

AUTOR

Adrian Brauneis (Fribourg / CH)

TITEL

Anschauliches Erzählen – mit und ohne fiktiven Erzähler. Mit einer Modellanalyse von Christian Krachts Roman *Die Toten* (2016)

ERSCHIENEN IN

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* # 19 (1.2021) / [www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

URL

<https://www.textpraxis.net/adrian-brauneis-anschauliches-erzaehlen>

URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6-68079407561>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17879/68079407222>

URN und DOI dienen der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Adrian Brauneis: »Anschauliches Erzählen – mit und ohne fiktiven Erzähler. Mit einer Modellanalyse von Christian Krachts Roman *Die Toten* (2016)«. In: *Textpraxis* 19 (1.2021). URL: <https://www.textpraxis.net/adrian-brauneis-anschauliches-erzaehlen>  
DOI: <https://dx.doi.org/10.17879/68079407222>

IMPRESSUM

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School *Practices of Literature*  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)

Redaktion und Herausgabe: Sona Arasteh-Roodsary, Christina Becher, Nursan Celik, Lea Espinoza Garrido, Gesine Heger, Dominik Hübschmann, Thomas Kater, Eva Tanita Kraaz, Sarah Nienhaus, Hanna Pulpanek, Laura Reiling, Roman Seebeck



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

AUTHOR

Adrian Brauneis (Fribourg / CH)

TITLE

Anschauliches Erzählen – mit und ohne fiktiven Erzähler. Mit einer Modellanalyse von Christian Krachts Roman *Die Toten* (2016)

PUBLISHED IN

*Textpraxis. Digital Journal for Philology* # 19 (1.2021) / [www.textpraxis.net/en](http://www.textpraxis.net/en)

URL

<https://www.textpraxis.net/en/adrian-brauneis-anschauliches-erzaehlen>

URN: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6-68079407561>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17879/68079407222>

URN and DOI serve the long-term searchability of the document.

RECOMMENDED CITATION

Adrian Brauneis: »Anschauliches Erzählen – mit und ohne fiktiven Erzähler. Mit einer Modellanalyse von Christian Krachts Roman *Die Toten*«. In: *Textpraxis* 19 (1.2021). URL: <https://www.textpraxis.net/en/adrian-brauneis-anschauliches-erzaehlen>  
DOI: <https://dx.doi.org/10.17879/68079407222>

IMPRINT

*Textpraxis. Digital Journal for Philology*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School *Practices of Literature*  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
D-48143 Münster / Germany

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)

Editorial Team: Sona Arasteh-Roodsary, Christina Becher, Nursan Celik,  
Lea Espinoza Garrido, Gesine Heger, Dominik Hübschmann, Thomas Kater,  
Eva Tanita Kraaz, Sarah Nienhaus, Hanna Pulpanek, Laura Reiling, Roman Seebeck



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

# Anschauliches Erzählen – mit und ohne fiktiven Erzähler

Mit einer Modellanalyse von Christian Krachts Roman *Die Toten* (2016)<sup>1</sup>

## 1 Einführung

Mit der Anschaulichkeit fiktionaler Literatur hat sich die Forschung in der jüngeren Vergangenheit wiederholt intensiv befasst.<sup>2</sup> Freilich ist nicht nur in diesem Zusammenhang ganz Verschiedenes als ›Anschaulichkeit‹ begriffen worden. Bernhard Asmuth nennt immerhin neun verschiedene Bedeutungsvarianten zur Rede von der Anschaulichkeit (nicht notwendigerweise fiktionaler) literarischer Texte.<sup>3</sup> Im vorliegenden Aufsatz jedoch soll es nur um die Disposition eines Textes gehen, auf Seiten von Leser\*innen den Eindruck sinnlicher Unmittelbarkeit zu erzeugen.

Dieses Begriffsverständnis werde ich im zweiten Abschnitt meiner Überlegungen erörtern. Hier wird die These vertreten, dass jeder Text ›anschaulich‹ zu nennen ist, insofern er durch den Gebrauch von Charakterisierungsausdrücken vor dem geistigen Auge seiner Leser\*innen sensorische Wahrnehmungseindrücke hervorzurufen vermag. Und es wird die These vertreten, dass die Anschaulichkeit von Erzähltexten mit dem Grad der Individuation konkreter (fiktiver) Gegenstände zunimmt.

---

1 | Für ihre Kritik an einer früheren Fassung des vorliegenden Aufsatzes bedanke ich mich bei Tom Kindt, Niels Klenner und Victor Lindblom. Für konstruktive Kritik bedanke ich mich fernerhin auch bei Nursan Celik, Thomas Kater und Hanna Pulpanek sowie bei Tilmann Köppe und Bettina Peterli.

2 | Vgl. Arbogast Schmitt und Gyburg Uhlmann (Hrsg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*. Berlin und Boston 2011; Hans Adler und Sabine Gross (Hrsg.): *Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung im Wahrnehmen, Lesen und Denken*. Paderborn 2016; Tilmann Köppe und Rüdiger Singer (Hrsg.): *Show, don't tell. Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens*. Bielefeld 2018; Olaf Kramer, Carmen Lipphardt und Michael Pelzer (Hrsg.): *Rhetorik und Ästhetik der Evidenz*. Berlin und Boston 2020.

3 | Vgl. Bernhard Asmuth: »Anschaulichkeit. Varianten eines Stilprinzips im Spannungsfeld zwischen Rhetorik und Erzähltheorie«. In: Gert Ueding und Gregor Kalivoda (Hrsg.): *Wege moderner Rhetorikforschung. Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*. Berlin und Boston 2014, S. 147–184. Vgl. auch Tilmann Köppe und Rüdiger Singer: »Einführung: Was heißt (hier) ›anschaulich erzählen‹?« In: Dies. (Hrsg.): *Show, don't tell. Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens*. Bielefeld 2018, S. 7–34, hier S. 17–19.

Zur Illustration wird im zweiten Abschnitt des vorliegenden Aufsatzes Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* (1985) dienen. Das Beispiel ist nicht willkürlich gewählt. Wenn ein Text ›anschaulich‹ genannt wird, weil er den Eindruck sinnlicher Unmittelbarkeit zu erzeugen vermag, mag der Ausdruck wie auch die Rede von ›Bildern vor dem geistigen Auge von Leser\*innen‹ an visuelle Wahrnehmungen denken lassen. Der Eindruck sinnlicher Unmittelbarkeit kann aber auch aus dem Gebrauch von Charakterisierungsausdrücken zur olfaktorischen, auditiven, taktilen oder geschmacklichen Wahrnehmung von Konkretem zu resultieren.<sup>4</sup> Um also zu verdeutlichen, dass visuelle Wahrnehmbarkeit nur eine Form von sinnlicher Unmittelbarkeit ist, wurde Süskinds Text als Beispiel ausgewählt. Wie sich der Befund anschaulichen Erzählens sinnvoll in die Interpretation eines fiktionalen Textes integrieren lässt, soll im fünften Abschnitt am Beispiel von Christian Krachts Roman *Die Toten* erörtert werden. Meine These lautet: Fiktionale (wie auch nicht-fiktionale) Erzähltexte laden durch ihre Anschaulichkeit zu der Formulierung thematischer Propositionen ein. Wird von einer fiktiven Erzählerfigur berichtet, die, bildlich gesprochen, zwischen Autor\*in und Leser\*innen steht, muss jedoch, zumindest soweit jene Erzählerfigur nicht über ihre Absichten informiert, relativ ungewiss bleiben, ob die logisch-semantische Implikation solcher Propositionen durch eine Reihe von Aussagen über Konkretes intendiert oder bloß Zufall ist.

Als ›thematisch‹ verstehe ich hierbei Propositionen allgemeiner Art, also solche, die Gesetzmäßigkeiten zum Gegenstand haben.<sup>5</sup> Wenn solche Propositionen aufgrund von Aussagen über Konkretes entweder für fiktional wahr oder für fiktional falsch zu halten sind, bezeichne ich diese Aussagen als thematisch signifikant.<sup>6</sup> So sind beispielsweise Aussagen über die Titelfigur von Voltaires Roman *Candide ou l'optimisme* (1759) sowie solche über die Figuren, mit denen Candide bekannt wird, mit Blick auf die thematische Proposition signifikant, dass die Welt, in der Candide lebt, nicht die beste aller möglichen Welten ist.<sup>7</sup>

---

4 | Die Instrumente der klassischen Narratologie zur Analyse der Perspektivierung von Erzählberichten vermögen hierüber allerdings leicht hinwegzutäuschen. Vgl. hierzu Christian Huck: »Coming to Our Senses: Narratology and the Visual«. In: Peter Hühn, Wolf Schmid und Jörg Schönert (Hrsg.): *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Berlin und New York 2009, S. 201–218, hier insb. S. 204–207.

5 | Vgl. hierzu Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen: *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective* [1994]. Oxford et al. 2002, insb. S. 260f., 282–287, 324–326 und 337f. Hier sei zur systematischen Beantwortung der Frage, was es bedeutet, das Thema eines fiktionalen Erzähltextes zu rekonstruieren, fernerhin verwiesen auf Stein Haugom Olsen: »Thematic Concepts. Where Philosophy Meets Literature«. In: A. Phillips Griffiths (Hrsg.): *Philosophy and Literature*. Cambridge u.a. 1984, S. 75–93; Shlomith Rimmon-Kenan: »What Is Theme and How Do We Get at It?«. In: Claude Bremond, Joshua Landy und Thomas Pavel (Hrsg.): *Thematics. New Approaches*. New York 1995, S. 9–19; Heta Pyrhönen: »Thematic Approaches to Narrative«. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London und New York 2005, S. 597f.

6 | Insofern sie eine Theoriefreiheit von Aussagen über konkrete Gegenstände suggeriert, wäre die Unterscheidung zwischen Aussagen allgemeiner Art und solchen, die unmittelbar auf Konkretes Bezug nehmen, unter erkenntnistheoretischem Gesichtspunkt zu diskutieren. Im vorliegenden Zusammenhang muss diese erkenntnistheoretische Unterscheidung aber nicht interessieren. Hier sei deshalb nur auf Willard Van Orman Quine: *Pursuit of Truth* [1990]. Cambridge / MA und London 1992, insb. S. 6–8 verwiesen.

7 | Vgl. hierzu ausführlich Adrian Brauneis: »so leid es mir tut, wir sind die Guten in dieser Sache«. *Untersuchungen zum Verstehen fiktionaler moralischer Sätze*. Göttingen 2020, Kap. 2, insb. S. 61 und 65.

Mit der Formulierung thematischer Propositionen wird die Frage nach dem logisch-semantischen Sinnzusammenhang von Angaben zu Konkretem beantwortet. Auf solche Angaben können Erzähltexte ihre Leser\*innen auch (aber freilich keineswegs nur) durch ihre Anschaulichkeit aufmerksam machen. Deshalb spreche ich davon, dass ›Erzähltexte durch ihre Anschaulichkeit zu der Formulierung thematischer Propositionen einladen‹. Dies werde ich im vierten Abschnitt des vorliegenden Aufsatzes erörtern. In einem kurzen Exkurs wird zuvor im dritten Abschnitt noch eine Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit einer anschaulichen Beschreibung von Abstraktem gegeben. Im fünften Abschnitt werde ich ein Beispiel für die Anschaulichkeit von *Die Toten* geben und anschließend einen Interpretationsvorschlag machen, bevor ich darzulegen versuche, unter welchen erzählkonzeptionellen Prämissen die Frage nach der thematischen Signifikanz von Konkretem nicht mit Gewissheit zu beantworten ist.

Weil sie es nicht gestatten, diese Frage mit Gewissheit zu beantworten, vermögen Texte wie Krachts Roman interpretatorische Kontroversen anzuregen. Sich mit einer vagen, zumeist sehr bildlichen und dementsprechend eher uninformativen Umschreibung des zur Diskussion stehenden Phänomens begnügend, wechselt die Kracht-Forschung jedoch gemeinhin allzu schnell von der Text- auf die Werkebene, um die relative Deutungsoffenheit von Krachts Texten im literarhistorischen Kontext der Postmoderne zu verorten.<sup>8</sup> Demgegenüber geht es mir um eine Bestimmung der erzählkonzeptionellen Eigentümlichkeiten, die möglich machen, was die Forschung auch als ›Kracht-Effekt‹ bezeichnet.<sup>9</sup> Diese Bemühungen sind für mich kein Selbstzweck. Mit ihnen will ich exemplarisch zeigen, inwiefern Interpret\*innen fiktionaler Erzählliteratur Grund dazu haben, sich durch die Instanz einer homodiegetischen Erzählerfigur über die Ergebnisse ihres Tuns verunsichern zu lassen.

Vorderhand sei aber erörtert, wie sich meines Erachtens unter systematischem Gesichtspunkt sinnvoll über die Anschaulichkeit fiktionaler Erzähltexte sprechen lässt.

---

8 | Vgl. zur systematischen Unterscheidung von Text und Werk Gregory Currie: »Work and Text«. In: *Mind, New Series* 100:3 (1991), S. 325–340.

9 | Vgl. Christoph Kleinschmidt: »Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu. Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts«. In: ders. (Hrsg.): *Christian Kracht*. München 2017, S. 44–53, hier S. 50–52. Vgl. weiterführend Andreas Schumann: »das ist schon ziemlich charmant«. Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart«. In: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln 2009, S. 150–164, hier S. 157 und 163; Johannes Birgfeld und Innokentij Kreknin: »Christian Kracht«. In: Christian Dawidowski (Hrsg.): *Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre*. München 2019, S. 141–154, hier S. 144 sowie mit Bezug auf *Die Toten* im Besonderen Innokentij Kreknin: »Selbstreferenz und die Struktur des Unbehagens der ›Methode Kracht‹. Zu einem Wandel der Poetik in *Imperium* und *Die Toten*«. In: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Berlin 2018, S. 35–69, hier insb. S. 61. Bemühungen, die dem Unternehmen des vorliegenden Aufsatzes ähnlich sind, hat Tom Kindt: »Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere ...«. Zur Erzählstrategie und Wirkungskonzeption von Christian Krachts Roman *Imperium*«. In: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Berlin 2018, S. 455–470 zur Bestimmung der Erzählkonzeption von *Imperium* (2012) unternommen.

## 2 Anschaulichkeit (fiktionaler) erzählender Literatur

### 2.1 Überblick zum narratologischen Gebrauch des Begriffs

Was die Narratologie unter Anschaulichkeit versteht, ist einer Stilfigur der antiken Rhetorik nicht unähnlich.<sup>10</sup> Diese wird *enargeia* genannt und wie die Anschaulichkeit eines erzählenden Textes durch eine *Ekphrasis*, also eine detaillierte Gegenstandsbeschreibung, ins Werk gesetzt. Seit der Renaissance wird unter *enargeia* dann aber auch das Vermögen eines Textes verstanden, von bestimmten Gedanken überzeugen zu können – und damit die Bedeutung von *enargeia* mit der von *energeia* konfundiert.<sup>11</sup> In der narratologischen Theoriebildung der Gegenwart liegt der Akzent hinwiederum auf einem narrativen Modus zur Erzeugung des Eindrucks sinnlicher Unmittelbarkeit. Bekanntlich wird dieser Modus als dramatischer oder szenischer von einem narrativen Modus der Geschehensschilderung abgegrenzt; es wird zwischen Erzählen mit niedriger und hoher Distanz zum Erzählten unterschieden; und es ist von *showing* oder *rendering* im Gegensatz zu *telling* die Rede.<sup>12</sup>

Gemeinhin wird der Grad der Mittelbarkeit eines narrativen Textes dabei von der Einmischung einer Erzählerfigur abhängig gemacht. Hohe Distanz wäre zu konstatieren, wo sich ein Erzähler als Vermittlungsinstanz durch Kommentare zum Erzählten besonders stark bemerkbar macht. Geringe Distanz wäre zu konstatieren, wo Leser\*innen fiktive Gegenstände gleichsam selbst vor Augen zu haben glauben.<sup>13</sup> Von der unmittelbaren Wahrnehmung fiktiver Gegenstände kann nach Maßgabe der traditionellen Begrifflichkeit auch in solchen Fällen, strenggenommen, allerdings keine Rede sein. Auch wenn sich eine Vermittlungsinstanz nicht kommentierend zu Wort melden sollte, wäre nichtsdestotrotz davon auszugehen, dass die Wahrnehmungen von Leser\*innen an die Perspektive einer solchen Instanz gebunden sind. Wissen um Fiktives ließe sich also in jedem Fall nur in Abhängigkeit von den Wahrnehmungen einer Erzählerfigur gewinnen.<sup>14</sup>

Was die Frage nach der Anschaulichkeit erzählender Texte anbelangt, führen die Klassiker der strukturalistischen Narratologie mithin nicht weit.<sup>15</sup> Es gibt jedoch keinen logisch zwingenden Grund für die Annahme, dass ein fiktionaler Erzähltext notwendigerweise immer auch einen fiktiven Erzähler haben muss:

---

10 | Vgl. Köppe und Singer: »Einführung« (wie Anm. 3), S. 7–17.

11 | Vgl. Hans Adler und Sabine Gross: »Einleitung«. In: Dies. (Hrsg.): *Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung im Wahrnehmen, Lesen und Denken*. Paderborn 2016, S. 7–26, hier S. 13; Asmuth: »Anschaulichkeit« (wie Anm. 3), S. 163–170; Köppe und Singer: »Einführung« (wie Anm. 3), S. 15.

12 | Vgl. Köppe und Singer: »Einführung« (wie Anm. 3), S. 14.

13 | Vgl. hierzu den Überblick von Jan Alber und Monika Fludernik: »Mediacy and Narrative Mediation«. In: Peter Hühn (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. Bd. 1 [2009]. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin und New York 2014, S. 310–325.

14 | Vgl. hierzu Dorrit Cohn: »The Encirclement of Narrative«. In: *Poetics Today* 2 (1981), S. 157–182, hier S. 175.

15 | Vgl. Asmuth: »Anschaulichkeit« (wie Anm. 3), S. 178–180.

The question whether a text has a fictional narrator comes down to whether the text authorizes imaginings about a fictional narrator. There are clear cases where this is the case as well as clear cases where this is not the case [...]. Sometimes, however, it will be unclear whether a text authorizes imaginings about a narrator.<sup>16</sup>

Wenn ein fiktionaler Erzähltext nicht zu der Vorstellung einlädt, dass eine fiktive Figur erzählt, kann, strenggenommen, überhaupt erst von ›Unmittelbarkeit‹ die Rede sein. Dem lässt sich durch die Erzähltheorie von Tom Kindt und Tilmann Köppe Rechnung tragen: Je mehr Details zur sinnlichen Wahrnehmung von Konkretem die Beschreibung fiktiver Gegenstände enthält, desto stärker werden Leser\*innen den Eindruck haben, selbst Fiktives sinnlich unmittelbar wahrzunehmen.<sup>17</sup> Die Annahme, dass Aussagen über Fiktives in jedem Fall an eine fiktive Wahrnehmungsinstanz gebunden sind, setzt dieser Vorschlag zur Rede von der Anschaulichkeit fiktionaler Erzähltexte nämlich nicht voraus.

## 2.2 Nichtrelative und relative Anschaulichkeit

Man mag einen fiktionalen Erzähltext ohne fiktiven Erzähler für möglich, das Vorhandensein einer fiktiven Vermittlungsinstanz aber doch für den Regelfall halten, sei es in Form einer retrospektiv berichtenden Figur wie etwa Dickens' David Copperfield oder Melvilles Ishmael oder einer Fokalisierungsinstanz wie etwa Manns Hans Castorp oder Camus' Meursault. Solche Erzähltexte schlechterdings nicht ›anschaulich‹ nennen zu wollen, wäre kontraintuitiv. Dies hieße, von einem Extrem ins andere zu verfallen. Die Anschaulichkeit von Erzähltexten, die im Sinne der klassischen strukturalistischen Narratologie als ›mittelbar‹ zu bezeichnen wären, will ich nicht bestreiten. Tatsächlich werden ja auch im vorliegenden Aufsatz zwei Erzähltexte analysiert, in denen jeweils von einer fiktiven Erzählerfigur berichtet wird. Während jedoch ein erzählerloser Text buchstäblich unmittelbar dazu einlädt, sinnliche Wahrnehmungen konkreter Gegenstände zu simulieren, fordern Texte wie *Das Parfum* und *Die Toten* dazu auf, sinnliche Wahrnehmungen unter der Anleitung einer fiktiven Vermittlungsinstanz zu simulieren. Dies sei hier mit Tilmann Köppe und Jan Stühling betont:

The difference between the narrator-less account of coloring [*id est* Veranschaulichung, A. B.] and the narrator based account can be said to be this: while the narrator-based account involves imagining of a narrator that he describes certain events under a particular description, the narrator-less account involves imagining certain events under a particular description.<sup>18</sup>

16 | Tilmann Köppe und Jan Stühling: »Against Pan-Narrator Theories«. In: *Journal of Literary Semantics* 40 (2011), S. 59–80, hier S. 74. Vgl. weiterführend auch Dies.: »Against Pragmatic Arguments for Pan-Narrator Theories: The Case of Hawthorne's ›Rappaccini's Daughter‹«. In: Dorothee Birke und T. K. (Hrsg.): *Author and Narrator. Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*. Berlin und Boston 2015, S. 13–43.

17 | Vgl. Tom Kindt und Tilmann Köppe: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014, Kap. 4.2. Vgl. ergänzend auch Tobias Klauk und Tilmann Köppe: »Distance in Fiction«. In: J. Alexander Bareis und Lene Nordrum (Hrsg.): *How to Make Believe. The Fictional Truths of the Representational Arts*. Berlin und Boston 2015, S. 77–94, hier S. 85–92 sowie Gottfried Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989, S. 67.

18 | Köppe und Stühling: »Against Pan-Narrator Theories« (wie Anm. 16), S. 70.

Die Anschaulichkeit von Texten mit einem fiktiven Erzähler ist also als ›Anschaulichkeit eines fiktiven Erzählerberichts‹ zu kennzeichnen. Dies wird im vorliegenden Aufsatz der Einfachheit halber gleichwohl nicht getan. Es handelt sich, dies sei betont, mithin um eine rein pragmatische Entscheidung. Man sollte hiervon nicht auf die Irrelevanz der Unterscheidung zwischen der nichtrelativen Anschaulichkeit von erzählerlosen Erzähltexten auf der einen und der relativen Anschaulichkeit von Erzähltexten mit Erzähler auf der anderen Seite schließen. Diese Unterscheidung ist sowohl unter gattungstheoretischem als auch unter interpretationstheoretischem Gesichtspunkt zu beachten: Unter gattungstheoretischem Gesichtspunkt ist zu bemerken, dass ein Begriff dessen, was gemeinhin ›literarischer Realismus‹ genannt wird, die Unterscheidung zwischen nichtrelativer und relativer Anschaulichkeit logisch-semantic voraussetzt. Ein realistischer Text muss seinen Leser\*innen notwendigerweise die Möglichkeit geben, Wahrnehmungen fiktiver Figuren anhand von Angaben zur Simulation der sinnlichen Wahrnehmung konkreter fiktiver Gegenstände als mehr oder minder wirklichkeitsnahe beurteilen zu können. Dies wäre zumindest mit Joseph P. Stern für eine notwendige Bedingung des Begriffsgebrauchs zu halten.<sup>19</sup> Nach Stern muss man also dazu in der Lage sein, zwischen den beiden hier in Rede stehenden Typen anschaulichen Erzählens zu unterscheiden, will man sich begreiflich machen, wie realistische Literatur die für sie konstitutiven Wirklichkeitseffekte zu erzielen vermag. Wenn man diese Unterscheidung nicht macht respektive gar nicht machen kann, weil man in jedem Fall glaubt, eine fiktive Figur sprechen zu hören, dann kann man immer nur die Wahrnehmungen einer fiktiven Figur mit den Wahrnehmungen einer anderen Figur, eben jenen eines fiktiven Erzählers, vergleichen. Es könnte dementsprechend gar keine Rede davon sein, dass bestimmte Dinge nach Maßgabe eines fiktionalen Erzähltextes für schlechthin ›wirklich‹ zu halten sind. Eine kohärenztheoretisch begründete Beurteilung von Aussagen fiktiver Figuren als mehr oder minder wirklichkeitsnahe wäre dann wohl noch möglich, nicht jedoch eine korrespondenztheoretische.

Meine gattungstheoretischen Einlassungen mögen den Eindruck erwecken, dass die Unterscheidung zwischen nichtrelativer und relativer Anschaulichkeit hier von einem ganz bestimmten Begriff von literarischem Realismus abhängig gemacht wird. Ob man diesen für sachlich angemessen hält, um über eine bestimmte Gattung fiktionaler Erzähltexte zu sprechen, ist dabei nicht von Belang.<sup>20</sup> Um Missverständnisse zu vermeiden, sei also betont: Mit der Unterscheidung zwischen nichtrelativer und relativer Anschaulichkeit werden keine Aussagen darüber getroffen, was literarischen Realismus ausmacht. Andersherum gilt jedoch, dass die Möglichkeit zwischen nichtrelativer und relativer Anschaulichkeit unterscheiden zu können, mit bestimmten Aussagen darüber, was literarischen Realismus ausmacht, vorausgesetzt wird.

Ganz unabhängig von gattungstheoretischen Überlegungen ist die Unterscheidung von nichtrelativer und relativer Anschaulichkeit auch unter interpretationstheoretischem Gesichtspunkt festzuhalten: Wenn eine fiktive Vermittlungsinstanz konkrete Gegenstände anschaulich beschreibt, die zwar *de facto* fiktiv, für die erzählende Figur aber nicht fiktiv sind, dann berechnen entsprechende Angaben eines fiktionalen Erzähltextes nicht

---

19 | Vgl. Joseph Peter Stern: *On Realism*. London 1973, S. 113–116 und 120–122. Vgl. zur weiterführenden Beschäftigung mit Sterns Realismusbegriff Nicholas Boyle und Martin Swales (Hrsg.): *Realism in European Literature. Essays in Honour of J. P. Stern*. Cambridge u.a. 1986.

20 | Vgl. zur Unterscheidung verschiedener Typen realistischer fiktionaler Erzähltexte Adrian Brauneis: »Fiktive Tatsachen, ihre Relativität und deren Angabe. Zur textimmanenten Bestimmung von literarischem Realismus anhand impliziter ontologischer Propositionen«. In: *Scientia Poetica* 24 (2020), S. 133–172.

in der gleichen Weise zur Frage nach der thematischen Signifikanz von Konkretem wie solche, die nicht auf die Wahrnehmungen einer fiktiven Vermittlungsinstanz hin zu relativieren sind. Wo sich diese Frage nichtsdestoweniger aufdrängt, sind Befunde zur Interpretation eines fiktionalen Textes als zumindest ›relativ ungewiss‹ zu qualifizieren. Auf die Unterscheidung von relativer und nichtrelativer Anschaulichkeit zu verzichten, hieße also geradezu die erzählkonzeptionelle Prämisse einer relativen Deutungsoffenheit zu übersehen, die auf Textebene spezifisch ist für fiktionale Erzählliteratur mit einem fiktiven Erzähler.

### 2.3 Ein Vorschlag zur Normierung des Begriffsgebrauchs

Die von Tom Kindt und Tilmann Köppe vorgeschlagene Rückführung der Anschaulichkeit erzählender Literatur auf die Angabe von Details zur sinnlichen Wahrnehmung von Konkretem wird auch von Amy Kind erwogen.<sup>21</sup> Wiewohl sie die Idee plausibel findet, gibt Kind jedoch Folgendes zu bedenken: Der Eindruck sinnlicher Unmittelbarkeit scheint nicht mit der Menge von Details zur Simulation der sinnlichen Wahrnehmung von Fiktivem zu korrelieren. Deshalb wäre ein Kriterium zur Unterscheidung zwischen relevanten und irrelevanten Details zur sinnlichen Wahrnehmung von Fiktivem nötig, wollte man die Anschaulichkeit erzählender Literatur auf solche Details zurückführen. Was das für ein Kriterium sein sollte, vermag Kind aber nicht zu sagen.

Mit Rücksichtnahme auf die Kritik von Kind möchte ich, an die Erzähltheorie von Kindt und Köppe anknüpfend, vorschlagen, die Anschaulichkeit fiktionaler Literatur von dem Grad ihrer Individuation konkreter fiktiver Gegenstände abhängig zu machen. Die Individuation konkreter Gegenstände setzt ihre Identifikation als Vertreter einer Klasse von Gegenständen voraus. Wenn ein Gegenstand einer bestimmten Klasse von Gegenständen zugeordnet worden ist, kann er als Vertreter dieser Gegenstandsklasse individuiert werden. Zu diesem Zweck ist danach zu fragen, inwiefern ein konkreter Gegenstand eine Variation der Gestalt eines prototypischen Vertreters einer bestimmten Gegenstandsklasse ist.<sup>22</sup>

Wird ein konkreter (fiktiver) Gegenstand in einem fiktionalen Erzähltext durch einen Klassenbegriff als Gegenstand einer bestimmten Gegenstandsklasse identifiziert, ist zu konstatieren, was die klassische Narratologie *telling* nennt.<sup>23</sup> Stünde er in einem fiktionalen Erzähltext, dann wäre etwa der Satz »Agathon ist ein Schwärmer.« hierfür ein Beispiel. Dabei ist das Prädikat »ist ein Schwärmer« als Aufforderung zu verstehen, einen konkreten Gegenstand, eben Agathon, der Klasse der Schwärmer zuzuordnen. Von Anschaulichkeit kann hier keine Rede sein. Wer einen bestimmten Klassenbegriff kennt, weiß wohl, was man sich typischerweise unter einem Gegenstand, der unter diesen Begriff fällt, vorzustellen hat. Ein Bild entsteht dann aber *nicht* unter der Anleitung eines Textes vor dem geistigen Auge seiner Leser\*innen. Wo ein Klassenbegriff zur Identifikation von Konkretem gebraucht wird, vermag ein Text lediglich als Trigger eines solchen Bilds zu fungieren. Leser\*innen wiederholen dann sozusagen vor ihrem geistigen Auge den Wahrnehmungsakt, mit dem sie den Gebrauch eines bestimmten Begriffs zu verknüpfen gelernt haben.<sup>24</sup>

21 | Vgl. Amy Kind: »Imaginative Vividness«. In: *Journal of the American Philosophical Association* (2017), S. 32–50, hier S. 42–44.

22 | Vgl. David Wiggins: »Identity, Individuation and Substance«. In: *European Journal of Philosophy* 20:1 (2012), S. 1–25, hier S. 1.

23 | Vgl. Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction* [1983]. London und New York 2002, S. 108.

24 | Vgl. Köppe und Singer: »Einführung« (wie Anm. 3), S. 20f. Vgl. auch Willems: *Anschaulichkeit* (wie Anm. 17), S. 62f. und 66.

Wo ein Text hingegen in der Vorstellung seiner Leser\*innen Bilder von sinnlich Wahrnehmbarem entstehen lässt, ist mit der klassischen Narratologie von *showing* zu sprechen.<sup>25</sup> Ein solcher Text lässt sich sinnvoll ›anschaulich‹ nennen. Hier wird ein Klassenbegriff durch Charakterisierungsausdrücke ›nur‹ logisch-semantisch impliziert. Während ein Text damit auf den Gebrauch von Klassenbegriffen verzichtet, kann er seine Leser\*innen regelrecht zu dem Gebrauch solcher Begriffe einladen, indem er sie zur Simulation von Wahrnehmungen anleitet, die die Klassifikation von Konkretem ermöglichen. Hieran ist mit Gottfried Willems geradezu die Güte fiktionaler erzählender Literatur zu bemessen.<sup>26</sup>

Je spezifischer bei der Charakterisierung eines konkreten fiktiven Gegenstands nun die Angaben zur individuellen Ausprägung der Merkmale sind, die Vertreter einer bestimmten Gegenstandsklasse als solche typischerweise besitzen, desto anschaulicher sei ein fiktionaler Erzähltext genannt. Hier bliebe es nicht bei der Angabe prototypischer Merkmale. Leser\*innen sähen sich durch ihre Lektüre dazu angeleitet, einen Gegenstand als Vertreter einer bestimmten Gegenstandsklasse zu individuieren. Der Individuation von Konkretem sind dabei prinzipiell keine Grenzen gesetzt. Aufgrund der Feinkörnigkeit unserer Wahrnehmungen von Konkretem kann ein Gegenstand als Vertreter einer bestimmten Klasse von Gegenständen in jedem Fall noch genauer charakterisiert werden, als dies jeweils *de facto* geschehen ist.<sup>27</sup> Was die Anschaulichkeit fiktionaler Erzählliteratur anbelangt, hänge die Relevanz von Details zur sinnlichen Wahrnehmung von Konkretem also davon ab, inwiefern entsprechende Angaben zur Individuation eines Gegenstands als eines bestimmten Vertreters einer Klasse von Gegenständen beitragen, also nicht nur die Identifikation eines beliebigen Vertreters einer Klasse von Gegenständen ermöglichen.

Der Vorzug dieses Vorschlags zur Normierung des Begriffsgebrauchs besteht meines Erachtens darin, dass er es gestattet, Aussagen über den Grad der relativen Unbestimmtheit von Gegenstandsbeschreibungen von solchen über den Grad ihrer relativen Anschaulichkeit systematisch zu entkoppeln. Denn auch wenn ersterer relativ niedrig ist, kann letzterer relativ hoch sein; umgekehrt gilt, wenn letzterer relativ hoch ist, muss dies nicht auch für ersteren gelten. Diesbezüglich stimme ich mit Amy Kind überein. Diese hat darauf aufmerksam gemacht, dass ein Bild (*x*) vor dem geistigen Auge der Leser\*innen eines Textes anschaulicher als ein anderes Bild (*y*) zu wirken vermag, obgleich die Beschreibung von *x* unbestimmter ist als die von *y*:

My imagining of a solid black panther may be more determinate than my imagining of a tiger [with an unspecified number of stripes], but that does not seem to be what affects which imagining would typically be characterized as more vivid [anschaulicher, A. B.]. Even if the number of stripes on the imagined tiger is indeterminate, I might still imagine it more vividly than I do the panther.<sup>28</sup>

---

25 | Vgl. Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction* (wie Anm. 23), S. 108.

26 | Vgl. Willems: *Anschaulichkeit* (wie Anm. 17), S. 78f.

27 | Vgl. Marcus Willaschek: *Der mentale Zugang zur Welt: Realismus, Skeptizismus und Intentionalität* [2003]. Frankfurt / M. 2015, S. 272–275.

28 | Kind: »Imaginative Vividness« (wie Anm. 21), S. 44.

Die Beschreibung eines Tigers mag, was die Anzahl seiner Streifen betrifft, unbestimmt sein. Man könnte mit Roman W. Ingarden auch davon sprechen, dass sie diesbezüglich eine Unbestimmtheitsstelle aufweist.<sup>29</sup> Nichtsdestoweniger vermag sie jedoch als Beschreibung einer Großkatze einen größeren Anschaulichkeitseffekt zu erzeugen als die Beschreibung eines Panthers dies als Beschreibung einer Großkatze vermag. Dies ist zu erwarten, wenn die eine Großkatze (der Tiger) durch ihre Beschreibung stärker individuiert wird als die andere (der Panther). Dies kann unter anderem, muss aber nicht notwendigerweise auch durch eine ganz genaue Angabe der Zahl seiner Streifen geschehen. Der Tiger muss als solcher identifizierbar sein, damit sich seine Beschreibung mit der eines Panthers als Beschreibung einer Großkatze vergleichen lässt. Wie anschaulich Tiger und Panther aber zu wirken vermögen, hängt davon ab, wie stark sie als Großkatzen durch ihre Beschreibung individuiert werden.

Wie ein fiktionaler Erzähltext Konkretes individuiert, sei nun am Beispiel von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* illustriert. Vorab sei nochmals erinnert: Im Folgenden werden Angaben zur Identifikation und Individuation von Fiktivem zitiert, die von einem fiktiven Erzähler stammen. Die Anschaulichkeit dieses Erzähltextes ist mithin auf den Wahrnehmungsstandpunkt einer fiktiven Figur hin zu relativieren. Im nächsten Abschnitt wird es gleichwohl (noch) *nicht* um die heuristische Auswertung anschaulicher Angaben zur Simulation der Wahrnehmung von Konkretem im Rahmen der Interpretation fiktionaler Literatur gehen.

#### 2.4 Ein Beispiel zur Illustration des Begriffsgebrauchs

In dem Erzählerbericht von Patrick Süskinds Roman *Das Parfum* werden a.) zahlreiche Gegenstände durch Klassenbegriffe als Vertreter bestimmter Gegenstandsklassen identifiziert. Ihre Zugehörigkeit zu solchen Klassen wird b.) durch den Gebrauch von Charakterisierungsausdrücken logisch-semantisch impliziert. Als Vertreter einer Gegenstandsklasse werden sie schließlich c.) durch eine Spezifikation der prototypischen Merkmale individuiert, die ausschlaggebend für ihre Zuordnung zu einer bestimmten Gegenstandsklasse sind. Dies geschieht, wie sattsam bekannt, vornehmlich durch Angaben zu ihrer Geruchsaure. Als Beispiel sei hier die Charakterisierung der Stadt Paris angeführt.

---

29 | Vgl. Roman W. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk* [1931]. Tübingen 1972, § 38, insb. S. 261–263 und 266f. und Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 13: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [1966/67]. Hrsg. von Rolf Fieguth und Guido Küng. Tübingen 1997, S. 54–61. Um Missverständnisse zu vermeiden, sei auf den Unterschied zwischen der relativen Unbestimmtheit fiktiver Gegenstände und ihrer logischen Unvollständigkeit hingewiesen. Würde jene diese logisch-semantisch implizieren, könnte ein Gegenstand, dessen Beschreibung relativ unbestimmt ist, gar nicht als Vertreter einer bestimmten Gegenstandsklasse identifiziert werden. Dies ist aber möglich. Anhand eines fiktionalen Textes lässt sich zum Beispiel ein Gegenstand als Tiger identifizieren, wiewohl die Anzahl seiner Streifen nicht spezifiziert wird. Vgl. hierzu Charles Crittenden: »Fictional Characters and Logical Completeness«. In: *Poetics* 11:4–6 (1982), S. 331–344, hier insb. S. 336f.; Ders.: *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*. Ithaca / NY et al. 1991, S. 138–148; Graham Priest: *Towards Non-Being. The Logic and Metaphysics of Intentionality*. Oxford et al. 2005, S. 122f.; Benjamin Schnieder und Tatjana von Solodkoff: »In Defence of Fictional Realism«. In: *The Philosophical Quarterly* 59:234 (2009), S. 138–149, hier S. 141f.

a.) Paris gehört in der Welt von Süskinds Roman zu einer Klasse von Gegenständen, die ›in kaum vorstellbarer Weise stinken‹. Dies nämlich soll den Städten der Textwelt als solchen gemeinsam sein. Hierüber informiert der Erzähler gleich zu Beginn seines Berichts: »Zu der Zeit, von der wir reden, herrschte in den Städten ein für uns moderne Menschen kaum vorstellbarer Gestank.«<sup>30</sup> Damit ist auch die Stadt Paris, von der sodann im Besonderen die Rede ist, als solche per Implikation als Gegenstand identifiziert, der ›in kaum vorstellbarer Weise stinkt‹.

b.) Was Leser\*innen nach Maßgabe ihrer Lektüre hier als ›kaum vorstellbar stinkend‹ zu begreifen haben, wird durch prädikative Angaben zur semantischen Basis spezifiziert, von der mit Süskinds Erzählinstanz auf die Städte der Welt des Romans zu abstrahieren ist:

Es stanken die Straßen nach Mist, es stanken die Hinterhöfe nach Urin, es stanken die Treppenhäuser nach fauligem Holz und nach Rattendreck, die Küchen nach verdorbenem Kohl und Hammelfett; die ungelüfteten Stuben stanken nach muffigem Staub, die Schlafzimmer nach fettigen Laken, nach feuchten Federbetten und nach dem stechend süßen Duft der Nachttöpfe. Aus den Kaminen stank der Schwefel, aus den Gerbereien stanken die ätzenden Laugen, aus den Schlachthöfen stank das geronnene Blut. Die Menschen stanken nach Schweiß und nach ungewaschenen Kleidern; aus dem Mund stanken sie nach verrotteten Zähnen, aus ihren Mägen nach Zwiebelsaft und an den Körpern, wenn sie nicht mehr ganz jung waren, nach altem Käse und nach saurer Milch und nach Geschwulstkrankheiten [...], ja sogar der König stank, wie ein Raubtier stank er, und die Königin wie eine alte Ziege, sommers wie winters.<sup>31</sup>

c.) Die Vorstellungsaktivität von Leser\*innen wird durch diese Angaben zur Charakterisierung der Städte des Romans stark eingeschränkt. War zuvor ›nur‹ von dem Gestank derselben die Rede, sieht man sich hierdurch zur Konkretisierung ihrer sinnlichen Erscheinung angeleitet. Dabei ist gleichwohl immer noch von Städten im Allgemeinen die Rede. Deshalb kann noch keine Rede davon sein, dass Paris im Besonderen als etwas ›kaum vorstellbar Stinkendes‹ individuiert worden ist. Dies geschieht durch eine Spezifikation der Merkmale, die die Stadt Paris als solche mit allen Städten der Welt des Romans gemeinsam hat. Von allen anderen Städten der Textwelt hebt sich »die größte Stadt Frankreichs« nämlich durch die Stärke ihres (städtetypischen) Gestanks ab. Hier soll »der Gestank am größten« gewesen sein.<sup>32</sup> Was die Individuation der Geruchsaura von Paris anbelangt, hat es hiermit freilich nicht sein Bewenden. Vergleicht man aber die Angaben zur sinnlichen Wahrnehmung von Paris mit denen zur sinnlichen Wahrnehmung aller anderen Städte, die in Süskinds Roman beschrieben werden, dann ist der Superlativ bereits hinreichend, um jene Angaben ›anschaulicher‹ zu nennen als diese.

Wird ein konkreter Gegenstand in einem Erzähltext (nach Maßgabe der prototypischen Merkmale der Vertreter einer bestimmten Gegenstandsklasse) als Gegenstand einer bestimmten Klasse von Gegenständen stärker individuiert als ein anderer Gegenstand oder womöglich als alle anderen Gegenstände, über die in dem fraglichen Text etwas ausgesagt wird, sollte sich die Frage nach den Gründen der Individuation jenes Gegenstands geradezu aufdrängen. Das gilt zumindest für fiktionale Erzähltexte. Weshalb dies so ist, soll im vierten Abschnitt des vorliegenden Aufsatzes erörtert werden. Da es damit, wie bisher, auch weiterhin ganz selbstverständlich um konkrete Gegenstände und deren Anschaulichkeit gehen wird, sei erst noch ein kleiner Exkurs zur Beantwortung der Frage gemacht, weshalb Abstraktes nicht anschaulich beschrieben werden kann.

30 | Patrick Süskind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* [1985]. Roman. Zürich 1994, S. 5.

31 | Ebd., S. 5f.

32 | Vgl. ebd., S. 6.

### 3 Exkurs zur Nicht-Wahrnehmbarkeit von Abstraktem

In der philosophischen Beschäftigung mit Abstraktem ist umstritten, ob Abstraktes schlechthin nicht sinnlich wahrnehmbar ist oder ob zumindest einige abstrakte Gegenstände sinnlich wahrnehmbar sind. Dabei wird, um letzteres glaubhaft zu machen, auf Farben verwiesen. Behauptet wird also beispielsweise: »Rot« ist etwas Abstraktes *und* sinnlich wahrnehmbar.« Sinnlich wahrnehmbar sei der abstrakte Gegenstand ›Rot‹ beispielsweise als die Farbe reifer Tomaten. Wer aber glaubt, die Röte reifer Tomaten wahrzunehmen, bedeute, die Farbe Rot an sich wahrzunehmen, täusche sich

Eine bestimmte Eigenschaft haben reife Tomaten zum Beispiel mit Feuerwehrautos und einigen Gemälden von Mark Rothko, genauer gesagt, mit Partien einiger Gemälde von Rothko gemeinsam. Hierbei handelt es sich um eine Farbe. ›Rot‹ ist der Name, den man dieser Farbe gegeben hat. Diese Farbe ist selbst keine Eigenschaft des abstrakten Gegenstandes ›Rot‹. Das Abstraktum Rot gehört nämlich nicht zur Extension des Prädikats (›rot‹), mit dem unter anderem die Farbe von reifen Tomaten, Feuerwehrautos und gewissen Partien einiger Rothko-Gemälde benannt wird.<sup>33</sup> Hiervon kann man sich durch ein einfaches Experiment überzeugen: Wer glaubt, Rot selbst sinnlich unmittelbar wahrgenommen zu haben, versuche sich die Frage nach der Intensität des entsprechenden Sinneseindrucks zu beantworten. Man wird feststellen müssen, dass sich diese Frage immer nur unter Bezugnahme auf Konkretes beantworten lässt.<sup>34</sup>

Auch im Bereich der Farben kann es eine anschauliche Beschreibung von Abstraktem also nur in Abhängigkeit von Angaben zur sinnlichen Wahrnehmung von Konkretem geben. Mag man es für unproblematisch halten, umstandslos von einer ›anschaulichen‹ Beschreibung von Abstraktem zu sprechen, wenn in einem Text Konkretes anschaulich beschrieben wird, von dem auf Abstraktes geschlossen werden kann. Dies täuscht aber gerade darüber hinweg, dass Abstraktes nicht sinnlich wahrnehmbar ist. Um dies zu vermeiden, wäre davon zu sprechen, dass ein Text Abstraktes auf der semantischen Basis einer anschaulichen Beschreibung von Konkretem repräsentiert.

### 4 Anschauliches Erzählen und der Aufbau fiktiver Welten

In seinem Aufsatz »Über den Realismus in der Kunst« hat Roman Jakobson bereits 1921 vermutet, dass eine anschauliche Beschreibung von konkreten Gegenständen auf diese Gegenstände besonders aufmerksam zu machen vermag.<sup>35</sup> Alternative Techniken der Lenkung von Leser\*innen will ich hier natürlich nicht bestreiten. Wo es sich bei den beschriebenen Gegenständen jedoch um fiktive handelt, scheint man mir der Anschaulichkeit ihrer Beschreibung mit Jakobson gleichwohl besondere Bedeutung beimessen zu können: Fiktive Gegenstände existieren als solche nur im Referenzbereich fiktionaler Rede, so zum Beispiel in dem Referenzbereich eines fiktionalen Erzähltextes. Deshalb kann ein fiktiver Gegenstand als Gegenstand (simulierter) sinnlicher Wahrnehmungsakte schlechterdings auch niemals so ›lebensecht‹ wirken wie ein

---

33 | Vgl. Wolfgang Künne: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie* [1983]. 2., um einen Anhang erweiterte Auflage. Frankfurt / M. 2007, S. 61f.

34 | Vgl. ebd., S. 63.

35 | Vgl. Roman Jakobson: »Über den Realismus in der Kunst« [1921]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze, 1921–1971*. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt / M. 1979, S. 129–139, hier S. 137.

nicht-fiktiver Gegenstand.<sup>36</sup> Die Existenz nicht-fiktiver Gegenstände ist schließlich nicht auf die Bedeutung der Begriffe zu reduzieren, mit Hilfe derer man sich über sie verständigt. Fiktive Gegenstände existieren hingegen buchstäblich nur in Abhängigkeit von den Begriffen, derer man sich bedient hat, um sie zu erschaffen. Dabei steht es Autor\*innen frei, Fiktives in ihren Texten auf die prototypischen Merkmale der Vertreter einer bestimmten Gegenstandsklasse zu reduzieren oder aber sie als Vertreter einer bestimmten Gegenstandsklasse zu individuieren.

Wird ein nicht-fiktiver Gegenstand in einem Text nicht nur identifiziert, sondern auch individuiert, in einem anderen Text aber nur identifiziert und nicht auch individuiert, kann man wohl ein Mittel zur Lenkung von Leser\*innen vermuten. Dass der Gegenstand dort individuiert, hier aber nicht individuiert wird, könnte aber auch nur ein Zufall sein. Womöglich hat es auf der einen Seite nur an der Gelegenheit gefehlt, den fraglichen Gegenstand genau zu studieren. Auf der anderen Seite hat man womöglich nur der Individualität des fraglichen Gegenstands gerecht werden wollen.

Die Ontologie fiktiver Gegenstände hinwiederum lässt für solche Überlegungen keinen Platz. Da sie durch fiktionale Rede allererst erschaffen werden, ist bei der Individuation fiktiver Gegenstände *a priori* eine thematische Signifikanz der entsprechenden Angaben zu vermuten. Was es bedeutet, dieser Vermutung nachzugehen, habe ich einleitend bereits bemerkt: Es wird danach gefragt, ob aufgrund von Aussagen über Konkretes eine thematische Proposition entweder für fiktional wahr oder für fiktional falsch zu halten ist.

Beides zusammen, Aussagen über Konkretes auf der einen und Aussagen genereller Natur, also Aussagen über Gesetzmäßigkeiten, auf der anderen Seite konstituieren die fiktive Welt eines fiktionalen Erzähltextes. Von einer fiktiven Welt kann allein aufgrund von Angaben zur Existenz von Konkretem nämlich (noch) keine Rede sein. Mit Charles Sanders Peirce gesprochen: »Generality is [...] an indispensable ingredient of reality; for mere individual existence or actuality without any regularity whatever is a nullity.«<sup>37</sup> Will man von der ›Wirklichkeit‹ oder der fiktiven Welt eines fiktionalen Erzähltextes sprechen, kann man es also nicht bei der Aufzählung konkreter fiktiver Gegenstände belassen. Von Angaben zur Existenz konkreter Gegenstände ist hypothetisch-deduktiv auf Gesetzmäßigkeiten ihrer Existenz in Raum und Zeit zu schließen.<sup>38</sup> Dabei sind einige Gegenstände auffälliger als andere, nämlich die, die besonders anschaulich beschrieben werden. Aufgrund der Anschaulichkeit ihrer Beschreibung drängen sie sich Interpret\*innen, soweit diese nach den thematischen Propositionen fiktionaler Literatur fragen, also geradezu auf.

---

**36** | Die Frage, weshalb Fiktives nicht so ›lebensecht‹ wie Nicht-Fiktives zu wirken vermag, nehme ich hier von Kind: »Imaginative Vividness« (wie Anm. 21), S. 44 auf.

**37** | Charles Sanders Peirce: »What Pragmatism Is«. In: *The Monist* 15:2 (1905), S. 161–181, hier S. 178. Vgl. auch Bertrand Russell: *The Philosophy of Logical Atomism* [1918/19]. London und New York 2010, S. 18 und 69–71.

**38** | Vgl. hierzu Lubomír Doležel: »A Thematics of Motivation and Action«. In: Claude Bremond, Joshua Landy und Thomas Pavel (Hrsg.): *Thematics. New Approaches*. New York 1995, S. 57–66, hier S. 59. Vgl. auch Lamarque und Olsen: *Truth, Fiction, and Literature* (wie Anm. 5), S. 452–454.

## 5 Modellanalyse von Krachts *Die Toten*

Ich komme nun zur Beschäftigung mit Krachts *Die Toten*. Nach einer Diskussion der Anschaulichkeit des Romans wird anhand dieses Textes gezeigt, inwiefern sich die Vermutung einer thematischen Signifikanz der anschaulichen Angaben des Romans durch eine Interpretation desselben bestätigen lässt. Es handelt sich bei Krachts Roman jedoch um einen Erzähltext, dessen Interpretationen aufgrund der Erzählsituation relativ ungewiss bleiben müssen. Das werde ich, von Krachts Roman auf Erzähltexte mit einer homodiegetischen Erzählerfigur abstrahierend, in einem weiteren Schritt erörtern. Zu betonen ist: Ich interessiere mich hier nicht für die Frage, welche literarhistorischen Gründe es hat, dass Kracht in bestimmter Weise erzählt, oder wie sich seine erzählkonzeptionellen Entscheidungen in einem bestimmten Kontext deuten lassen. Abgeschlossen wird dieser Abschnitt durch ein kurzes Resümee. Zum Einstieg sei vorderhand jedoch der Plot des Romans in groben Zügen skizziert:

### 5.1 Zum Plot des Romans

Die Protagonisten des Romans sind der Schweizer Regisseur Emil Nägeli und der japanische Ministerialbeamte Amakasu Masahiko. Über die Lebensläufe der beiden Figuren wird im ersten von drei Teilen berichtet. Dies geschieht alternierend in Retrospektiven. In der Erzählgegenwart lädt Amakasu die deutsche *Universum Film AG* dazu ein, in Japan einen Spielfilm zu produzieren. Alfred Hugenberg, Vorsitzender der *UFA*, bietet Nägeli an, bei diesem Film die Regie zu führen. Von diesem Angebot wird im zweiten Teil berichtet. Neben Nägelis Aufenthalt in Berlin wird hier außerdem berichtet, wie Amakasu in Japan mit Charlie Chaplin und zufällig mit Ida von Üxküll, Nägelis Verlobter, bekannt wird. Ida und Amakasu beginnen eine sexuelle Beziehung. In Japan eingetroffen, entdeckt Nägeli das Verhältnis und beginnt daraufhin eine ziellose Reise durch Japan. Von dieser wird im dritten Teil berichtet. Auf seiner Reise macht Nägeli Filmaufnahmen, die er, wieder in die Schweiz zurückgekehrt, zusammenschneidet. Das Ergebnis präsentiert er als seinen neuen Film. Unterdessen sind Amakasu und Ida mit Chaplin auf dem Seeweg nach Amerika aufgebrochen. Auf See zwingt der betrunkene Chaplin Amakasu mit vorgehaltener Waffe über Bord zu springen. Ida ihrerseits versucht sich als Schauspielerin in Hollywood. Sie bleibt erfolglos. Der Roman endet mit ihrem Tod.

### 5.2 Zur Anschaulichkeit des Romans

In *Die Toten* werden konkrete fiktive Gegenstände nicht nur mitunter individuiert. Die Aufmerksamkeit von Leser\*innen wird durch Angaben zur Simulation sinnlicher Wahrnehmungsakte kontinuierlich auf Konkretes gelenkt.<sup>39</sup> Eine regelrechte »Detailbesessenheit«, von der Andreas Schumann mit Blick auf die älteren Romane von Kracht spricht,<sup>40</sup> kann also auch für *Die Toten* bemerkt werden.

---

39 | Vgl. Tobias Unterhuber: *Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht*. Würzburg 2019, S. 172–174.

40 | Schumann: »Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart« (wie Anm. 9), S. 163.

Am Beispiel dieses Romans will ich im Folgenden die hermeneutische Provokation erläutern, die diese ›Detailbesessenheit‹ in sich birgt: Im gegenwärtigen Abschnitt wird a.) zuerst ein Beispiel für die Individuation von Konkretem aus *Die Toten* gegeben. Sodann will ich, die systematischen Überlegungen des vierten Abschnitts des vorliegenden Aufsatzes fortführend, zunächst festhalten, weshalb b.) sich aufgrund der Anschaulichkeit seiner Beschreibung die Frage nach der thematischen Signifikanz von Konkretem im Fall von *Die Toten* im Besonderen und bei der Lektüre fiktionaler Literatur im Allgemeinen stellen lässt. Anschließend wird c.) beispielhaft illustriert, wie sich diese Frage bei der Lektüre von Krachts Roman im Besonderen und bei der Lektüre erzählkonzeptionell vergleichbarer fiktionaler Literatur regelrecht aufzudrängen vermag.

a.) Zu Beginn wird von dem rituellen Selbstmord eines japanischen Offiziers berichtet. Als der sich mit einem Messer den Bauch öffnet, soll zu beobachten sein, wie »eine Blutfontäne [...] seitwärts zur *unendlich zart getuschten kakejiku*, zur Bildrolle hin« spritzt:

Es sah aus, als sei das *kirschrote* Blut mittels eines Pinsels, den ein Künstler mit *einer einzigen, peitschenhaften* Bewegung aus dem Handgelenk ausgeschüttelt hatte, absichtlich *quer* über die *kakejiku* geklatscht worden, die dort *in erlesener Einfachheit* im Alkoven hing.<sup>41</sup>

Durch das Prädikat ›unendlich zart getuscht‹ wird ein konkreter Gegenstand als Vertreter einer bestimmten Klasse von Gegenständen individuiert. Dass jene Bildrolle mit ›erlesener Einfachheit im Alkoven‹ hängt, dürfte Leser\*innen auf diesen Gegenstand nur umso aufmerksamer machen. Unverwechselbar wird dieser auch durch die Blutspritzer des Selbstmords. Hierbei handelt es sich freilich nicht um eine Angabe zur Ausprägung prototypischer Merkmale einer japanischen Bildrolle. Durch jene Blutspritzer wird die Bildrolle, von der hier die Rede ist, vielmehr als konkreter Gegenstand markiert. Die Blutspritzer selbst werden jedoch ihrerseits durch die Spezifikation ihrer Verteilung auf dem Bogen der Bildrolle mittels der Prädikate ›kirschrot‹ und ›peitschenhaft‹ individuiert. Damit wird nicht nur unmittelbar, sondern auch mittelbar auf einen konkreten Gegenstand durch anschauliche Angaben zur Simulation seiner sinnlichen Wahrnehmung aufmerksam gemacht.

b.) Die Frage, weshalb durch eine anschauliche Beschreibung auf einen Gegenstand aufmerksam gemacht wird, lässt sich bei der Lektüre fiktionaler Literatur nicht nur aus den bereits erörterten fiktionstheoretischen Gründen stellen (vgl. Abschnitt 4). Hier können auch konversationslogische Hintergrundannahmen eine Rolle spielen. Nach Maßgabe der Grice'schen Konversationsmaxime der Quantität (»Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange).«) mag man bei der Lektüre eines erzählenden Textes erwarten, dass der Umfang an Informationen zur sinnlichen Wahrnehmung eines konkreten Gegenstands, der Relevanz entspricht, die dieser Gegenstand für das Verständnis der erzählten Geschichte besitzt.<sup>42</sup>

---

41 | Christian Kracht: *Die Toten*. Roman. Köln 2016, S. 12, Kursivierung von »kakejiku« jeweils im Original; die übrigen Hervorhebungen von mir, A. B. Seitenangaben zu Zitaten aus *Die Toten* stehen im Folgenden im Haupttext in Klammern.

42 | Vgl. Herbert Paul Grice: »Logic and Conversation«. In: Peter Cole und Jerry L. Morgan (Hrsg.): *Syntax and Semantics*. Bd. 3: *Speech Acts*. New York 1975, S. 41–58, hier S. 47. Das direkte Zitat ebd., S. 45.

Es lässt sich freilich darüber streiten, ob es sachlich angemessen ist, bei der Interpretation fiktionaler Literatur Maximen in Anschlag zu bringen, die zum besseren Verständnis pragmatischer Kommunikationsakte formuliert worden sind.<sup>43</sup> Selbst wenn man hiergegen keine Einwände haben sollte, könnte man mit Roland Barthes aber auch das Bemühen um einen Realitätseffekt vermuten, wo ein konkreter Gegenstand besonders anschaulich beschrieben wird.<sup>44</sup> Dies zumindest ist jedoch unwahrscheinlich, wenn auf einen konkreten Gegenstand nicht nur einmal, sondern wiederholt Bezug genommen wird. Im Fall von *Die Toten* gilt dies (unter anderem) für jene blutbespritzte Bildrolle. Im letzten Drittel des Romans sieht Nägeli in Amakasus Schlafzimmer »ein Gemälde an der Wand« hängen, das ihm »mit den roten Klecksen eines modernen Malers versehen« zu sein scheint (177). Ausdrücklich miteinander identifiziert werden die beiden Gegenstände nicht. Was die Figur hier für ein ›modernes Gemälde‹ hält, können Leser\*innen ihrerseits überhaupt nur deshalb als ›blutbespritzte japanische Bildrolle‹ identifizieren, weil diese Bildrolle als eine blutbespritzte zu Beginn anschaulich beschrieben worden ist. Das gilt nicht nur für das vermeintliche ›moderne Gemälde‹, sondern auch noch für eine Reihe anderer Gegenstände.<sup>45</sup> Wer also anlässlich einer anschaulichen Gegenstandsbeschreibung aus konversationslogischen Gründen die Frage stellt, welche Bedeutung Angaben von Konkretem für das Verständnis einer Geschichte beizumessen ist, sieht sich hierzu im Nachhinein in den Fällen berechtigt, wo Informationen zur sinnlichen Wahrnehmung eines konkreten Gegenstands Voraussetzung für das Wiedererkennen dieses Gegenstands sind.

Die Anschaulichkeit eines Textes kann also unmittelbar oder mittelbar zur Frage nach der thematischen Signifikanz von Konkretem führen. Unmittelbar ist dies der Fall, wo ein fiktiver Gegenstand anschaulich beschrieben wird. Auch mittelbar ist dies der Fall, wo ein Gegenstand, von dem wiederholt die Rede ist, aufgrund von Angaben zur Simulation seiner sinnlichen Wahrnehmung wiederzuerkennen ist. Dies gilt nicht nur für Krachts Roman im Besonderen, sondern für jeden fiktionalen Erzähltext.

### 5.3 Zur Interpretation des Romans

Sowohl aus fiktionstheoretischen als auch aus konversationslogischen Gründen darf gefragt werden, ob im Fall von *Die Toten* Angaben zur sinnlichen Wahrnehmung von Konkretem für das Verständnis der erzählten Geschichte von Bedeutung sind, das heißt, ob kraft dieser Angaben eine thematische Proposition entweder für fiktional wahr oder für fiktional falsch zu halten ist. Zu Illustrationszwecken sei wieder auf die japanische Bildrolle des Romans zurückgekommen: Diese hat Amakasu in seinem »Schlafzimmer [...] an der Wand« (177) aufgehängt. Dass Nägeli sie in diesem Kontext für ein ›modernes Gemälde‹ hält, muss deshalb nicht überraschen. Ob Amakasu einen solchen Eindruck

43 | Vgl. hierzu Noël Carroll: »Art, Intention, Conversation«. In: Gary Iseminger (Hrsg.): *Intention and Interpretation*. Philadelphia 1992, S. 97–131; Jerrold Levinson: »Messages in Art«. In: *Australasian Journal of Philosophy* 73:2 (1995), S. 184–198; Gregory Currie: *Arts and Minds* [2004]. Oxford et al. 2009, S. 107–128; Jukka Mikkonen: »Literary Fictions as Utterances and Artworks«. In: *Theoria* 76 (2010), S. 68–90, hier insb. S. 69 und 77–84.

44 | Vgl. Roland Barthes: »The Reality Effect« [1968]. In: Ders.: *The Rustle of Language*. Übersetzt von Richard Howard. Berkeley und Los Angeles / CA 1989, S. 141–148.

45 | Vgl. Christine Riniker: »Die Ironie verdampft ungehört.« Implizite Poetik in Christian Krachts *Die Toten* (2016)«. In: Matthias N. Lorenz und Ch. R. (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Berlin 2018, S. 71–119, hier S. 83–91.

auch hervorrufen will, wird aber nicht bemerkt. Immerhin kennt er Filmaufnahmen des Selbstmords, weiß mithin, wie es zu »den roten Klecksen« (177) auf der Bildrolle gekommen ist. Es stellt sich also die Frage, ob Amakasu als Kunstwerk inszeniert, was er selbst als japanische Bildrolle zu identifizieren vermag, die mit dem Blut eines Selbstmörders bespritzt ist. Dies kann man durchaus vermuten. Denn die fiktive Welt von *Die Toten* scheint eine Welt zu sein, in der Kunst vornehmlich gewaltsam herbeigeführten Tod konnotiert.

Nur ein paar Angaben, die Grund zu dieser Annahme geben, seien hier genannt: In Paris dreht Nägeli einen Film, in dem die »wächsernen Todesmasken Robespierres, Marie Antoinettes, Dantons und Marats die schauderhaften Geschehnisse der französischen Revolution« erzählen (39). In Japan trifft der Schweizer Regisseur auf einen ›Literaten‹, in dessen Wohnung »eine unsauber gerahmte Reproduktion von Guido Renis' Sankt Sebastian« hängt (181). An dieses Gemälde fühlt sich der junge Amakasu durch den Anblick von Verurteilten erinnert, deren Hinrichtung er auf Fotografien betrachtet (vgl. 23f.). Jener ›Literat‹ bleibt weitestgehend eigenschaftslos; er wird im Wesentlichen indirekt durch seine Faszination für die Praxis des Suizids charakterisiert (vgl. 182). Durch Fotografien von dem »roh zerfleischten Gesicht« der toten Ida wird an Friedrich Hölderlins *Hyperion* (1797/99) erinnert, wenn es in dem Magazin, das die besagten Aufnahmen veröffentlicht, heißt, »sie sei wie ein Feuer gewesen, das im Kiesel schläft« (212).<sup>46</sup> Lotte Eisner und Siegfried Kracauer verlangen von Nägeli »eine Allegorie [...] des kommenden Grauens« (120). Eine solche wird der dann entstehende Film zwar nicht; »die Pein der Welt und ihre Grausamkeit [...] in etwas anderes, etwas Gutes [...] zu verwandeln« und damit »durch seine Kunst [zu] heilen« (155), vermag Nägeli mit diesem Film bezeichnenderweise aber ebenso wenig. Der fertige Film trägt den gleichen Titel wie Krachts Roman. In dem wiederum wird in Form eines auktorialen Kommentars »die unanständige und unterschiedslose Grausamkeit der Natur« (53) ausdrücklich behauptet.

Wo in *Die Toten* von konkreten Kunstwerken, sowohl fiktiven als auch nicht-fiktiven, die Rede ist, sind dies Kunstwerke, deren Gegenstand der Tod ist. Von dem Tod wirklicher Menschen fühlt man sich an Kunstwerke erinnert, auch wo dieser ohne künstlerischen Anspruch dargestellt wird. Und sowohl die Künstlerfiguren als auch die kunstaffinen Figuren des Romans interessieren sich besonders für den Tod sowie bildliche Repräsentationen desselben. Man darf sich also zu der Vorstellung eingeladen fühlen, dass der Tod in der Welt von Krachts Roman der Gegenstand von Kunst ist. Der springende Punkt ist nun: Diese thematische Proposition erlaubt es zwischen einer langen Reihe fiktionaler Sätze einen logisch-semantischen Sinnzusammenhang herzustellen, in dem sich eben auch für die Angabe zur sinnlichen Wahrnehmung jener blutbespritzten Bildrolle ein Platz findet. Denn diese wird nicht erst durch Nägeli im letzten Drittel des Romans (irrtümlicherweise) als ›modernes Gemälde‹ identifiziert. Gleich zu Beginn ist durch die Individuation des Gegenstands bei dessen simulierter Wahrnehmung künstlerisches Handeln zu assoziieren. Man hat sich vorzustellen, es sei nochmals zitiert, dass bei der Betrachtung der Bildrolle der Eindruck entsteht, »das kirschrote Blut« des Selbstmörders sei »mittels eines Pinsels, den ein Künstler mit einer einzigen, peitschenhaften Bewegung aus dem Handgelenk ausgeschüttelt hatte, absichtlich quer über die *kakejiku* geklatscht worden« (12, Kursivdruck im Original).

---

46 | Vgl. Friedrich Hölderlin: *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* [1797/99]. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt / M. 2020 [2008], S. 61: »Wir sind, wie Feuer, das im dünnen Aste oder im Kiesel schläft«.

Zu betonen ist, dass sich das Verfahren der Bedeutungszuweisung, das hier am Beispiel jener fiktiven Bildrolle demonstriert worden ist, für eine Reihe anderer Angaben von Krachts Roman zur sinnlichen Wahrnehmung konkreter Gegenstände wiederholen ließe. So kann etwa den Angaben zu Amakusus wiederholter Wahrnehmung einer ›karmesinrot bemalten Frau‹ (vgl. 75 und 170) thematische Signifikanz mit Blick auf eine Proposition zum Nō-Theater zugeschrieben werden, die im Roman ebenfalls ausdrücklich formuliert wird (vgl. 103 und 104). Gemeinsam wäre Angaben zur sinnlichen Wahrnehmung von Konkretem dabei Folgendes: Wenn sich eine Aussage über Gesetzmäßigkeiten der Existenz der Vertreter einer bestimmten Klasse von Gegenständen in Raum und Zeit aufgrund von Angaben über die Beschaffenheit konkreter fiktiver Gegenstände entweder für fiktional wahr oder für fiktional falsch halten lässt, dann vermag man sich hiermit zu erklären, weshalb Leser\*innen durch Angaben zur sinnlichen Wahrnehmung von Konkretem auf diese Gegenstände aufmerksam gemacht werden. Dies gilt für fiktionale Literatur im Allgemeinen.

Sind Angaben zur sinnlichen Wahrnehmung von Konkretem aber einer homodiegetischen Vermittlungsinstanz zuzuschreiben, lässt sich nicht mit Gewissheit entscheiden, ob sich Leser\*innen nur zufälligerweise zu bestimmten Vorstellungen eingeladen fühlen dürfen. Gewissheit über die thematischen Propositionen eines Erzähltexts ist, prinzipiell besehen, nur möglich, wenn ein Erzähler, sei er nun fiktiv oder nicht, souverän über seinen Stoff zu verfügen vermag. Dies will ich im Folgenden, ausgehend von einer Charakterisierung der Erzählerfigur von *Die Toten*, erläutern.

#### 5.4 Zur Berücksichtigung des Erzählers bei der Interpretation

Im Fall von *Die Toten* deuten sprachliche Manierismen, wie der ungrammatische Verzicht auf bestimmte und unbestimmte Artikel (vgl. etwa 111–113), sowie auktoriale Anmerkungen zum Geschehen (vgl. etwa 24, 53 und 128) und Wertungen (vgl. 134 und 208) auf eine fiktive Vermittlungsinstanz hin (zur Qualifikation dieser Hinweise gleich mehr). Der Autor selbst ist also nur mittelbar für die Komposition der erzählten Geschichte verantwortlich zu machen. Unmittelbar ist diese für das Werk eines fiktiven Erzählers zu halten. Denn der Autor selbst fordert die Leser\*innen seines Romans hier dazu auf, so zu tun, als handle es sich bei ihrer Lektüre um den Bericht einer fiktiven Figur.

Sprachliche Manierismen, auktoriale Kommentare und Wertungen sind allerdings weder notwendig noch hinreichend für die Annahme, ein fiktionaler Text werde von einer fiktiven Figur erzählt.<sup>47</sup> Als Hinweise auf eine Erzählerfigur können sie hier jedoch interpretiert werden, weil sich im Text darüber hinaus Anzeichen für einen Erzähler finden, der im Referenzbereich von Krachts Roman aus der Retrospektive über Geschehnisse berichtet, in die er selbst zwar weder unmittelbar noch mittelbar verstrickt ist, die er sich gleichwohl auch nicht einfach ausgedacht hat: Gelegentlich wird von auktorialer Seite aus nur vermutet, was der Fall ist (vgl. 11, 54 und 182).<sup>48</sup> Bei Angaben zu einer bestimmten Handlung wird der Agent oft nur unbestimmt angedeutet (vgl. 13). Ungewissheit kommt an einigen Stellen durch Fragen zum Ausdruck, die unbeantwortet bleiben (vgl. 49). An anderen Stellen wird das Fehlen von Informationen zur Motivation des

**47** | Vgl. Köppe und Stühling: »Against Pan-Narrator Theories« (wie Anm. 16), S. 70–72; Köppe und Stühling: »Against Pragmatic Arguments for Pan-Narrator Theories« (wie Anm. 16), S. 34f.

**48** | Vgl. hierzu Kleinschmidt: »Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts« (wie Anm. 9), S. 51.

berichteten Geschehens ausdrücklich bemerkt (vgl. 101). Wo dies nicht der Fall ist, stellt sich die Frage der Kausalität wie von selbst. So zum Beispiel, wenn zunächst berichtet wird, wie der junge Amakasu plant seine Schule anzuzünden und anschließend, dass die Schule brennt (vgl. 85–87). Die Frage, ob Amakasu den Brand gelegt hat, drängt sich geradezu auf, wird aber nicht beantwortet. Ungewiss bleibt verschiedentlich sogar, was für möglich und was für unmöglich zu halten ist. Deshalb kann hier mit Susanne Komfort-Hein von einer »ontologischen Unsicherheit des Dargestellten« gesprochen werden.<sup>49</sup> Zu denken ist hierbei namentlich an die oben erwähnte »karmesinrot bemalte Frau«. Ob es die Gestalt wirklich gibt oder ob sich Amakasu ihre Erscheinung bloß einbildet, lässt sich nicht entscheiden. Denn die Existenz von Übernatürlichem ist verschiedentlich zu vermuten. Nägeli etwa soll im Traum von »seiner [...] Gabe« erfahren haben, einmalig »jemanden [...] verfluchen zu können« (56). Sein »Fluch« trifft schließlich Amakasu und Ida. Beiden wünscht er den Tod (179). Der Wunsch geht in Erfüllung. Ob sich damit jedoch innerfiktional bewahrheitet hat, was Nägeli im Traum erfahren haben soll, bleibt unklar.

Ein Plot lässt sich trotz solcher Leerstellen rekonstruieren (vgl. Abschnitt 5.1).<sup>50</sup> Von einem kausallogisch unzusammenhängenden Bilderreigen kann also keine Rede sein. Der begrenzte Wissenshorizont des Erzählers lädt gleichwohl zu der Vorstellung ein, dass der Stoff der Erzählung von der Erzählung selbst relativ unabhängig und der Erzähler deshalb als homodiegetischer zu klassifizieren ist, der mit mehr oder minder großem raumzeitlichem Abstand über etwas berichtet – zumindest soweit seine Kenntnis der »Fakten« ihm dies gestattet –, das sich in der gleichen Welt ereignet hat, in der auch er

---

**49** | Susanne Komfort-Hein: »Harakiri, Hitler und Hollywood: *Die Toten*«. In: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Christian Kracht*. München 2017, S. 67–74, hier S. 69. Vgl. zur Ungewissheit der impliziten Ontologie des Romans auch Kleinschmidt: »Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts« (wie Anm. 9), S. 48–50.

**50** | Vgl. zum Leerstellenkonzept Michael Titzmann: »Propositionale Analyse – kulturelles Wissen – Interpretation«. In: Hans Kraus und Ders. (Hrsg.): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2006, S. 67–92, hier insb. S. 72.

existiert.<sup>51</sup> Ein solcher Erzähler mag wohl die Absicht verfolgen, thematischen Propositionen durch die narrative Verknüpfung einer Reihe von ›Fakten‹ einen Wahrheitswert (*id est* entweder ›wahr‹ oder ›falsch‹) zu verleihen. Dass sich aufgrund einer (retrospektiven) homodiegetischen Erzählung solche Propositionen entweder für fiktional wahr oder für fiktional falsch halten lassen, könnte aber auch ein Zufall sein; was hier so viel bedeuten soll wie ›gar nicht in der Absicht des (fiktiven) Erzählers liegen‹.

Wenn ein fiktionaler Erzähltext hingegen nicht zu der Vorstellung einlädt, dass fiktives Geschehen von einem homodiegetischen Erzähler berichtet wird, kann dem Erzählbericht in jedem Fall eine thematische Pointe unterstellt werden. Das gilt auch im Fall eines Erzählberichts, dessen Erzähler sich im Referenzbereich eines fiktionalen Erzähltextes eine Geschichte ausdenkt und dementsprechend souverän über den Stoff derselben zu verfügen vermag. Wirken fiktive Gegenstände besonders ›lebensecht‹, weil sie anschaulich beschrieben werden, darf man sich hiervon nicht täuschen lassen. Außerhalb des Referenzbereichs fiktionaler Sätze existiert Fiktives *per definitionem* nicht. Auf der Anschauung von Konkretem, das es wirklich gibt, kann die Beschreibung von Fiktivem deshalb nur mittelbar beruhen. Alles andere hieße einen wirklichen Gegenstand zu beschreiben. Wer sich bei dem Aufbau einer fiktiven Welt also nicht unmittelbar an

---

51 | Bei der Lektüre fiktionaler Literatur ist also von der Unabhängigkeit des Stoffs der Erzählung von dem Erzählbericht auf einen homodiegetischen Erzähler zu schließen, weil Gegenstände, die durch die Aussagen des aussagenden Subjekts nicht allererst erschaffen werden, in der gleichen Welt existieren müssen, wie das aussagende Subjekt. Andernfalls könnte dieses Subjekt auf die fraglichen Gegenstände gar keinen Bezug nehmen. Das gilt auch für jede Aussage über Gegenstände, die Teil einer Fiktion sind, deren Urheber *nicht* das aussagende Subjekt selbst ist. Über ein Einhorn als fiktiven Gegenstand kann jemand beispielsweise nur etwas aussagen, wenn jenes Einhorn als fiktiver Gegenstand in der gleichen Welt existiert wie das aussagende Subjekt. Bekanntlich ist der Begriff der ›Homodiegese‹ von Gérard Genette eingeführt worden (vgl. Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method* [1972]. Übersetzt von Jane E. Lewin. Ithaca und New York 1980, S. 243–248; vgl. auch Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* [1999]. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München 2012, S. 84–86). Ausdrücklich kennzeichnet Genette allerdings nur solche Erzähler als ›homodiegetisch‹, die an dem Geschehen, von dem sie berichten, auch selbst beteiligt sind. Nicht ganz klar ist deshalb, ob Weltzugehörigkeit für Genette nur eine notwendige oder auch eine allein hinreichende Bedingung für die Rede von einem ›homodiegetischen Erzähler‹ ist. Hiervon scheint man mir allerdings ausgehen zu können. Ausdrücklich bemerkt Genette nämlich, dass Geschehensbeteiligung im Gegensatz zu Weltzugehörigkeit graduell ist (vgl. Genette: *Narrative Discourse* (wie Anm. 51), S. 245). Wenn die Geschehensbeteiligung eines Erzählers nun aber in einem Erzähltext gegen Null geht, dann folgt hieraus doch nicht notwendigerweise, dass dieser Erzähler nicht der Welt angehört, in der sich das von ihm berichtete Geschehen abspielt, mithin mit dem Autor des jeweiligen fiktionalen Erzähltextes zu identifizieren ist. Denn Geschehensbeteiligung setzt Weltzugehörigkeit logisch voraus – nicht umgekehrt. Wo es also Hinweise auf einen Erzähler gibt, der der Welt angehört, in dem sich das Geschehen, von dem er berichtet, abspielt, dann scheint man mir mit Genette durchaus von einem homodiegetischen Erzähler sprechen zu können (vgl. hierzu auch Kindt und Köppe: *Erzähltheorie* (wie Anm. 17), S. 96). Um Missverständnisse zu vermeiden, sei schließlich noch betont: Nicht jeder fiktive Erzähler ist ein homodiegetischer Erzähler. Ein fiktiver Erzähler, der im Referenzbereich eines fiktionalen Textes (mit oder ohne homodiegetischen Erzähler) seinerseits eine Geschichte erzählt, die er sich ›nur‹ ausgedacht hat, ist ein fiktiver heterodiegetischer Erzähler. Denn dieser fiktive Erzähler kann selbst nicht Teil der Welt seiner Erzählung sein. Denn diese Welt gäbe es ja ebenso wenig wie die fiktive Welt des fiktionalen Erzähltextes, in dem dieser Erzähler seine Geschichte erzählt.

eine Theorie über die Gesetzmäßigkeiten von Konkretem hält, muss Generelles zunächst durch die Anschauung wirklicher konkreter Gegenstände induktiv bestimmen, um Fiktives erschaffen zu können. Wenn Autor\*innen fiktionaler Literatur also von Fiktivem erzählen, dann darf in jedem Fall vermutet werden, dass ihre Aussagen über konkrete fiktive Gegenstände mehr oder minder thematisch signifikant sind. Soweit sie das, worauf sie sich beziehen, allererst erschaffen, wären diese Aussagen unabhängig von Propositionen zu Gesetzmäßigkeiten des Verhaltens der Vertreter einer bestimmten Gegenstandsklasse in Raum und Zeit nämlich gar nicht möglich.

Ein homodiegetischer Erzähler ändert natürlich nichts an dem ontologischen Status fiktiver Gegenstände. Sein Vorhandensein impliziert jedoch die Aufforderung, so zu tun, als ob es sich bei den fiktionalen Aussagen der Autorin respektive des Autors eines fiktionalen Erzähltextes um die nicht-fiktionalen Aussagen einer fiktiven Figur handelt. Deshalb muss im Fall homodiegetischer Erzähltexte notwendigerweise relativ ungewiss bleiben, ob mit der jeweils erzählten Geschichte dazu eingeladen wird, thematische Propositionen entweder für fiktional wahr oder für fiktional falsch zu halten, oder ob sich solche Propositionen aufgrund des Erzählten nur zufälligerweise entweder für fiktional wahr oder für fiktional falsch halten lassen. Fehlt es nämlich, wie im Fall von *Die Toten*, an entsprechenden Absichtsbekundungen, kann man sich, prinzipiell gesprochen, nicht ganz sicher sein, ob sich solche Propositionen in den Bericht einer fiktiven Vermittlungsinstanz, die *nicht* souverän über ihre Gegenstände zu verfügen vermag, lediglich hineininterpretieren lassen. Auch wenn ein homodiegetischer Erzählbericht aufgrund seiner Angaben zu Konkretem eine bestimmte thematische Proposition für entweder wahr oder falsch halten lässt, darf man hiervon nicht ohne Weiteres auf die Absicht des jeweiligen Erzählers schließen, jener Proposition einen Wahrheitswert verleihen zu wollen.

Weil es für einen homodiegetischen Erzähler wirklich gibt, was *de facto* fiktiv ist, kann dieser Konkretes beschreiben, ohne hiermit Aussagen über eine Gegenstandsklasse machen zu müssen. Von Dingen, die man sich ›nur‹ ausgedacht hat, kann hingegen ohne Bezugnahme auf Generelles buchstäblich nicht die Rede sein. Daraus folgt zwar nicht, dass Autor\*innen fiktionaler Literatur oder ein fiktiver Erzähler, der souverän über seinen Stoff zu verfügen vermag, die logisch-semantische Implikation von Generellem mit ihren Aussagen über konkrete fiktive Dinge auch zwangsläufig beabsichtigen oder solche Propositionen zumindest bei dem, was sie sagen, mitmeinen. Mir scheint jedoch, dass man hiervon bei einer Interpretation auszugehen hat, die den Autor\*innen fiktionaler Literatur wohlwollend begegnet. Andernfalls wäre davon zu sprechen, dass Autor\*innen oder ihre Erzählerfiguren, soweit diese souverän über ihre Stoffe zu verfügen vermögen, sich selbst gar nicht recht darüber im Klaren sind, was ihre Texte ganz unabhängig von etwaigen Kontextbezügen ›bedeuten‹, *id est* was für thematische Propositionen ihre Texte aufgrund bestimmter Aussagen über fiktive Gegenstände logisch-semantisch implizieren.<sup>52</sup>

---

52 | Vgl. zur Erörterung der Frage, was es bedeutet, Textproduzent\*innen, wie etwa die Autor\*innen fiktionaler Erzähltexte, wohlwollend zu interpretieren, weiterführend Wolfgang Künne: »Prinzipien der wohlwollenden Interpretation«. In: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hrsg.): *Intentionalität und Verstehen*. Frankfurt / M. 1990, S. 212–236.

### 5.5 Resümee zur Analyse des Romans

Am Beispiel von Christian Krachts Roman *Die Toten* lässt sich der Eindruck einer besonders anschaulichen Lektüre exemplarisch auf die Individuation konkreter Gegenstände durch Angaben zur Simulation ihrer sinnlichen Wahrnehmung zurückführen. Weshalb bestimmte Gegenstände gegenüber anderen durch eine anschauliche(re) Beschreibung hervorgehoben werden, kann man sich hier wie auch im Allgemeinen durch eine Beantwortung der Frage nach ihrer thematischen Signifikanz erklären. Bei *Die Toten* handelt es sich allerdings um einen Roman, der von einem homodiegetischen Erzähler aus der Retrospektive erzählt wird. Hierauf lässt die relative Unabhängigkeit des Stoffs der Erzählung von der Verfügungsgewalt des Erzählers schließen. Die äußert sich in dem beschränkten Wissenshorizont des letzteren. Bis hin zur Frage nach der impliziten Ontologie des Romans bleibt vieles unklar. Deshalb muss hier und in konzeptionell vergleichbaren fiktionalen Erzähltexten notwendigerweise relativ ungewiss bleiben, ob es Absicht oder bloß Zufall ist, dass ein Erzähltext die Aufforderung impliziert, thematische Propositionen aufgrund von Angaben über Konkretes entweder für fiktional wahr oder für fiktional falsch zu halten.

## 6 Anschauliches Erzählen – mit und ohne fiktiven Erzähler

Zum Abschluss des vorliegenden Aufsatzes seien die wichtigsten Thesen in übersichtlicher Form kurz wiederholt:

- a.) Die Anschaulichkeit eines fiktionalen Erzähltextes steht im Verhältnis zu seiner Individuation einzelner Vertreter einer bestimmten Gegenstandsklasse. Der Grad der Individuation eines konkreten Gegenstands ist dabei an den prototypischen Merkmalen zu bemessen, anhand derer sich jener Gegenstand als Vertreter einer bestimmten Klasse von Gegenständen identifizieren lässt.
- b.) Angaben zur Individuation konkreter fiktiver Gegenstände leiten zur Simulation sinnlicher Wahrnehmungsakte an. Es ist zu differenzieren zwischen Erzähltexten mit homodiegetischem und solchen ohne homodiegetischen Erzähler.
  - b.i.) Ein Text ohne homodiegetische Erzählerinstanz fordert dazu auf, so zu tun, als gebe es bestimmte Gegenstände mit bestimmten Eigenschaften. Die anschauliche Präsentation fiktiver Gegenstände ist also nicht auf die Wahrnehmungen einer fiktiven Figur hin zu relativieren.
  - b.ii.) Ein Text mit homodiegetischer Erzählerinstanz fordert dazu auf, so zu tun, als beschreibe jemand bestimmte Gegenstände als Gegenstände mit bestimmten Eigenschaften. In solchen Fällen ist die anschauliche Präsentation fiktiver Gegenstände also auf die Wahrnehmungen einer fiktiven Figur hin zu relativieren.
- c.) Wenn ein fiktionaler Erzähltext von einem homodiegetischen Erzähler erzählt wird, dann müssen Interpretationen dieses Erzähltextes, soweit diese sich allein an den Text selbst halten, notwendigerweise relativ ungewiss bleiben.

- c.i.) Wird Fiktives anschaulich beschrieben, sollte nach der Bedeutung entsprechender Angaben gefragt werden. Denn Fiktives kann es überhaupt nur auf der semantischen Basis von Generellem geben. Wenn sich zeigen lässt, dass Angaben zur Simulation der sinnlichen Wahrnehmung konkreter fiktiver Gegenstände eine Aussage über die Gesetzmäßigkeit der Existenz von Konkretem im Referenzbereich eines fiktionalen Erzähltextes zu begründen vermögen, dann kann die Frage nach ihrer Bedeutung als beantwortet gelten. Ermittelt wäre hiermit eine thematische Proposition.
- c.ii.) Werden fiktive Gegenstände von einem homodiegetischen Erzähler beschrieben, sind diese Gegenstände für jenen Erzähler keine fiktiven. Infolgedessen sind alle etwaigen Befunde zu den thematischen Propositionen des entsprechenden Erzähltextes, soweit dieser als Bericht einer homodiegetischen Erzählerfigur zu begreifen ist, zu relativieren: Weil fiktive Gegenstände für einen homodiegetischen Erzähler keine fiktiven sind, müssen Leser\*innen so tun, als würde Generelles bei Aussagen über diese Gegenstände nicht notwendigerweise eine Rolle spielen, wiewohl jene Gegenstände *de facto* nur in Abhängigkeit von entsprechenden Propositionen existieren. Es kann daher, soweit entsprechende Absichtsbekundungen fehlen, nur vermutet werden, dass der Erzähler die logisch-semantische Implikation einer thematischen Proposition durch seinen Erzählbericht intendiert. Anlass dazu, eine solche Proposition entweder für fiktional wahr oder für fiktional falsch zu halten, könnten die Angaben einer fiktiven Vermittlungsinstanz den Leser\*innen auch nur zufälligerweise geben. Insofern müssen die Befunde jeder Interpretation eines fiktionalen Erzähltextes, der eine homodiegetische Erzählerinstanz hat, als zumindest relativ ungewiss gelten, solange sich Interpret\*innen allein an den Text halten und nicht auf die Werkebene wechseln.

## Literaturverzeichnis

- ADLER, Hans und Sabine Gross (Hrsg.): *Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung im Wahrnehmen, Lesen und Denken*. Paderborn 2016.
- DIES.: »Einleitung«. In: Dies. (Hrsg.): *Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung im Wahrnehmen, Lesen und Denken*. Paderborn 2016, S. 7–26.
- ALBER, Jan und Monika Fludernik: »Mediacy and Narrative Mediation«. In: Peter Hühn (Hrsg.): *Handbook of Narratology. Bd. 1* [2009]. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin und New York 2014, S. 310–325.
- ASMUTH, Bernhard: »Anschaulichkeit. Varianten eines Stilprinzips im Spannungsfeld zwischen Rhetorik und Erzähltheorie«. In: Gert Ueding und Gregor Kalivoda (Hrsg.): *Wege moderner Rhetorikforschung. Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*. Berlin und Boston 2014, S. 147–184.
- BARTHES, Roland: »The Reality Effect« [1968]. In: Ders.: *The Rustle of Language*. Übersetzt von Richard Howard. Berkeley und Los Angeles / CA 1989, S. 141–148.
- BIRGFELD, Johannes und Innokentij Kreknin: »Christian Kracht«. In: Christian Dawidowski (Hrsg.): *Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre*. München 2019, S. 141–154.
- BOYLE, Nicholas und Martin Swales (Hrsg.): *Realism in European Literature. Essays in Honour of J. P. Stern*. Cambridge et al. 1986.
- BRAUNEIS, Adrian: »Fiktive Tatsachen, ihre Relativität und deren Angabe. Zur textimmanenten Bestimmung von literarischem Realismus anhand impliziter ontologischer Propositionen«. In: *Scientia Poetica* 24 (2020), S. 133–172.
- DERS.: *so leid es mir tut, wir sind die Guten in dieser Sache. Untersuchungen zum Verstehen fiktionaler moralischer Sätze*. Göttingen 2020.
- CARROLL, Noël: »Art, Intention, Conversation«. In: Gary Iseminger (Hrsg.): *Intention and Interpretation*. Philadelphia 1992, S. 97–131.
- COHN, Dorrit: »The Encirclement of Narrative«. In: *Poetics Today* 2 (1981), S. 157–182.
- CRITTENDEN, Charles: »Fictional Characters and Logical Completeness«. In: *Poetics* 11:4–6 (1982), S. 331–344.
- DERS.: *Unreality. The Metaphysics of Fictional Objects*. Ithaca / NY et al. 1991.
- CURRIE, Gregory: »Work and Text«. In: *Mind, New Series* 100:3 (1991), S. 325–340.
- DERS.: *Arts and Minds* [2004]. Oxford et al. 2009.
- DOLEŽEL, Lubomír: »A Thematics of Motivation and Action«. In: Claude Bremond, Joshua Landy und Thomas Pavel (Hrsg.): *Thematics. New Approaches*. New York 1995, S. 57–66.
- GENETTE, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method* [1972]. Übersetzt von Jane E. Lewin. Ithaca und New York 1980.
- GRICE, Herbert Paul: »Logic and Conversation«. In: Peter Cole und Jerry L. Morgan (Hrsg.): *Syntax and Semantics. Bd. 3: Speech Acts*. New York 1975, S. 41–58.
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* [1797/99]. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt / M. 2020 [2008].
- HUCK, Christian: »Coming to Our Senses: Narratology and the Visual«. In: Peter Hühn, Wolf Schmid und Jörg Schönert (Hrsg.): *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Berlin und New York 2009, S. 201–218.
- INGARDEN, Roman W.: *Das literarische Kunstwerk* [1931]. Tübingen 1972.
- DERS.: *Gesammelte Werke. Bd. 13: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [1966/67]. Hrsg. von Rolf Fieguth und Guido Küng. Tübingen 1997.
- JAKOBSON, Roman: »Über den Realismus in der Kunst« [1921]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze, 1921–1971*. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt / M. 1979, S. 129–139.
- KIND, Amy: »Imaginative Vividness«. In: *Journal of the American Philosophical Association* (2017), S. 32–50.
- KINDT, Tom: »»Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere ...« Zur Erzählstrategie und Wirkungskonzeption von Christian Krachts Roman Imperium«. In: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Berlin 2018, S. 455–470.

- KINDT, Tom und Tilmann Köppe: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart 2014.
- KLAUK, Tobias und Tilmann Köppe: »Distance in Fiction«. In: J. Alexander Bareis und Lene Nordrum (Hrsg.): *How to Make Believe. The Fictional Truths of the Representational Arts*. Berlin und Boston 2015, S. 77–94.
- KLEINSCHMIDT, Christoph: »Von Zerrspiegeln, Möbius-Schleifen und Ordnungen des Déjà-vu. Techniken des Erzählens in den Romanen Christian Krachts«. In: Ders. (Hrsg.): *Christian Kracht*. München 2017, S. 44–53.
- KÖPPE, Tilmann und Rüdiger Singer (Hrsg.): *Show, don't tell. Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens*. Bielefeld 2018.
- DIES.: »Einführung: Was heißt (hier) »anschaulich erzählen?« In: Dies. (Hrsg.): *Show, don't tell. Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens*. Bielefeld 2018, S. 7–34.
- KÖPPE, Tilmann und Jan Stühling: »Against Pan-Narrator Theories«. In: *Journal of Literary Semantics* 40 (2011), S. 59–80.
- DIES.: »Against Pragmatic Arguments for Pan-Narrator Theories: The Case of Hawthorne's ›Rappaccini's Daughter‹«. In: Dorothee Birke und Tilmann Köppe (Hrsg.): *Author and Narrator. Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*. Berlin und Boston 2015, S. 13–43.
- KOMFORT-HEIN, Susanne: »Harakiri, Hitler und Hollywood: Die Toten«. In: Christoph Kleinschmidt (Hrsg.): *Christian Kracht*. München 2017, S. 67–74.
- KRACHT, Christian: *Die Toten. Roman*. Köln 2016.
- KRAMER, Olaf, Carmen Lipphardt und Michael Pelzer (Hrsg.): *Rhetorik und Ästhetik der Evidenz*. Berlin und Boston 2020.
- KREKNIN, Innokentij: »Selbstreferenz und die Struktur des Unbehagens der ›Methode Kracht‹. Zu einem Wandel der Poetik in Imperium und Die Toten«. In: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Berlin 2018, S. 35–69.
- KÜNNE, Wolfgang: »Prinzipien der wohlwollenden Interpretation«. In: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hrsg.): *Intentionalität und Verstehen*. Frankfurt / M. 1990, S. 212–236.
- DERS.: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie* [1983]. 2., um einen Anhang erweiterte Auflage. Frankfurt / M. 2007.
- LAMARQUE, Peter und Stein Haugom Olsen: *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective* [1994]. Oxford et al. 2002.
- LEVINSON, Jerrold: »Messages in Art«. In: *Australasian Journal of Philosophy* 73:2 (1995), S. 184–198.
- MARTÍNEZ, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* [1999]. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München 2012.
- MIKKONEN, Jukka: »Literary Fictions as Utterances and Artworks«. In: *Theoria* 76 (2010), S. 68–90.
- OLSEN, Stein Haugom: »Thematic Concepts. Where Philosophy Meets Literature«. In: A. Phillips Griffiths (Hrsg.): *Philosophy and Literature*. Cambridge et al. 1984, S. 75–93.
- PEIRCE, Charles Sanders: »What Pragmatism Is«. In: *The Monist* 15:2 (1905), S. 161–181.
- PRIEST, Graham: *Towards Non-Being. The Logic and Metaphysics of Intentionality*. Oxford et al. 2005.
- PYRHÖNEN, Heta: »Thematic Approaches to Narrative«. In: David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London und New York 2005, S. 597–598.
- QUINE, Willard Van Orman: *Pursuit of Truth* [1990]. Cambridge / MA und London 1992.
- RIMMON-KENAN, Shlomith: »What Is Theme and How Do We Get at It?« In: Claude Bremond, Joshua Landy und Thomas Pavel (Hrsg.): *Thematics. New Approaches*. New York 1995, S. 9–19.
- DERS.: *Narrative Fiction* [1983]. London und New York 2002.
- RINIKER, Christine: »›Die Ironie verdampft ungehört.« Implizite Poetik in Christian Krachts *Die Toten* (2016)«. In: Matthias N. Lorenz und Dies. (Hrsg.): *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*. Berlin 2018, S. 71–119.
- RUSSELL, Bertrand: *The Philosophy of Logical Atomism* [1918/19]. London und New York 2010.
- SCHMITT, Arbogast und Gyburg Uhlmann (Hrsg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege*

- bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*. Berlin und Boston 2011.
- SCHNIEDER, Benjamin und Tatjana von Solodkoff: »In Defence of Fictional Realism«. In: *The Philosophical Quarterly* 59:234 (2009), S. 138–149.
- SCHUMANN, Andreas: »das ist schon ziemlich charmant«. Christian Krachts Werke im literar-historischen Geflecht der Gegenwart«. In: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln 2009, S. 150–164.
- STERN, Joseph Peter: *On Realism*. London 1973.
- SÜSKIND, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* [1985]. Roman. Zürich 1994.
- TITZMANN, Michael: »Propositionale Analyse – kulturelles Wissen – Interpretation«. In: Hans Kraus und Ders. (Hrsg.): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2006, S. 67–92.
- UNTERHUBER, Tobias: *Kritik der Oberfläche. Das Totalitäre bei und im Sprechen über Christian Kracht*. Würzburg 2019.
- WIGGINS, David: »Identity, Individuation and Substance«. In: *European Journal of Philosophy* 20:1 (2012), S. 1–25.
- WILLASCHEK, Marcus: *Der mentale Zugang zur Welt: Realismus, Skeptizismus und Intentionalität* [2003]. Frankfurt / M. 2015.
- WILLEMS, Gottfried: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989.