutlich je nach dem zugrunde gelegten Ansatz unterscheiden.

Von großer Bedeutung für die Entwicklung leistungsstarker und plausibler Funktionshypothesen ist sechstens die *referentielle bzw. kulturelle Dimension* von Multiperspektivität, also die Frage nach deren Wirklichkeitsbezug. Wenn man davon ausgeht, daß Erzählformen wie multiperspektivisches Erzählen keine überzeitlichen Idealtypen darstellen, sondern ihrerseits historisch bedingt und als literarische Gestaltung von kulturspezifischen Erfahrungen und Sinnstrukturen zu verstehen sind, dann stellt sich die Frage, auf welche sozialen, diskursiven oder weltanschaulichen Phänomene oder Prozesse sie referieren. Die Perspektivenstruktur narrativer Texte kann als eines der formalen Korrelate jener weltanschaulichen bzw. mentalitätsgeschichtlichen Gegebenheiten aufgefaßt werden, die Edward Said (1993: 61ff., 73, 89, 114, 134, 157) mit dem Konzept der „structures of attitude and reference“ umschreibt. Obwohl dieses Konzept präzisierungsbedürftig ist, hat es den Vorzug, sowohl den Wirklichkeitsbezug als auch

den mentalitätsgeschichtlichen ‚Gehalt‘ von Erzählstrukturen in den Blick zu rücken. Gerade bei der Frage nach der Streubreite der in einem Text dargestellten Perspektiven ist daher darauf zu achten, welche gesellschaftlichen, kulturellen, ethnischen sowie geschlechts- und altersspezifischen Gruppen und Diskurse repräsentiert sind. Der Roman konnte seit dem 18. Jahrhundert nicht zuletzt deshalb zu einem so einflussreichen Medium kultureller Sinnggebung avancieren, weil sich die narrative Form vorzüglich als Forum für die literarische Inszenierung konkurrierender Perspektiven, Diskurse und Ansichten eignete (vgl. A. Nünning 1992). Die Flexibilität und Mehrstimmigkeit dieser Gattung erlaubte es, moralphilosophische, erkenntnistheoretische, sozialpolitische und feministische Fragen aus verschiedenen Standpunkten erzählerisch zu gestalten (vgl. McKeon 1987). Daß gerade die Relationen zwischen den in einem Text dargestellten Perspektiven als das formale Korrelat weltanschaulicher Strukturen zu verstehen sind, hat bereits Jurij M. Lotman betont, der zwar von ‚Blickpunkt‘ spricht, damit aber Textverfahren bezeichnet, die sowohl die erzählerische Vermittlung als auch die Perspektivenstruktur narrativer Texte betreffen:

Kaum eines der Elemente der künstlerischen Struktur ist jedoch so unmittelbar mit der Aufgabe des Weltbildentwurfs verknüpft wie der ‚Blickpunkt‘. [...] Wenn man sich das ‚Weltbild‘ einer Kultur als einen Text von hinreichend abstraktem Niveau vorstellt, dann wird diese Orientierung im Blickpunkt dieses Textes ihren Ausdruck finden. Dann erhebt sich die Frage nach den möglichen Korrelationen des Blickpunkts der Kultur und des Blickpunkts dieses oder jenes konkreten Textes. (Lotman 1972: 377)

Eng verknüpft mit der referentiellen Dimension ist siebte die Frage nach der *normativen bzw. ideologischen Dimension* von Multiperspektivität. Dabei geht es ebenfalls um einen Aspekt des Wirklichkeitsbezugs multiperspektivischen Erzählens, um die Fragen, welche gesellschaftlichen Normen und Ideologien durch die Perspektiventräger repräsentiert werden und welches Werte- und Normensystem durch die Perspektivenstruktur insgesamt vermittelt wird. Bei der Analyse der normativen bzw. ideologischen Dimension polyphonen Erzählens geht es v.a. um „the power of a single complex text (such as a novel) to represent a medley of voices engaged in a conversation and/or a struggle for cultural space“ (Scholes 1998: 134). Gerade im Gegensatz zu der im Zuge der Bachtin-Rezeption oft anzutreffenden Gleichsetzung von Mehrstimmigkeit mit Ideologiekritik gilt es allerdings zu betonen, daß formale Multiperspektivität, also das bloße Vorhandensein mehrerer Perspektiventräger, nicht automatisch mit normativer oder ideologischer Heterogenität gleichgesetzt werden darf. Vielmehr können erst sorgfältige Analysen der semantischen, syntaktischen, referentiellen und funktionalen Dimensionen Aufschluß darüber geben, ob und in welchem Maße multiperspektivisches Erzählen tatsächlich mit einer normativen bzw. ideologischen Auffächerung, also mit echter Polyphonie im Sinne Bachtins, einhergeht.³³ Der Hauptgrund dafür liegt darin, daß politische und ideologische Implikationen nicht bloß eine Frage

³³ Vgl. dazu auch den Abschnitt 3.4. „Geschlossene vs. offene Perspektivenstrukturen: Monologische vs. dialogische Multiperspektivität“ im zweiten Kapitel des vorliegenden Bandes.

der dargestellten Inhalte sind, sondern auch der strukturellen Organisation und Repräsentation der in einem Text artikulierten Perspektiven:

The political enters the study of English primarily through questions of representation: who is represented, who does the representing, who is object, who is subject – and how do these representations connect to the values of groups, communities, classes, tribes, sects, and nations? (Scholes 1998: 153)

Da die bislang erörterten Dimensionen alle primär synchron und a-historisch ausgerichtet sind, ist schließlich achtens die *diachrone Dimension* multiperspektivischen Erzählens – also die Frage nach den Veränderungen der Formen und Funktionen von narrativer Multiperspektivität – nicht zu vergessen. Einsichten über den Wandel einer solchen Erzählform setzen freilich sorgfältige Einzeltextanalysen unter Einbeziehung aller zuvor genannten Dimensionen voraus. Daher steht in den Kapiteln im zweiten Teil dieses Bandes das Bemühen im Vordergrund, anhand exemplarisch ausgewählter Romane die für die jeweiligen Epochen spezifischen Erscheinungsformen multiperspektivischen Erzählens zu charakterisieren. Die Abfolge der chronologisch angeordneten Kapitel vermittelt zugleich einen Überblick über die wichtigsten literaturgeschichtlichen Veränderungen im Bereich der Perspektivenstruktur im englischen Roman vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.

Ebenso vielfältig wie diese Dimensionen multiperspektivischen Erzählens ist die Bandbreite der Fragestellungen und Ansätze, die für die literaturtheoretische Konzeptualisierung und Analyse dieses Phänomens relevant sind. Obgleich Formen und Probleme des multiperspektivischen Erzählens zunächst einmal in den Zuständigkeitsbereich der Erzähltheorie bzw. Narratologie fallen, gibt es darüber hinaus eine Reihe weiterer Ansätze, die für die Erforschung des multiperspektivischen Erzählens mit großem Gewinn herangezogen werden können. Welch wertvolle Anregungen für eine Weiterentwicklung der – noch erheblich ausbaufähigen und differenzierungsbedürftigen – Theorie der Perspektivenstruktur narrativer Texte etwa die *possible-worlds theory* geben kann, verdeutlicht der Beitrag von Carola Surkamp in diesem Band. Ausgehend von Marie-Laure Ryans (1991) Modell, demzufolge fiktionale Erzähltexte aus „a number of subworlds, created by the mental activity of characters“ (ebd.: 4), aus einer „plurality of represented worlds“ (ebd.: 20), bestehen, zeigt sie, daß die *possible-worlds theory* sowohl zu einer besseren Analyse der semantischen Dimension der Perspektiventräger als auch zu einer Präzisierung des Konzepts der Perspektivenstruktur beitragen kann. Das in dieser Theorie verankerte Konzept individueller ‚Domänen‘ bzw. subjektiver Wirklichkeitsmodelle der Figuren („the private domains of the characters“, ebd.: 118) ermöglicht eine genauere Beschreibung der semantischen Dimension von Multiperspektivität und eine Differenzierung des Konzepts der Figurenperspektive, zumal Ryan wiederum zwischen „a knowledge-world“ (ebd.: 111), „a wish-world“, „an obligation-world“ und „fantasy-worlds“ (ebd.: 114-119) unterscheidet.

Ebenso wie die Integration der *possible-worlds theory* in eine Theorie der Perspektivenstruktur narrativer Texte stellt die noch ausstehende narratologische Rezeption der Schriften Michail Bachtins zum ‚polyphonen Roman‘, zur ‚Dialogizität‘ und zur ‚Hybridisierung‘ aus mehreren Gründen ein besonderes theoretisches Desiderat dar.

Bachtins äußerst anregende, aber notorisch vage und metaphorische Konzepte rücken bislang übersehene textuelle Dimensionen der Multiperspektivität in den Blick: Da sie neben der Kopräsenz mehrerer Perspektiventräger auch die interne Dialogisierung der Einzelstimmen berücksichtigen, tragen sie der (von der Narratologie bislang nicht hinreichend bedachten) Tatsache Rechnung, daß die Spannung zwischen verschiedenen ‚Stimmen‘ nicht bloß das Verhältnis der Perspektiven zueinander betrifft, sondern oftmals schon innerhalb einzelner Perspektiven angelegt ist. Zudem lenken Bachtins (1979: 157) Charakterisierung des Romans als „künstlerisch organisierte Redevielfalt“ und seine Beobachtung, daß der polyphone Roman die Vielfalt der gesellschaftlichen Diskurse und individuellen Stimmen „orchestriert“ (ebd.), die Aufmerksamkeit auf den von der Narratologie so beharrlich ausgeblendeten Wirklichkeitsbezug des Romans. Bei der (noch zu leistenden) narratologischen Operationalisierung von Bachtins Metapher der ‚Orchestrierung‘ stellt sich die Aufgabe, die in der Bildlogik implizierten ‚Stimmen‘ in narrativen Texten zu identifizieren.³⁴

Während die *possible-worlds theory* und Bachtins metaphorisches Modell des polyphonen Romans auf eine präzisere Beschreibung der Einzelperspektiven bzw. der in einem polyphonen Roman inszenierten sozialen Diskursvielfalt abzielen, ermöglicht eine Untersuchung der Perspektivenstruktur narrativer Texte aus systemtheoretischer Sicht, die diachrone Dimension einzubeziehen und den Wandel von Erzählformen im Kontext der Modernisierung und funktionalen Ausdifferenzierung verschiedener Sinn-dimensionen zu rekonstruieren. Wie produktiv ein solcher Rekurs auf die Luhmannsche Systemtheorie in diesem Zusammenhang ist, zeigt der Beitrag von Christoph Reinfandt, der ein systemtheoretisch fundiertes Analysemodell für Perspektivenstrukturen entwirft und nicht umsonst an der Schnittstelle zwischen dem theoretischen und literaturgeschichtlichen Teil dieses Bandes situiert ist. Bedingt durch das hohe Abstraktionsniveau der Systemtheorie bedarf allerdings gerade die literaturgeschichtliche Rekonstruktion des Wandels der Erscheinungsformen und Funktionen multiperspektivischen Erzählens einer Ergänzung durch detaillierte Fallstudien.

Wie strukturalistische Analysen mit weiterführenden literatur- und funktionsgeschichtlichen Ansätzen verknüpft werden können, verdeutlichen die Kapitel im zweiten Teil. Sie ziehen weitere literatur- und kulturtheoretische Ansätze hinzu, um nicht bloß die epochenspezifischen Erscheinungsformen multiperspektivischen Erzählens charakterisieren, sondern auch das historisch variable Funktionspotential der verschiedenen Erzählformen erfassen zu können. Wie wichtig sowohl die Einbeziehung von Rahmungen als auch die Berücksichtigung der historisch variablen Funktionalisierungen von Erzählformen sind, zeigt sich etwa in dem Beitrag von Göran Nieragden über die Formen und Funktionen multiperspektivischen Erzählens im Roman des 18. Jahrhunderts. Ebenso wie in den nachfolgenden Kapiteln wird dabei deutlich, daß es in synchroner Hinsicht in jeder Epoche relativ ähnliche Konventionen multiperspektivi-

34 Zur Lösung dieser Aufgabe haben Aczel (1998) und Mecklenburg (1998) wichtige Beiträge geleistet. Zur Bedeutung des Konzepts bzw. der Metapher ‚voice‘ für die Erzähltheorie vgl. auch Pascal (1977), Genette (1980: 212-262, 1988: 79-83), Moore (1989), Lanser (1992), Fludernik (1993a, 1996) und Richardson (1994, 2000).

schen Erzählens bzw. analoge ‚Baupläne‘ der Perspektivenstruktur gibt, während es in diachroner Hinsicht kennzeichnend ist, daß sich die jeweils dominanten Erscheinungsformen von Multiperspektivität in struktureller und mehr noch in funktionaler Hinsicht von Epoche zu Epoche signifikant unterscheiden.

Daß es neben den in einer Epoche dominanten Erscheinungsformen stets auch signifikante Ausnahmen gibt, verdeutlicht beispielhaft der Beitrag von Gaby Allrath über subversive Variationen des *single-point perspective system* im englischen Frauenroman des 19. Jahrhunderts aus der Sicht einer feministischen Literaturwissenschaft. Die beiden nachfolgenden Kapitel von Roy Sommer und Carola Surkamp bzw. Gudrun Rogge-Wiest konkretisieren und illustrieren Elizabeth Deeds Ermarths (1997: 71ff.) These, daß das für den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts charakteristische *single-point perspective system*, bei dem alle Perspektiven in einem gemeinsamen Fluchtpunkt konvergieren, im Roman der Moderne zunehmend durch eine unvermittelte Kontrastierung heterogener Perspektiven verdrängt wird, wobei es dem Rezipienten obliegt, zwischen den unterschiedlichen Sichtweisen zu vermitteln.³⁵ Zugleich beleuchten diese Kapitel, daß es zwischen diesen Polen in der Phase zwischen Spätviktorianismus und Moderne bereits recht komplexe „shifting constellations of viewpoint“ (ebd.: 161) gibt, die zwar schon für George Eliots Romane charakteristisch sind, aber erst in der psychologischen Radikalisierung und Problematisierung der Konventionen des perspektivischen Realismus in den Werken Virginia Woolfs ihre folgerichtige Weiterentwicklung erfuhren.

Wie narratologische Beschreibungen der Perspektivenstruktur mit weiterreichenden Hypothesen über die funktionale Dimension des multiperspektivischen Erzählens verknüpft werden können, verdeutlichen auch die weiteren Kapitel im zweiten und dritten Teil dieses Bandes. Anhand eines breiten Spektrums von Werken arbeiten Marion Gymnich, Bruno Zerweck, Klaudia Seibel, Julika Griem und Stephan Jaeger eine große Bandbreite innovativer Ausprägungen von Multiperspektivität heraus und dokumentieren die Vielfalt von Möglichkeiten, multiperspektivisches Erzählen für unterschiedliche Zwecke zu funktionalisieren. Zugleich bestätigen sie, daß die Formulierung von Funktionshypothesen nicht nur einen theoretischen Bezugsrahmen voraussetzt, sondern daß sie auch durch eine Reihe von Unsicherheitsfaktoren eingeschränkt ist, die die im folgenden kurz erörterten Grenzen der Untersuchbarkeit multiperspektivischen Erzählens betreffen.

35 Obgleich sowohl diese Kapitel als auch die Arbeiten von Buschmann (1996), Ermarth (1997), Fluck (1997), Lindemann (1999) und Surkamp (1998a) wertvolle Anregungen für die Theorie und Analyse der Perspektivenstruktur liefern, bedarf die Bandbreite der Hierarchisierungs- und „Enthierarchisierungsstrategie[n]“ (Fluck 1997: 305) noch einer genaueren Erforschung.

6. Grenzen der Untersuchbarkeit multiperspektivischen Erzählens: Multiperspektivität aus pragmatischer und funktionsgeschichtlicher Sicht

Wie bereits aus der Erörterung der verschiedenen Dimensionen multiperspektivischen Erzählens deutlich geworden sein dürfte, ist die Untersuchbarkeit zumindest einiger dieser Dimensionen aus benennbaren Gründen eingeschränkt.³⁶ Betrachtet man das Phänomen der literarischen Inszenierung von Multiperspektivität im Hinblick auf solche Grenzen der Untersuchbarkeit, so wird deutlich, daß es gerade im Bereich der pragmatischen Dimension einige Unsicherheitsfaktoren gibt, die alle Aussagen über die Wirkungen und Funktionen multiperspektivischen Erzählens gleichsam unter Vorbehalt stellen: Erstens unterliegen Wirkungen und Funktionen literarischer Darstellungsverfahren selbst historischer (und sozialer, kultureller usw.) Variabilität; zweitens entziehen sie sich – im Gegensatz etwa zur Beschreibung von Textstrukturen – weitgehend empirischer Überprüfbarkeit. Ähnlich wie bei anderen wirkungsästhetischen Phänomenen – etwa der Sympathielenkung – ist es daher ratsam, sich zwar der Aufgabe der Erforschung so komplexer Fragen zu stellen, aber zugleich die Grenzen der Untersuchbarkeit zu markieren, mit anderen Worten, sich ein Diktum von Wolfgang Clemen in Erinnerung zu rufen:

Nichtsdestoweniger werden wir uns immer wieder auch gerade mit solchen übergreifenden, komplexen und vielschichtigen Themen befassen müssen, mit Themen mithin, die schwer erforschbar sind. Würde man jedoch die ‚Grenzen der Untersuchbarkeit‘ von vornherein abstecken und bewußt machen, so könnte das dazu dienen, die gewonnenen Einsichten nicht als etwas Endgültiges, sondern lediglich als einen ‚Versuch der Annäherung‘ zu verstehen. (Clemen 1978: 12)

Besonders deutlich wird die Einsicht, daß es sich allenfalls um einen Versuch der Annäherung handelt, bei dem Bemühen, das Phänomen der Multiperspektivität aus rezeptionsästhetischer, pragmatischer oder kognitiv-narratologischer Sicht theoretisch zu konzeptualisieren. Der Forschungsstand läßt sich in einem kurzen Satz zusammenfassen: Eine kognitiv-narratologische Theorie multiperspektivischen Erzählens gibt es bislang nicht. Wie sich die Konstitution der Perspektivenstruktur narrativer Texte im Rezeptionsprozeß im einzelnen vollzieht und welche Rezeptionsleistungen Leserinnen und Leser im Falle von multiperspektivisch erzählten Werken erbringen müssen, sind noch weithin offene Fragen.

Ebenso wie die Verarbeitungsprozesse, die multiperspektivisches Erzählen im einzelnen Leser auslöst, hängt auch die Wirkung dieser Erzählform „von manchen ‚Unge-
wißheiten‘ und mehreren schwer bestimm-
baren Faktoren“ (Clemen 1978: 17) ab: zum einen vom jeweiligen Rezipienten, seinem Voraussetzungssystem (den Interessen, Bedürfnissen, Erfahrungen usw.) und seinem Erwartungshorizont, zum anderen von zeitbedingten bzw. mentalitätsgeschichtlichen Gegebenheiten wie dem jeweiligen Werte-

36 Die folgenden Ausführungen zu den ‚Grenzen der Untersuchbarkeit‘ sind in vielfältiger Weise Wolfgang Clemen (1978) äußerst bedenkenswerten „Überlegungen zur Untersuchbarkeit von Sympathielenkung in Shakespeares Dramen“ verpflichtet.

und Normensystem, kollektiven Denkweisen, Gefühlen, Überzeugungen und Einstellungen sowie ästhetischen und literarischen Vorstellungen. Die Vielfalt unterschiedlicher Interpretationen, die multiperspektivisch erzählte ‚Klassiker‘ des englischen Romans – z.B. Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847), George Eliots *Middlemarch* (1872), James Joyces *Ulysses* (1922) und Lawrence Durrells *The Alexandria Quartet* (1957-60) – im Laufe der Zeit erfahren haben, legt ein beredtes Zeugnis davon ab, daß die Wirkungen und Bedeutungszuweisungen von Multiperspektivität nicht nur individuell sehr unterschiedlich sein können, sondern auch historischem Wandel unterliegen.

Obleich es genauerer Untersuchungen bedürfte, um dies im einzelnen nachzuweisen, ist unübersehbar, daß Kritiker bis in die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts geschlossene Perspektivenstrukturen bevorzugten, während die Ästhetik der (Post-)Moderne eindeutig ‚offene Formen‘ favorisiert. In Form der Fülle von Sekundärliteratur liegt jedenfalls „ein empirisches Material vor, das in gewisser Weise als Ersatz für die nicht mögliche ‚Zuschauerbefragung‘ [bzw. Leserbefragung] dienen kann“ (Clemen 1978: 17) und das diese Hypothese stützen dürfte. Aus den genannten Gründen handelt es sich bei Aussagen über die Wirkung multiperspektivischen Erzählens also stets um Hypothesen über das Wirkungspotential, während die tatsächlichen Wirkungen dieser Erzählform nur empirisch untersucht werden können. Andererseits kann nur durch narratologisch fundierte Beschreibungsmodelle und Analysekatgoren jenes Wissen über die Struktur multiperspektivisch erzählter Texte bereitgestellt werden, „das für die empirische Untersuchung der Funktions- und Wirkungsmöglichkeiten literarischer Texte erforderlich ist“ (Hauptmeier/Schmidt 1985: 122).

Ein dritter Bereich, in dem die theoretische Modellbildung und die wissenschaftliche Konkretisierbarkeit an die Grenzen der Untersuchbarkeit stoßen, betrifft die Frage nach den Funktionen, die Multiperspektivität erfüllen kann. Ebenso wie die Konstitution der Perspektivenstruktur erst im Rezeptionsprozeß erfolgt, entfalten die verschiedenen Formen multiperspektivischen Erzählens ihre Wirkung und ihr Funktionspotential erst dadurch, daß die Texte gelesen werden (vgl. Iser 1976). Welche Funktionen für multiperspektivisches Erzählen im einzelnen charakteristisch sind, ist allerdings noch eine weitgehend offene Frage. Die Forschung geht bislang zumeist von der zwar stillschweigend akzeptierten, aber keineswegs bestätigten und erst von Buschmann (1996: 268) in Zweifel gezogenen Hypothese aus, Multiperspektivität korrespondiere in funktionaler Hinsicht „mit ‚modernen‘ erkenntniskeptischen Positionen“. Obleich dies natürlich in einigen Fällen – z.B. Robert Brownings Langgedicht *The Ring and the Book* (1968/69) und Lawrence Durrells *The Alexandria Quartet* (1957-60)³⁷ – die

37 Programmatisch verkündet Durrell im Vorwort seiner Tetralogie, daß er eine auf der Relativitätstheorie basierende Erzählform entwickeln wollte: „In trying to work out my form I adopted, as a rough analogy, the relativity proposition. The first three were related in an intercalary fashion, being ‚siblings‘ of each other and not ‚sequels‘: only the last novel was intended to be a true sequel and to unleash the time dimension.“ Diese Absicht findet in den vier Romanen ihren Niederschlag in einer multiperspektivischen Erzählstruktur, durch die dieselben Ereignisse auf jeweils anderen Raum- und Zeitebenen sowie aus unterschiedlichen Figuren- und Erzählerperspektiven vermittelt werden.

dominante Funktion der multiperspektivischen Auffächerung der erzählten Welt sein kann,³⁸ handelt es sich bei dieser Annahme um kaum mehr als um eine als gültig vorausgesetzte Vermutung, die sich keinesfalls immer als haltbar erweist, zumal sich viele Gegenargumente anführen lassen.

Daher erweist es sich als Manko der bisherigen Forschung, daß den moralischen, normativen und ideologischen Implikationen der Perspektivenstruktur narrativer Texte kaum Beachtung geschenkt wurde. Nur durch eine genaue Analyse der Relationierung der Einzelperspektiven lassen sich nämlich begründete Hypothesen darüber formulieren, welche Aspekte des Funktionspotentials multiperspektivischen Erzählens im Einzelfall dominant sind und aktualisiert werden.³⁹ Obgleich es an Vorarbeiten mangelt, um die Frage nach dem Wirkungspotential befriedigend zu beantworten, seien zumindest einige der möglichen Funktionen des multiperspektivischen Erzählens stichwortartig angeführt:

– Spannungserzeugende Funktion: V.a. in Kriminalromanen fungiert die zunächst meist unvermittelte Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens primär als Medium der Spannungserzeugung (vgl. Finke 1983, Lindemann 1999).

– Didaktische Funktionen: Im Falle einer Konvergenz der Einzelperspektiven kann multiperspektivisches Erzählen als Mittel der Emphase, Mehrfachthematisierung und Belehrung dienen. Dies ist v.a. dann der Fall, wenn es sich nicht um dialogische Multiperspektivität, also um Romane „der echten Polyphonie“ (Bachtin 1971: 201), sondern um Werke mit einer monologischen Multiperspektivität bzw. geschlossenen Perspektivenstruktur handelt. Richardsons Briefromane stellen etwa Versuche dar, multiperspektivisches Erzählen für moralisch-didaktische Zwecke zu instrumentalisieren.

– Moralisch-soziale Bilanzierungsfunktionen: Da die Auffächerung des Geschehens in verschiedene Perspektiven und Stimmen die soziale Redevielfalt (*sensu* Bachtin), die für eine bestimmte Epoche charakteristisch ist, literarisch inszeniert, kann Multiperspektivität das Nebeneinander unterschiedlicher Wertvorstellungen und Denkweisen in einer pluralistischen Gesellschaft unterstreichen. Durch die literarische Inszenierung von Wertkonflikten kann Multiperspektivität zugleich „zur zeitkritischen Bestandsaufnahme“ (Fluck 1997: 272) beitragen und sogar einen gesellschaftlichen Dialog über moralische und soziale Fragen initiieren (vgl. ebd.: 258).

38 Typische Beispiele dafür wären etwa viele Romane Nathaniel Hawthornes und Herman Melvilles; in seiner bahnbrechenden Untersuchung zu diesen Autoren hat Engler (1991) überzeugend nachgewiesen, daß skeptizistische Aspekte in deren Werken eine weitaus bedeutendere Rolle spielen, als bisher angenommen wurde.

39 Wie hilfreich ein funktionsgeschichtlicher Ansatz sein kann, um das Wirkungs- und Funktionspotential von Romanen in den Blick zu bringen, zeigt etwa die wegweisende Studie von Fluck (1997) zum amerikanischen Roman des 19. Jahrhunderts, der wir auch einige Anregungen zur nachfolgenden stichwortartigen Beantwortung der Frage verdanken, was multiperspektivisches Erzählen leisten kann.

– Normative und ideologische Funktionen: Aufgrund der Inszenierung der sozialen Redevielfalt kann multiperspektivisches Erzählen durch eine entsprechende Privilegierung marginalisierter Stimmen als Medium der Zeit- und Gesellschaftskritik dienen. Außerdem kann die Relativität von Werten und Normen durch Multiperspektivität dargestellt werden. Im Gegensatz zu der ungeprüften Gleichsetzung dieser Erzählform mit ideologiekritischen Positionen ist jedoch zu betonen, daß formale Multiperspektivität weder per se mit einer offenen Perspektivenstruktur noch mit einer Pluralität von Wirklichkeitsauffassungen korrespondiert.

– Epistemologische Funktionen: Da multiperspektivisches Erzählen mit einer „Relativierung der Wahrheit“ (Neuhaus 1971: 117) einhergehen kann, fungiert es in vielen Fällen als Medium zur literarischen Inszenierung von epistemologischer Selbstreflexion, Relativismus und Skeptizismus.⁴⁰

– Geschichtstheoretische Funktionen: Aus dem gleichen Grunde kann Multiperspektivität als Medium metahistoriographischer Selbstreflexion funktionalisiert werden; dies ist insbesondere in Romanen der Fall, die zum Typus der impliziten historiographischen Metafiktion zu zählen sind und die das Objektivitätsideal des Historismus durch eine Semantisierung der Erzählstruktur in Zweifel ziehen.⁴¹

– Metanarrative Funktionen: Multiperspektivität kann zudem als ein Medium erzählerischer Selbstreflexivität fungieren, insofern sie die Aufmerksamkeit auf die Prozesse des Erzählens selbst lenkt und dadurch zu einer Mimesis des Erzählens beiträgt (vgl. Williams 1998).

– Metafiktionale Funktionen: Ebenso kann Multiperspektivität als Medium poetologisch-ästhetischer Selbstreflexion dienen; dies ist immer dann der Fall, wenn durch die Pluralisierung der textuellen Perspektiven die ästhetische Illusionsbildung gestört oder durchbrochen und die Fiktionalität bloßgelegt wird (vgl. Wolf 1993).

Ogleich diese Nennung einiger Funktionen keine Vollständigkeit beansprucht, verdeutlicht sie bereits, daß multiperspektivisches Erzählen nicht automatisch mit epistemologischem Skeptizismus einhergeht, sondern ein sehr viel breiteres Funktionspotential haben kann. Vielmehr hängt es entscheidend von der Selektion, Gewichtung und Anordnung der Einzelperspektiven ab, welche Funktion(en) im Einzelfall jeweils

40 Vgl. ähnlich bereits Iser (1972: 94-131) und Lotman (1972: 382), der diese epistemologische Funktion wie die meisten Forscher anhand des multiperspektivischen Briefromans illustriert: „Die Projektion der Briefe aufeinander schafft eine grundsätzlich neue Vorstellung vom Wahrheitsgehalt: er wird nicht mehr mit irgendeiner der im Text unmittelbar fixierten Positionen gleichgesetzt, sondern entsteht durch die Überschneidung aller Positionen.“ Zur epistemologischen Funktion von Multiperspektivität vgl. auch Engler (1991), Buschmann (1996) und Lindemann (1999: 77ff.), der über Brownings *The Ring and the Book* zu Recht bemerkt, daß sich dabei „in der Tat von einer epistemologischen Literatur im engsten Sinne sprechen“ (ebd.: 80) läßt.

41 Vgl. dazu A. Nünning (1995a: 297-326) sowie das Kapitel „Die Parteilichkeit der Quellen, die Relativität der historischen Erkenntnis und die Perspektivengebundenheit des Historikers“ in A. Nünning (1995b: 267-278).

dominant ist (sind). Eine entscheidende Rolle für die im folgenden Kapitel behandelte Koordination und Integration der Perspektiven im Rezeptionsprozeß spielt die Frage, ob und in welchem Maße die Einzelperspektiven hierarchisiert sind.

Welche Funktionen Multiperspektivität jeweils im Einzelfall erfüllt, läßt sich jedoch aus mindestens drei Gründen nicht vorab theoretisch festlegen. Erstens hängen Funktionszuschreibungen in hohem Maße von den jeweiligen Formen multiperspektivischen Erzählens ab. Zweitens gibt es keine eins-zu-eins Korrelationen zwischen Formen und Funktionen im Sinne eines *form-to-function mapping* bzw. *function-to-form mapping* (vgl. Jucker 1995): Eine bestimmte Erscheinungsform multiperspektivischen Erzählens korrespondiert also nicht per se mit einer spezifischen Funktion, sondern kann je nach Werkzusammenhang und historischem Kontext ganz unterschiedliche Aufgaben erfüllen. Drittens handelt es sich bei Aussagen über Funktionen stets um Funktionszuschreibungen bzw. -hypothesen (vgl. Sommer 2000a), die nicht bloß von den jeweils vorgegebenen Textstrukturen, sondern auch vom Erkenntnisinteresse, von der Fragestellung und dem theoretischen Bezugsrahmen abhängen.

Unabhängig davon, welche Formen multiperspektivischen Erzählens jeweils vorliegen, kommt es in jedem Fall zu einer Semantisierung literarischer Formen und Strukturen. Dies betont auch Jameson (1981: 141) mit seinem an Louis Hjelmslev orientierten Konzept einer ‚Ideologie der Form‘: „[F]orm is immanently and intrinsically an ideology in its own right.“ Sofern man Form und Struktur mit Jameson als ‚sedimentierten Inhalt‘ auffaßt, kann eine Analyse der Formen und Funktionen der Perspektivenstruktur Aufschluß über von der strukturalistischen Narratologie ignorierte Fragen nach der Sinnorientierung und den Sinndimensionen literarischer Erzähltexte geben:

What must now be stressed is that at this level ‚form‘ is apprehended as content. The study of the ideology of form is no doubt grounded on a technical and formalistic analysis in the narrower sense, even though, unlike much traditional formal analysis, it seeks to reveal the active presence within the text of a number of discontinuous and heterogeneous formal processes. But at the level of analysis in question here, a dialectical reversal has taken place in which it has become possible to grasp such formal processes as sedimented content in their own right, as carrying ideological messages of their own, distinct from the ostensible or manifest content of the works [...]. (Jameson 1981: 99)

Die Beschreibung der Formen multiperspektivischen Erzählens ist somit kein formalistischer Selbstzweck, sondern ein Mittel zur intersubjektiv nachvollziehbaren Erschließung zentraler interpretatorischer Fragen und zur Formulierung von begründbaren Hypothesen über das Wirkungs- und Funktionspotential literarischer Erzählstrukturen. Aufgrund der Polyfunktionalität narrativer Sprache ist generell davon auszugehen, daß zwischen den verschiedenen Funktionen variable Dominanzverhältnisse vorliegen und daß sie sich wechselseitig überlagern, ergänzen und verstärken können. Verschiedene Formen multiperspektivischen Erzählens erfüllen zwar in der Regel stets mehrere Funktionen gleichzeitig, die systematische Differenzierung unterschiedlicher Funktionen geht jedoch davon aus, daß theoretisch jeweils eine bestimmte Funktion dominieren kann. Während somit auf der Theorieebene eine möglichst starke Dominanz und Isolation bestimmter Funktionen unterstellt wird, ist in multiperspekti-

vischen Erzähltexten selbst von einer wechselseitigen Überlagerung, Modifizierung und Unterstützung verschiedener Funktionen auszugehen.

Diese funktionsgeschichtlichen Thesen werden durch die Kapitel im zweiten Teil dieses Bandes nachhaltig bestätigt. Durch die chronologische Abfolge der Kapitel wird deutlich, daß nicht bloß die jeweils dominanten Erscheinungsformen multiperspektivischen Erzählens sich von Epoche zu Epoche unterscheiden, sondern daß auch die Funktionen historischer Variabilität unterliegen. Dienen paratextuelle und andere Formen von Multiperspektivität in Romanen des 18. Jahrhunderts vielfach noch als eine der typischen Authentisierungsstrategien, so verlagert sich das Funktionspotential im 19. und 20. Jahrhundert zunehmend zu anderen Funktionen. In Romanen des 19. Jahrhunderts erfüllte die Inszenierung der sozialen und kulturellen Redevielfalt durch polyphones Erzählen v.a. normative, ideologische und moralisch-soziale Bilanzierungsfunktionen, wobei Multiperspektivität durch eine entsprechende Privilegierung marginalisierter Stimmen durchaus auch als Medium der Zeit- und Gesellschaftskritik fungieren konnte. Im 20. Jahrhundert rücken hingegen zunehmend epistemologische, geschichtstheoretische und metafiktionale Aspekte in den Vordergrund, ohne jedoch die zuvor etablierten Funktionen völlig zu verdrängen. Vielmehr wird gerade in zeitgenössischen englischen Romanen immer wieder deutlich, daß multiperspektivisches Erzählen nach wie vor wichtige moralisch-soziale Bilanzierungsfunktionen erfüllen und im Dienste der Zeit- und Gesellschaftskritik stehen kann, dabei aber oft zugleich der poetologisch-ästhetischen Selbstreflexion dient. Gerade diese Einsicht in die Polyfunktionalität von Multiperspektivität unterstreicht somit mit Nachdruck, daß die unvermittelte Gegenüberstellung verschiedener Perspektiven zwar meist einen relativ großen Rezeptionsspielraum eröffnet und besondere Synthetisierungsleistungen des Lesers erfordert, aber keineswegs immer mit einer Problematisierung von Objektivität einhergeht (vgl. Lindemann 1999: 54). Vielmehr kann sie eine Vielzahl unterschiedlicher Funktionen erfüllen, die von der jeweiligen Gestaltung der Perspektivenstruktur abhängen und die nur durch eine Analyse der oben genannten Dimensionen multiperspektivischen Erzählens bestimmt werden können.

7. Ausblick auf interdisziplinäre Relevanz, Anwendungspotential und innovative Forschungsperspektiven

Überblickt man abschließend die verschiedenen Dimensionen multiperspektivischen Erzählens, so wird deutlich, daß eine Untersuchung, die dieser ebenso facettenreichen wie verbreiteten Erzählform gerecht werden möchte, ihrerseits multiperspektivisch sein muß. Dementsprechend gehen die Beiträge in allen drei Teilen dieses Bandes von verschiedenen theoretischen Ansätzen aus. Die intermedialen und interdisziplinären Ausblicke im dritten Teil beleuchten außerdem zumindest exemplarisch anhand des Films und der modernen Geschichtsschreibung die Bedeutung von Multiperspektivität in anderen Medien und Disziplinen.

Gerade weil in diesem Band trotz dieser grenzüberschreitenden Ausblicke literaturwissenschaftliche Fragen im Zentrum stehen, sei zum Abschluß dieser Einleitung auf die interdisziplinäre Bedeutung von Multiperspektivität hingewiesen. Wie schon der kurze

begriffsgeschichtliche Abriss im zweiten Abschnitt verdeutlicht, sind das Konzept und die Metapher der Perspektive keineswegs bloß für die Literatur und Literaturwissenschaft, sondern auch für die Kunst, Kunstgeschichte und Philosophie von weitreichender Bedeutung. Die interdisziplinäre Relevanz des Themas wird noch deutlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Multiperspektivität auch in Disziplinen wie der Didaktik (insbesondere der Didaktik des Fremdverstehens), der Geschichtswissenschaft und -didaktik sowie der Psychologie und Kognitionstheorie eine zentrale Rolle spielt.

In der interkulturellen Fremdsprachendidaktik ist das Thema ‚Multiperspektivität‘ schon deshalb von zentraler Bedeutung, weil die Fähigkeiten und die Bereitschaft zum Perspektivenwechsel, zur Perspektivenübernahme und zur Perspektivenkoordinierung konstitutiv für das Fremdverstehen sind. Die besondere Rolle, die multiperspektivisch erzählte Texte in diesem Zusammenhang spielen, besteht darin, daß Leserinnen und Leser dabei mit unterschiedlichen Möglichkeiten, ein und dasselbe Geschehen darzustellen und zu beurteilen, konfrontiert werden, sich mit konkurrierenden Sichtweisen auseinandersetzen und versuchen müssen, diese zu koordinieren und zu integrieren. Polyperspektivische Romane mit einer komplexen und offenen Perspektivenstruktur stellen erhöhte Anforderungen bezüglich der Koordinierung der Perspektiven an RezipientInnen. Da multiperspektivisch erzählte Romane dauernde Perspektivenwechsel erfordern und Perspektivenkoordinierung verlangen, können LeserInnen bei deren Lektüre gar nicht umhin, sich mit der Perspektivengebundenheit individueller Sichtweisen und den Relationen der Perspektiven auseinanderzusetzen; zudem erhalten sie im Lesevorgang Gelegenheit zum Perspektivenwechsel, zur Perspektivenübernahme und zur Einübung in multiperspektivische Betrachtungsweisen. Durch die Beschäftigung mit solchen Texten können LeserInnen also lernen, die Welt aus unterschiedlichen Perspektiven zu sehen, was für das Fremdverstehen von entscheidender Bedeutung ist.

In der Geschichtswissenschaft und Geschichtstheorie spielt das Thema Multiperspektivität in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Rolle. Dabei ist v.a. „die Unterscheidung von Multiperspektivität auf der Ebene der historisch *Beteiligten* und Betroffenen und Multiperspektivität auf der Ebene der späteren *Betrachter* (vor allem: der Historiker)“ (Bergmann 1992: 272) zu berücksichtigen.⁴² Die weitreichende Bedeutung, die Multiperspektivität als einer „*Form der Geschichts-Darstellung*“ (ebd.: 271) in der Geschichtstheorie und -didaktik eingeräumt wird, gründet ebenfalls in der Einsicht in die Standortgebundenheit und Subjektabhängigkeit menschlicher Wahrnehmung, eine Einsicht, die zu „dem geschichtstheoretischen Befund der *Perspektivität historischer Erkenntnis*“ (ebd.: 272) geführt hat. HistorikerInnen kommt insofern eine ähnliche Rolle zu wie LeserInnen multiperspektivisch erzählter Romane, als es ihnen obliegt, die unterschiedlichen Perspektiven der historisch Beteiligten zu koordinieren und zu synthetisieren. Diese funktionale Analogie ist sicher ein Grund dafür, daß die Erzähler in multiperspektivischen Romanen oft die Rolle eines um die Rekonstruktion eines

42 Vgl. dazu Bergmann (1992 [1979]), Berkhofer (1995) und den Beitrag von Stephan Jaeger in diesem Band.

vergangenen Geschehens bemühten Historikers übernehmen. Dabei wird der Versuch des Lesers, die Einzelperspektiven zu koordinieren und zu integrieren, zugleich erzählerisch inszeniert.

Zwei Hauptgründe für die hier bloß angedeutete interdisziplinäre Relevanz des multiperspektivischen Erzählens dürften darin liegen, daß die Einsicht in die Perspektivität menschlicher Wirklichkeitserfahrung für alle wissenschaftlichen Disziplinen weitreichende Konsequenzen hat und daß es sich nicht zuletzt deshalb um ein besonders vielschichtiges und anschlussfähiges Konzept handelt. Die kurzen Hinweise auf die weitreichende interdisziplinäre Bedeutung von Multiperspektivität mögen genügen, um zu verdeutlichen, daß ein literaturwissenschaftlich ausgerichteter Band dieses komplexe Thema nicht erschöpfen kann (und will).

Daher beschließen wir diese Einleitung mit einem kurzen Ausblick auf das Anwendungspotential einer Theorie der Perspektivenstruktur bei der Untersuchung von Romanen sowie auf einige innovative Forschungsperspektiven und Desiderate. Die in den nachfolgenden Kapiteln entwickelten Bausteine für eine Theorie, Typologie und Poetik multiperspektivischen Erzählens und der Perspektivenstruktur narrativer Texte stellen ein Repertoire von Kategorien bereit, das zum einen eine Detail- oder Mikroanalyse einzelner Romane ermöglicht. Zum anderen eignet es sich für eine terminologisch exakte Beschreibung diachroner Veränderungen in größeren literaturgeschichtlichen Zeiträumen.⁴³

Wie lohnend es sein kann, sich mit dem Phänomen des multiperspektivischen Erzählens im Rahmen eines kognitiv-narratologischen oder eines kulturgeschichtlichen Ansatzes zu beschäftigen, mögen einige Hinweise auf innovative Forschungsperspektiven verdeutlichen.⁴⁴ Gerade für Studierende, die auf der Suche nach einem Thema für ihre Examens- oder Magisterarbeit sind, eröffnet die Beschäftigung mit diesem noch nicht hinreichend erschlossenen Bereich der Erzähltheorie und der englischen (ebenso wie der amerikanischen, kanadischen, irischen oder deutschen!) Literatur- und Kulturgeschichte eine Reihe interessanter, produktiver Forschungs- und Arbeitsmöglichkeiten. Aus der Vielzahl von offenen Fragen seien zumindest sechs sehr ergiebige Bereiche genannt, aus denen sich ebenso interessante wie erforschenswerte Themen für Abschlußarbeiten oder Dissertationen ableiten lassen.

Erstens liegt es auf der Hand, daß die erzähltheoretischen Fragen mit den im nachfolgenden Kapitel skizzierten Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte noch nicht erschöpfend beantwortet sind. So ist etwa die schwierige Frage nach dem Zusammenhang des ‚Wie‘ der erzählerischen Vermittlung der Perspektiven und des ‚Was‘ der erzählten Inhalte bzw. Perspektiven zu klären.

43 Besonders signifikante, aber noch nicht hinreichend erforschte Veränderungen der Perspektivenstruktur sind etwa beim Wandel der Erzählformen im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne zu beobachten. Vgl. dazu A. Nünning (1996) sowie den Beitrag von Roy Sommer und Carola Surkamp im vorliegenden Band.

44 Einige der im folgenden skizzierten Forschungslücken werden die in Vorbereitung befindliche Dissertation von Surkamp und der Aufsatz von Reinfandt (2000) füllen.

Auch bedarf die pragmatische Konzeptualisierung des Phänomens einer systematischen Weiterentwicklung im Rahmen der kognitiven Narratologie. Außerdem hat die Erzählforschung dem erzähltheoretisch wie interpretatorisch gleichermaßen relevanten Zusammenhang zwischen multiperspektivischem Erzählen und dem Phänomen *unreliable narration* noch kaum Beachtung geschenkt;⁴⁵ das gleiche gilt für die noch weitgehend offene Frage nach *unreliable focalization*, obgleich schon Hartmann (1984: 119) mit seiner Bemerkung, daß „Glaubwürdigkeit und Unglaubwürdigkeit der Reflektoren zu einer Kardinalfrage polyphonen Erzählens werden“, zu Recht auf die Bedeutung dieses Phänomens hingewiesen hat.

Sieht man einmal ab von einigen Studien zu einzelnen Autorinnen und Autoren wie Tobias Smollett (vgl. Iser 1972: 94-131), George Eliot (Nünning 1989a), Joseph Conrad (Erzgräber 1995), Virginia Woolf (Rogge-Wiest 1999), John Fowles (Nünning 1989b), Paul Scott (Surkamp 1996, 1998a), Graham Swift (Nünning 1995b: 267-272) und Maureen Duffy (Bode 1997), so mangelt es zweitens im Hinblick auf viele AutorInnen und Romane an fundierten Untersuchungen, die die Formen und Funktionen von multiperspektivischem Erzählen unter Rückgriff auf erzähltheoretische Kategorien charakterisieren. Dieses Defizit betrifft sowohl Klassiker des polyphonen Erzählens wie Jane Austen, George Eliot, Aldous Huxley und Lawrence Durrell als auch viele zeitgenössische englischsprachige AutorInnen (von Julian Barnes und Antonia S. Byatt über Ian McEwan und Iris Murdoch bis zu Fred D'Aguiar, Zadie Smith, Barry Unsworth und Jeanette Winterson um nur einige wenige zu nennen).⁴⁶

Drittens bietet die im zweiten Kapitel skizzierte Theorie der Perspektivenstruktur narrativer Texte präzise Anhaltspunkte bzw. *analytic tools*, um auf methodisch nachvollziehbare Art und Weise Aufschluß über zwei interpretatorische Fragen zu gewinnen, die seit langem heftig debattiert werden, ohne daß jedoch seit der Pionierstudie von Wayne C. Booth (1961) ein nennenswerter Erkenntnisfortschritt zu verzeichnen wäre: das (völlig unzureichend erforschte) Phänomen der Sympathie lenkung in narrativen Texten⁴⁷ und die Gretchenfrage, wie sich das Werte- und Normensystem eines literari-

45 Vgl. lediglich Surkamp (1998a) sowie den Beitrag von Gaby Allrath in diesem Band; zu einer Neukonzeptualisierung des Phänomens *unreliable narration* vgl. die Beiträge in Nünning/Surkamp/Zerweck (1998).

46 Wie ergiebig eine solche Untersuchung sein kann, beweisen die Arbeiten von Surkamp (1996, 1998a), die überzeugend nachweisen, daß sich Paul Scotts Tetralogie *The Raj Quartet* (1966-75) durch eine eminent polyphone und offene Perspektivenstruktur auszeichnet, und damit vorherrschende Forschungsmeinungen zu Recht korrigieren. Vgl. auch Sommer (2000b), der u.a. die Semantisierung multiperspektivischen Erzählens in Romanen von Fred D'Aguiar und Zadie Smith untersucht.

47 Während es zur Sympathie lenkung im Drama mit dem von Habicht/Schabert (1978) herausgegebenen Sammelband eine bahnbrechende und noch heute grundlegende Pionierstudie gibt (vgl. darin besonders den Aufsatz von Pfister, 20-34), mangelt es im Hinblick auf die Erzählliteratur an ähnlich fundierten Theorieentwürfen und Untersuchungen; vgl. dazu neben Booth (1961) die punktuellen Hinweise bei Hartmann (1984: 111f., 120f.), Genette (1988: 152ff.) sowie Schulz-Buschhaus (1993).

schen Textes ermitteln läßt. Gerade weil es sich dabei um zentrale Probleme der Literaturwissenschaft handelt, sollte man sich die Vorzüge eines systematischen Analyseansatzes zunutze machen, sofern man sich nicht länger mit subjektiven Werturteilen und impressionistischen Interpretationen begnügen will. Das gleiche gilt im übrigen auch für viele jener Fragen, mit denen sich die postkoloniale Literaturkritik beschäftigt. So bedarf es etwa einer sorgfältigen Analyse der Anordnung und Gewichtung der in einem Roman miteinander kontrastierten Perspektiven, um interpretatorisch Aufschluß darüber gewinnen zu können, ob ein Werk Ausdruck eines rassistischen und imperialistischen Werte- und Normensystems ist, oder ob es die Diskurse des Imperialismus in ein kritisches Licht rückt.

Angesichts der noch weitgehend offenen Frage nach der generischen Reichweite des Konzepts besteht eine vierte Aufgabe darin, Multiperspektivität aus gattungs- und medientheoretischer (und -geschichtlicher!) Sicht zu untersuchen. Dabei stellen sich zum einen die Fragen, in welchen Gattungen und Genres (z.B. Briefroman, Detektivroman; vgl. Lindemann 1999) multiperspektivisches Erzählen bevorzugt verwendet wird und welche Funktionen es dabei jeweils erfüllt.⁴⁸ Zum anderen ist eine Erforschung der Verwendung von Multiperspektivität in anderen Gattungen als in Romanen oder Dramen (vgl. Pfister 1974) ein weiteres Desiderat. In jedem Fall hat das Konzept einen sehr viel größeren Geltungsbereich, als ihm bislang (von wenigen Ausnahmen abgesehen) in der Literaturwissenschaft zugestanden worden ist, was sich allein schon an innovativen Formen multiperspektivischen Erzählens in sogenannten hybriden Genres zeigt.⁴⁹ Stark vernachlässigt hat die Forschung bislang auch die Frage, ob und inwiefern das Problem des multiperspektivischen Erzählens auch in anderen Medien und nichtliterarischen Textsorten relevant ist. Das gleiche gilt für die medialen Besonderheiten, die die Umsetzung von Multiperspektivität in anderen Medien – v.a. im Film, aber auch im Hörspiel und im Comic – von narrativen oder dramatischen Texten unterscheidet.⁵⁰

Das wohl größte Defizit der bisherigen Forschung zum Thema des multiperspektivischen Erzählens besteht fünftens in der fast völligen Vernachlässigung der diachronen Dimension und der damit verbundenen Probleme. Die Ausblendung geschichtlicher Bezüge hängt sicher v.a. damit zusammen, daß das Erkenntnisinteresse der strukturalistischen Narratologie geradezu notorisch a-historisch ist. Dieses Defizit betrifft sowohl die synchronen Bezüge zwischen der Gestaltung der Perspektivenstruktur in narrativen Texten und der historisch variablen Diskursvielfalt einer Epoche als auch die diachro-

48 Vgl. bislang lediglich Neuhaus (1971) und Lindemann (1999), der allerdings zu Recht darauf hinweist, daß „detaillierte komparatistische Studien zum Verhältnis von Brief- und Detektivroman“ (ebd.: 73) bislang noch nicht angestellt wurden.

49 Vgl. dazu den Beitrag von Klaudia Seibel in diesem Band.

50 Zur Multiperspektivität im Film und zu den medienspezifischen Unterschieden vgl. den Beitrag von Julika Griem in diesem Band.

nen Zusammenhänge des Wandels multiperspektivischen Erzählens.⁵¹ Kurzum: Da es noch keine literaturgeschichtlichen Darstellungen dieses Phänomens gibt, sind die Geschichten des multiperspektivischen Erzählens – nicht nur in der englischen und amerikanischen Literatur, sondern auch im Hinblick auf andere Nationalliteraturen – noch zu schreiben.

Daraus ergibt sich sechstens ein Untersuchungsfeld, das sich mit dem Stichwort ‚*cultural narratology*‘ bzw. ‚*historical narratology*‘ umreißen läßt und das auf der Verknüpfung von narratologischen und kulturgeschichtlichen Fragestellungen beruht.⁵² Völlig ungeklärt sind etwa die historisch und kulturell variablen Funktionen, die der Gebrauch multiperspektivischer Erzählformen erfüllen kann, sowie deren dialogische Beziehung zu anderen Diskursen.⁵³ Ein zentrales kulturgeschichtliches Desiderat ist etwa die Beantwortung der Fragen, wann, in welchem Maße und in welcher Form literarische Erzähltexte jene außerliterarischen Diskurse verarbeiten, auf die etwa die Einsichten in die epistemologischen Grenzen des Menschen und die Gefährdung und Subjektivität des Ich zurückgehen. Während das Ich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch als Garant objektiver Wirklichkeitserkenntnis galt, fungieren seit der Empfindsamkeit (Laurence Sterne) und der Romantik gerade Darstellungsformen wie *unreliable narration*, Multiperspektivität, fragmentarische Textstrukturen und verschachtelte Rahmungen als ein Medium für die literarische Inszenierung von Subjektivität und epistemologischem Skeptizismus. Eine Berücksichtigung der historischen Dimension ist in jedem Fall unerlässlich, um Aufschluß über die bislang völlig ungeklärte Frage nach den Funktionen multiperspektivischen Erzählens zu gewinnen.

In der gegenwärtigen Forschungssituation, in der verstärkt über eine interdisziplinäre Erweiterung der Philologien auf eine Kulturwissenschaft hin diskutiert wird, eröffnet die skizzierte Betrachtungsweise somit eine Reihe produktiver neuer Möglichkeiten, die Analyse literarischer Erzähltexte mit weiterreichenden kulturwissenschaftlichen Fragestellungen zu verknüpfen. Wenn man davon ausgeht, daß narrative Formen keine überzeitlichen Konstanten sind, sondern Einsichten in Denkmuster und Kollektivvorstellungen ihrer Entstehungszeit vermitteln, dann gewinnen sie einen eigenständigen Wert als Quelle für eine mentalitätsgeschichtlich orientierte Kulturwissenschaft.⁵⁴ Daraus ergibt sich als Aufgabe, die bislang vorherrschende intuitive und synchrone Betrachtungsweise des multiperspektivischen Erzählens durch eine theoretisch fundierte Analyse und Historisierung des Phänomens zu ersetzen.

51 Vgl. Lindemann (1999: 55): „Hier wäre [...] zu fragen, welche ästhetischen, poetologischen, sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Umstände vonnöten sind, den Polyperspektivismus als literarisches Verfahren zu etablieren.“

52 Zu dem Programm und den Aufgaben einer *cultural and historical narratology* vgl. A. Nünning (2000).

53 Zu unterschiedlichen Arten der Funktionalisierung multiperspektivischen Erzählens vgl. die Beiträge im zweiten und dritten Teil des vorliegenden Bandes.

54 Für einen methodischen Ansatz und konkrete Perspektiven einer kulturgeschichtlich orientierten Erzählforschung vgl. A. Nünning (1992, 2000) und Fludernik (1996).

So bleibt zu hoffen, daß einige der skizzierten Problemstellungen mit Hilfe der in den theoretischen Kapiteln dieses Bandes eingeführten Analysekatogorien und Modelle zur Beschreibung der Perspektivenstruktur narrativer Texte in zukünftigen Studien genauer untersucht werden, als es bislang meist üblich ist. In jedem Fall darf man gespannt sein, was es über die erzählerischen Besonderheiten von Romanen wie Jane Austens *Pride and Prejudice* (1818), Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847), Wilkie Collins' *The Woman in White* (1860), George Eliots *Middlemarch* (1872), Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1891), Joseph Conrads *Lord Jim* (1900), James Joyces *Ulysses* (1922), Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* (1925), Aldous Huxleys *Point Counter Point* (1928), Lawrence Durrells *The Alexandria Quartet* (1957-60), Iris Murdochs *The Black Prince* (1973), Maureen Duffys *Change* (1987), Martin Amis' *London Fields* (1989), Ian McEwans *Amsterdam* (1998) und einer Vielzahl von zeitgenössischen Romanen noch zu sagen gibt außer der inzwischen bekannten Einsicht, daß sie Beispiele für multiperspektivisches Erzählen sind.

Darüber hinaus bietet das Konzept der Perspektivenstruktur einen analytischen Schlüssel, um Aufschluß über die (von der strukturalistischen Narratologie beharrlich ignorierte) Sinn- und Wirklichkeitsorientierung narrativer Texte – mithin über zentrale und allzu oft ausgeblendete Probleme der Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte – zu gewinnen.⁵⁵ Daher eignen sich die Theorie und Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte nicht nur vorzüglich dazu, um den nicht selten vorgebrachten Vorwurf, die notorisch wenig kurzweiligen Bemühungen der Narratologie erschöpften sich in formalistischen Ritualen und mündeten in modellbildender Erstarrung, überzeugend zu entkräften, sondern auch um einen Beitrag zur gegenwärtigen Weiterentwicklung der Erzähltheorie hin zu einer kulturgeschichtlichen und kognitiven Narratologie zu leisten. Allein schon deshalb sollten die verschiedenen Möglichkeiten, die soziale und kulturelle Diskursvielfalt literarisch durch unterschiedlich strukturierte Gestaltungen der Perspektivenvielfalt formal zu inszenieren, nicht begrifflich hinter einer vagen Verlegenheits- bzw. Leerformel wie ‚Multiperspektivität‘ verschwinden, sondern durch narratologisch und kulturgeschichtlich gleichermaßen fundierte Analysen multiperspektivischen Erzählens erschlossen werden. Wie dies im einzelnen geschehen kann, versuchen die nachfolgenden Beiträge exemplarisch zu zeigen.

55 Vgl. die bahnbrechende Studie von Reinfandt (1997), der allerdings das für die Frage nach den Sinnorientierungen des Romans sehr relevante Konzept der Perspektivenstruktur nur punktuell erwähnt (vgl. ebd.: 163, 169f., 293, 376, 378) und passagenweise (implizit) mitdenkt (vgl. ebd.: 141, 261ff., 265ff., 285ff.), aber nicht ausführlich berücksichtigt.