

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2018

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

[Open Access] ISBN 978-3-8498-1637-7
[Print] ISBN 978-3-8498-1386-4
[E-Book] ISBN 978-3-8498-1387-1
ISSN 1432-5306
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

algerischer Gefangenschaft nach der Schlacht von Lepanto 1571 nicht nur den Krieg als Geschäft und die Kondition des Menschen als Ware erfahren, sondern nach seiner Rückkehr nach Spanien mit dreiunddreißig Jahren auch sein weiteres Leben in prekären Verhältnissen verbracht, so dass in den *Quijote* eine tiefe Desillusionierung eingeschrieben ist. Die Distanz zu seiner Umwelt übersetzt sich ins Werk durch die mehrfach gebrochene komplexe Erzählsituation, die etwa durch den zweiten arabischen ‚Autor‘ Cide Hamete Benengeli erzeugt wird, sowie durch die tolerante Haltung gegenüber Arabern (als Personifikation des Anderen) generell.

Resümierend bleibt festzuhalten, dass der vorliegende Band die *Quijote*-Rezeptionsforschung überaus bereichert und sich besonders im Bereich der germanistisch-hispanistischen Komparatistik rasch als unverzichtbares Grundlagenwerk erweisen wird. Eventuell wäre eine bessere Trennschärfe zwischen der Person des Schriftstellers und seinem Werk angezeigt gewesen, doch mit einem metonymisch verstandenen „Cervantes“ ist der Titel eine durchaus adäquate Beschreibung dessen, was der Band bietet. Für die Lehre enthält er zweifellos viele interessante Anregungen, während bezüglich der Forschung vor allem die Kapitel über Cervantes in der Musik und in audiovisuellen Medien spannende Wege in neue Gebiete weisen. Insofern schreibt die vorliegende Aufsatzsammlung die reichhaltige internationale Rezeptionsgeschichte des *Quijote* fort und bildet eine aktualisierte Fortsetzung z. B. des Bandes von Klaus-Dieter Ertler und Alejandro Rodríguez Díaz *El Quijote hoy. La riqueza de su recepción* (2007). So zeigt sich letztlich einmal mehr die außerordentliche Aktualität der Geschichte vom letzten Ritter aus der Mancha.

Elke Sturm-Trigonakis

Joachim Friedmann. *Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game*. Köln: Herbert von Halem, 2017 (zuerst erschienen: München/Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2016). 221 S.

Die Zahl narratologisch ausgerichteter Qualifikationsschriften, in deren Zentrum ein trans- oder intermedialer Vergleich zwischen zwei oder mehr Erzählmedien steht, ist in den letzten bald zwei Jahrzehnten geradezu ins Unermessliche gewachsen, so dass allein schon aus diesem Grund eine auch nur selektive Auflistung einzelner Beispiele an dieser Stelle müßig erscheint. Vor diesem Hintergrund jedoch muss sich jeder weitere Eintrag in das bereits stattliche Korpus jüngerer narratologischer Arbeiten die Frage *cui bono?* zugleich selbst stellen und gefallen lassen. Dies gilt umso mehr, wenn schon der Titel gewissermaßen einen Absolutheitsanspruch suggeriert, wie dies bei der Dissertationsschrift Joachim Friedmanns der Fall ist. Friedmanns Buch jedoch hat ein wichtiges Alleinstellungsmerkmal: Obgleich es eine wissenschaftliche und theoretisch fundierte Auseinandersetzung mit den Strukturen und Möglichkeiten des Erzählens in unterschiedlichen Medien darstellt, ist sein Buch vor allem dadurch gekennzeichnet, dass es aus der Perspektive eines Praktikers verfasst ist. Als Autor schreibt Friedmann regelmäßig Erzählungen für das Fernsehen, für Comics

und für interaktive Medien und lehrt seit Kurzem angehende Drehbuchautorinnen und -autoren im Studiengang *Serial Storytelling* an der Internationalen Filmschule Köln. Kurz und gut: Der Verfasser weiß, worüber – und, mehr noch, wovon – er schreibt.

Aufgrund dieser speziellen Perspektive zeichnet sich Friedmanns Buch durch einen Zugang aus, der zum Teil deutlich und dezidiert von den gegenwärtig vorherrschenden postklassischen und kognitivistisch orientierten, aber auch klassischen, formalistischen und strukturalistischen narratologischen Ansätzen abweicht. Am deutlichsten zeigt sich dies bei der Ausgangsfrage, die zugleich die Grundlage für einen medienübergreifenden Vergleich bildet, nämlich was Erzählen überhaupt bedeutet und welche Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit man unabhängig vom jeweiligen Medium von einer Erzählung sprechen kann. Dabei weist der Verfasser insbesondere die in der postklassischen Narratologie vorherrschende Minimaldefinition, der zufolge sich eine Erzählung als eine Kette von Ereignissen und Handlungen in Raum und Zeit auffassen lasse, als unzureichend zurück (10; 16). Zwar stellt Friedmann keinesfalls in Zweifel, dass eine Erzählung auf den Elementen Ereignis(se), Raum, Zeit und Kausalität fußt, jedoch fordert er aus seiner Perspektive als Praktiker eine Erweiterung dieser Kriterien ein. In der Praxis nämlich unterläge die Gestaltung von Handlungs-orten und Figuren sowie Handlungsformen bestimmten Mustern, die wiederum die Grundlage für prototypische Textgestaltungsstrategien darstellten (11). Im Anschluss an Seymour Chatman und Monika Fludernik sowie insbesondere aufbauend auf Marie-Laure Ryans umfassenden Ansatz von narrativen *building blocks* hebt Friedmann die Rolle von handelnden Figuren als narrativen Agenten und von Objekten hervor, die es überhaupt erst ermöglichen, eine bevölkerte Erzählwelt zu entwerfen (16f.). Für Friedmann ist das Konzept bevölkerter Erzählwelten gleichsam die *conditio sine qua non* für ein medienübergreifendes bzw. unabhängiges Erzählen. Dabei versteht der Verfasser unter dem Begriff transmediales Erzählen sowohl die Ausgestaltung einer singulären Erzählung (oder, als Spezialfall, einer singulären *story-world*) über mehrere, unterschiedliche „Medienplattformen“ wie Literatur, Film oder Comics hinweg, als auch „das Phänomen des Erzählens verschiedener Geschichten in unterschiedlichen Medien im Sinne einer intermedialen Erzählforschung“ (15).

Auch in der weiteren theoretischen Fundierung der Studie kommt der praktische Hintergrund des Verfassers im Drehbuchschreiben deutlich zum Vorschein. Wenngleich Friedmann klassische, strukturalistische und formalistische Ansätze ebenso referiert wie neuere postklassische und kognitivistisch orientierte Modelle und diese in seine eigene Untersuchung miteinbaut, so beruft er sich insbesondere auf Joseph Campbells Konzept des Monomythos. Tatsächlich hat Campbells Konzept des Monomythos als ein universelles Erzählmuster vor allem vermittelt durch Christoph Voglers Modell der Heldenreise einen nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung des Hollywood-Kinos ausgeübt – ein Umstand, der auch von Friedmann hervorgehoben wird (22) – und spielt mit Blick auf prototypische Plot-Strukturen in der Praxis und Vermittlung des Drehbuchschreibens bis heute eine maßgebliche Rolle. Darüber hinausgehend sieht Friedmann in Campbells Konzept ein frühes Beispiel für einen

interdisziplinären narratologischen Ansatz, kritisiert aber zugleich, dass Campbells Überlegungen von narratologischer Seite bis dato kaum Beachtung gefunden hätten (ebd.).

Folglich versucht Friedmann an zahlreichen Stellen, Campbells Konzept des Monomythos mit klassischen und postklassischen narratologischen Ansätzen zu verknüpfen und zu integrieren, oder zumindest Anknüpfungspunkte zu und Überschneidungen mit etablierten narratologischen Positionen herauszustellen (letztere werden von ihm teilweise als unzulänglich oder unpräzise wahrgenommen). Dies geschieht vor allem im zentralen vierten Kapitel, das einen Großteil des Buchs ausmacht. Hier wendet sich der Verfasser der Diskussion der wesentlichen und grundlegenden Elemente des Narrativen zu, angefangen mit dem narrativen Raum (Kap. 4.1). Friedmann geht dabei von der Frage aus, in welchen Fällen eine Raumdarstellung als narrativ einzuordnen sei und mittels welcher Strategien sich die Raumdarstellung in Erzählungen von jener in rein deskriptiven Texten unterscheidet (34). Während der Verfasser die räumliche Dimension des Erzählens von der strukturalistischen Narratologie eher vernachlässigt sieht, erkennt er in Juri M. Lotmans Konzept des semantischen Raums eine fundierte narratologische Raumtheorie aus semiotischer Perspektive: Der Raumgestaltung komme insofern eine entscheidende Bedeutung in narrativen Texten zu, da sie überhaupt erst ein sinnvolles Handeln im Raum ermögliche (35f.). In der Überschreitung von semantischen Grenzen sieht Friedmann dabei einen wesentlichen Anknüpfungspunkt zu Campbell. So lasse sich Lotmans Modell besonders gut auf Texte anwenden, die nach einem quasi-mythologischen Strukturprinzip aufgebaut seien, wie etwa Tolkiens *The Lord of the Rings* (37). In der Semantisierung des Raumes erkennt Friedmann „eine typische und distinkte narrative Strategie, die intermedial anwendbar ist“ (29). So sei die Raumgestaltung etwa auch ein zentrales Element von Computerspielen, die als narrativ aufgefasst werden können. Anhand von zwei Beispielen, *Tomb Raider* (1996) und *The Last of Us* (2013), führt der Verfasser aus, wie sich in einem Computerspiel unterschiedlich gestaltete, deutlich semantisierte Räume finden lassen, die mehr als nur einen bloßen Container für die Figuren und die Handlung darstellen (40-43).

Dass die narrativen Räume durch belebte Figuren bevölkert werden, ist indes eine weitere Grundannahme Friedmanns: Reine Ereignishaftigkeit ohne Beteiligung ‚lebender‘ Subjekte sei nicht ausreichend, um einen Text als narrativ einzuordnen (47). In Kap. 4.2 widmet sich der Verfasser daher ausführlich der narrativen Figur. Auch hier wiederum grenzt er sich deutlich von formalistischen und strukturalistischen Vorgängern ab. So übt Friedmann nachdrücklich Kritik an den Modellen von Vladimir Propp und Algirdas Julien Greimas: „Eine Figur nur über ihre Funktion zu definieren heißt, die mimetischen oder psychologischen Dimensionen zu vernachlässigen“ (49). Auch in seiner Konzeption der narrativen Figur folgt Friedmann daher eher Traditionen, die im Film- und besonders im Serienschreiben großen praktischen Einfluss ausgeübt haben. So referiert er unter anderem ausführlich das von der amerikanischen Dozentin für Drehbuch Laurie Hutzler entwickelte Modell der Charaktertypen. Wenngleich dieses von der Psychologie als unwissenschaftlich abgetan werde und auch in der postklassischen Narratologie nur wenig Anklang gefunden habe, sieht Friedmann hierin

doch einen guten Ansatz für ein psychologisch orientiertes Figurenmodell (51f.). Gleichwohl betont er, dass weder ein funktionaler noch ein semantischer oder ein psychologischer Beschreibungsansatz allein ausreichen, um die ganze Komplexität einer narrativen Figur – zumal in unterschiedlichen medialen Ausprägungen – zu erfassen. So sei unter anderem auch die Intertextualität eine wesentliche Dimension, die zu einer komplexen Gestaltungsstrategie narrativer Figuren beitrage (57f.).

Wesentlich für Friedmanns Argumentation ist die Vorstellung, dass sowohl die einzelnen konstituierenden narrativen Elemente wie auch ganze Erzählungen durch einen bestimmten Grad an Komplexität bestimmt sind, der unterschiedliche – d. h. semantische, thematische, mimetische, aber auch intertextuelle – Organisations- und Ordnungsprinzipien erforderlich mache. Eines der wichtigsten Prinzipien stellt Friedmann zufolge die Sinnproduktion durch Basisoppositionen dar (Kap. 4.3). Die exponierte Rolle von Basisoppositionen lasse sich schon implizit daran ablesen, dass mit ihnen in den Titeln einige Klassiker der Weltliteratur wie Tolstois *Krieg und Frieden* (Война и мир, 1867) oder Turgenjews *Väter und Söhne* (Отцы и дети, 1862) operiert werde. Sie bilden, so Friedmann, „einen semantischen Kern, aus dem heraus die Erzählung in ihrer ganzen Komplexität organisiert werden kann“ (69). Auch hier distanziert sich der Verfasser einmal mehr von der postklassischen Narratologie und weist ihre Kritik am Modell der narrativen Basisoppositionen zurück. Er dagegen sieht in ihnen „ein wirksames Analyse- wie Kreationswerkzeug, da es ein semantisches Organisationsprinzip beschreibt, das ein bestimmtes Set von Konflikten [...] und Themen generiert und auf diese Weise erst die spezifische Sinnproduktion des Narrativen ermöglicht“ (70).

Dem Konflikt wiederum misst Friedmann eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung und dem Voranschreiten der Handlung zu (Kap. 4.4) – und dies wiederum setze die Existenz von mindestens einer narrativen Figur voraus. „Ein Konflikt wird ausgelöst, wenn eine narrative Figur an der Befriedigung eines Bedürfnisses bzw. der Erreichung eines Ziels gehindert wird, sei es durch die Handlung einer anderen narrativen Figur oder durch ein Geschehnis“ (83f.). Insbesondere aus Autorensicht nehme der Konflikt dabei eine zentrale Rolle in der Erzählung ein, denn unterschiedliche Konflikte generieren unterschiedliche Handlungsmuster (86). Das Konzept ‚Handlung durch Konflikt‘ ist in Friedmanns Argumentation ein wesentlicher Beleg für die transmediale Natur des Erzählens. Unabhängig von der jeweiligen medialen Ausgestaltung ermögliche ein definierter Grundkonflikt – z. B. das unerfüllte Bedürfnis nach Liebe – „durchaus vergleichbare Handlungsmuster“ zu erzeugen (90f.). In diesem Zusammenhang schlägt der Verfasser eine Systematisierung von Plot-Typen vor, die durch einen zugrundeliegenden universellen Konflikt wie ‚Liebe‘, ‚Zweikampf‘, ‚Überleben‘, ‚Reifung‘, ‚Freiheit‘, ‚Abenteuer‘, ‚Gerechtigkeit‘, ‚Wahrheit‘, ‚Ungehorsam‘, ‚Anerkennung‘ oder ‚Rausch‘ definiert werden und über kulturelle und historische – und man mag ergänzen: mediale – Grenzen hinweg verstehbar seien (92-102).

Die Idee des handlungsmotivierenden und -vorantreibenden Konflikts mündet argumentativ im nächsten Teilkapitel (4.5), das sich der Frage nach

„Geschlossenheit durch Transformation“ widmet. Auch hier verbindet Friedmann wieder theoretische narratologische Überlegungen mit Erfahrungen aus der dramaturgischen Praxis. Auf diesem Weg gelangt er etwa zur folgenden Definition: „Als geschlossen kann eine Erzählung betrachtet werden, wenn ihre narrativen Basisoppositionen durch einen Konflikt vollständig und irreversibel transformiert werden“ (110f.). Aus filmdramaturgischer Sicht bezeichne Transformation wiederum die Veränderung „von einem Anfangs- in einen differierenden Endzustand“ (114). Nachdrücklich plädiert der Verfasser dafür, das Konzept der Geschlossenheit dabei nicht aus Rezipientenperspektive zu definieren, sondern vermittels narrativer Basisoppositionen anhand objektivierbarer, textimmanenter Kriterien (ebd.).

Ein weiteres handlungsauslösendes und strukturierendes Element stellen Friedmann zufolge Emotionen dar, und zwar nicht nur auf der Ebene einer einzelnen Erzählung, sondern – im Sinne eines zentralen Organisationsprinzips – auch auf übergeordneter Genre-Ebene. Tatsächlich kommt den Emotionen, denen er sich in Teilkapitel 4.6. zuwendet, eine herausragende Stellung in Friedmanns Argumentation zu. „Aus der Sicht eines Autors ist die Frage nach der Emotionalität von Erzählungen von zentraler Bedeutung. Ein Autor kreiert einen narrativen Text unter anderem mit der Absicht, bei den Rezipienten bestimmte Emotionen zu evozieren“ (125). Gerade die affektive Dimension von Erzählungen sieht Friedmann dabei einmal mehr als einen durch die klassische und postklassische Narratologie stark vernachlässigten Bereich an. Er dagegen fasst Emotionalität als ein wesentliches, nicht wegzudenkendes Merkmal von Erzählungen auf, das diese gerade von rein sachlichen (Tatsachen-)Berichten unterscheidet (126). Seine Überlegungen fußen dabei – ganz im Sinne seines vorausgehenden narratologischen Zugangs – auf der Annahme, dass Emotionen von Ereignissen initiiert werden, „die Fragen des Überlebens betreffen und dadurch eine Handlungskette bei einem Individuum auslösen, mit dem Ziel, einen Status des Gleichgewichts herzustellen bzw. wiederherzustellen“ (129).

Damit verbunden ist die Idee, dass Erzählungen grundsätzlich eine Emotionserwartung im Leser wecken, und gerade diese Emotionserwartung wiederum die Grundlage für die Klassifikation von Erzählungen nach Genres bildet. Friedmann geht dabei von einem gleichsam ‚anwendungsbezogenen‘ Genre-Begriff aus, der „empirisch aus den Anforderungen der Medienwirtschaft abgeleitet ist und populäre Genrebezeichnungen berücksichtigt“ (135). Vor diesem Hintergrund unterscheidet der Verfasser letztlich sechs Genres anhand unterschiedlicher mit ihnen verbundener Gefühlserwartungen: Für den Thriller bzw. den Horror seien dies Angst und Erleichterung; für Erotik bzw. Pornographie Verlangen und Befriedigung; für das Melodram bzw. die Tragödie Leid und Erlösung; für die Idylle Streit und Harmonie; für die Heldengeschichte Wagnis und Triumph; und für die Komödie das Lachen. Friedmann präsentiert damit letztlich eine Typologie emotional konnotierter, narrativer Basisoppositionen, aus denen sich Spannungsbögen entwickeln ließen. Handlungsmuster dagegen entstünden erst aus der Kombination von Gefühlserwartungen mit bestimmten universellen Konflikten, woraus sich dann wiederum neue Genrebezeichnungen (z. B. das Liebesmelodram bzw. die Romanze) ableiten ließen (136). So gut diese

Idee einer Typologie auch sein mag, so erscheint sie doch zugleich durchaus problematisch. Denn zum einen werden hier unterschiedliche Genres (z. B. Horror und Thriller, die sich – auch hinsichtlich ihrer emotionalen Wirksamkeit – klar unterscheiden lassen) mit der jeweils gleichen Gefühlserwartung versehen; zum anderen stellen die aufgezählten ‚Gefühlserwartungen‘ keine eigentlichen Emotionen, sondern Handlungen, Konzepte oder (physiologische) Reaktionen, wie etwa das Lachen, dar.

Das sich sodann anschließende Teilkapitel 4.7 zur Thematik der Wendepunkte hätte in der argumentativen Reihenfolge eher direkt nach den Ausführungen zu Basisoppositionen und Geschlossenheit durch Transformation gepasst, da der Verfasser einen transformatorischen Schritt narrativer Basisoppositionen als einen narrativen Wendepunkt versteht (150). Hieran anschließend geht Friedmann mit der Kausalität noch auf einen zentralen Grundbegriff auch der klassischen und postklassischen Narratologie ein (Kap. 4.8). Völlig zu Recht verweist er daher auf den weitgehenden Konsens unter Narratologen, dass die kausale Verknüpfung von Handlungen und Ereignissen ein wesentliches konstituierendes Merkmal von Erzählungen darstelle (157). Indes führt der Verfasser mehre Beispiele dafür an, „dass auch Erzählungen, die als non-kausal eingeordnet werden, eine Vielzahl von Kausalbeziehungen aufweisen, die die Handlungen und Ereignisse verknüpfen“ (159). Ein besonderes Augenmerk legt Friedmann in diesem Teilkapitel auf die Bedeutung von narrativer Kausalität für Computerspiele. Aufgrund ihrer interaktiven Natur kämen Beziehungen der Ursache in Computerspielen gehäuft vor (162).

Das in neun Unterabschnitte gegliederte Kapitel 4 – Kap. 4.9 wendet sich summarisch noch weiteren Elementen der narrativen Textgestaltung zu, die zwar „typischerweise in Erzählungen vorzufinden sind, dabei aber nicht zwingend konstituierend für die Narrativität eines Textes sind“ (165) – stellt zweifelsohne das Kernstück von Friedmanns Buch dar. Das sich anschließende, deutlich kürzer ausfallende Kapitel 5 nimmt dann noch einmal eine Übertragungsleistung vor, indem es sich der Narrativierung von Medientexten zuwendet. Grundsätzlich sei es möglich, so Friedmann, jeden Medientext auf das Vorkommen der zuvor erarbeiteten narrativen Elemente hin zu untersuchen, „um objektivierbare Aussagen über den Grad seiner Narrativität treffen zu können“ (179). So könnten auch ursprünglich nicht-narrative Ketten von Ereignissen und Handlungen vermittlels der in Kapitel 4 aufgeführten Gestaltungsmerkmale narrativiert werden, und die narrative Textgestaltung lasse sich gleichermaßen auf fiktionales wie faktuales Erzählen anwenden (ebd.) – was der Verfasser dann sogleich anhand von einigen ausgesuchten Beispielen demonstriert.

In der Gesamtbewertung lässt sich feststellen, dass Friedmanns Buch sicherlich keine letztgültige theoretische Grundlegung der Transmedialität und der Natur, der Möglichkeiten und Grenzen medienunabhängigen und übergreifenden Erzählens liefert. Auch sind viele der hier dargelegten Annahmen und Ausführungen zu den narrativen Basiselementen in anderen, deutlich stärker theoretisch ausgerichteten narratologischen Arbeiten bereits bedacht oder zumindest angelegt worden und grundsätzlich unstrittig. Doch das mindert in keiner Weise den Wert von Friedmanns Studie. Die Stärke des – im Übrigen

exzellent geschriebenen – Buches liegt gerade in seiner integrierenden Syntheseleistung. Vor allem die Verbindung etablierter theoretischer Positionen aus der klassischen und postklassischen Narratologie mit Erfahrungen, Erkenntnissen und Modellen aus der Praxis der Filmdramaturgie ist ein hinreichendes Alleinstellungsmerkmal, das Friedmanns Buch zu einer gleichermaßen spannenden wie relevanten Lektüre macht.

Keyvan Sarkhosh

Volker Nölle. *Der heimliche Blick. Motiv und Modell – Eine Matrix innovativer Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017. 644 S.

Im Zentrum der Erzähltheorie steht seit je die Frage der Perspektive, des Blickpunkts oder Blickpunktsystems (*point of view, focalization, voice*), der spezifischen Bedingungen also, unter denen der narrative Diskurs steht und die Redeinstanz sich konstituiert. Die vorliegende Untersuchung liefert dazu einen neuen Beitrag, dessen Intention durch den Titel und die drei Begriffe Modell, Motiv und Matrix gut gekennzeichnet ist. Es geht um Texte, die ein besonderes ‚GrundszENARIO‘ (Modell) entfalten, nämlich den heimlichen Blick eines Beobachters aus einem Raum in einen anderen; oder mit einem prägnanten Grass-Zitat aus *Die Blechtrommel* beschrieben: „er hinter dem Guckloch, ich vor dem Guckloch“ (461). Zwischen beiden Räumen besteht eine mehr oder weniger starre Demarkationslinie (z.B. draußen/drinnen), und auch die Öffnung zwischen dem Raum des Beobachters und dem zweiten Raum des Beobachtungsobjekts kann sehr unterschiedlich gestaltet sein. Dieses formale Modell der zwei Räume lässt unzählige Realisierungen zu, je nach vorherrschendem Motiv. Welches ist das Interesse des Späher und Lauscher? Weiß der Beobachtete, dass er beobachtet wird? Weiß der Beobachter von diesem Wissen? Generiert die Anordnung komische oder beklemmende Wirkungen? Das sind Fragen, die durch die „Konkretisierung des Grundszenarios“ (293) beantwortet werden. Der „Vielfalt der Motivationen für die Blickaktionen“ (270) sind keine Grenzen gesetzt, wie Nölle anhand mehrerer Dutzend Werke von Sterne bis Jelinek aufzeigt. Modell und Motive zusammen ergeben eine Matrix, die es erlaubt, Texte quer durch die Epochen zu vergleichen, die ansonsten ganz unvergleichbar sind: „Gemeinsames bei aller Unvergleichbarkeit“ (530) – darauf kommt es hier an. Es geht weder um historische Entwicklungen noch um eine typologische Ordnung. Viele der Texte kommen über das ganze Buch verstreut mehrfach vor, und immer wieder lenkt der Verfasser den Blick auf das Blickmodell anhand von Zitaten, denen er hermeneutische Aufmerksamkeit widmet. So baut sich über 600 Seiten hinweg eine überwältigende Evidenz auf. Es entsteht eine literarische Enzyklopädie des verborgenen Sehens, von den großen Erzählern des 19. Jahrhunderts (Kleist, Meyer, Gogol, Fontane u. v. a.) über die Klassiker des 20. Jahrhunderts (Kafka, Mann, Doderer u. v. a.) bis in die Gegenwart (Banville, Oz, Schlink u. v. a.): eine induktive Poetik der „fragmentierenden Perspektivierung“ (315).

Sehr glücklich scheint mir die Verwendung des Begriffs der Synekdoche zu sein, denn durch die Ritzen, Löcher und halbgeöffneten Türen zeigt sich stets ein