

RONNIE SAMBOR

**DIE VERWENDUNG DER DU-FORM IN
DEUTSCHSPRACHIGEN ERZÄHLUNGEN
NÄHE UND DISTANZ ZWISCHEN ERZÄHLER,
PROTAGONIST UND LESER**

**Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der
Philosophie aus der Studienrichtung Deutsche Philologie,
eingereicht an der Universität Wien**

Wien, 2004

INHALT

1.	Einleitung	4
1.1	<u>Thema der Arbeit</u>	4
1.1.1	Die Du-Form	4
1.1.2	Deutschsprachige Erzählungen	5
1.1.3	Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Protagonist und Leser	6
1.2	<u>Ziel der Arbeit</u>	8
1.3	<u>Textauswahl, Methode und Aufbau der Arbeit</u>	9
1.4	<u>Anmerkungen</u>	11
2.	Textbezogene Analyse der Du-Form im Hinblick auf Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Protagonist und Leser	12
2.1	<u>Nähe und Distanz zwischen Leser und Du-Protagonist</u>	12
2.1.1	Die direkte Leseranrede – der Leser als Du-Protagonist	13
2.1.2	Der Leser als persönlich Mitangesprochener	18
2.1.3	Der Leser wird als Teil einer Allgemeinheit mitangesprochen	24
2.2	<u>Nähe und Distanz zwischen Erzähler und Du-Protagonist</u>	27
2.2.1	Erzähler und Du als eine Person – die Schwierigkeit, 'Ich' zu sagen	30
2.2.2	Erzähler und Du als getrennte Personen	48

2.2.2.1	<i>Das Verhältnis des Erzählers zum Du</i>	48
2.2.2.1.1	Verwandte (Wolf: Störfall)	49
2.2.2.1.2	Liebende (Zech: Johanna)	52
2.2.2.1.3	Freunde (Grass: Katz und Maus)	55
2.2.2.1.4	Metaphysisch Verbundene (Aichinger: Spiegelgeschichte)	58
2.2.2.1.5	Forschende und Erforschter (Gstrein: Die englischen Jahre)	62
2.2.2.1.6	Mitbürger (Frisch: Burleske)	64
2.2.2.1.7	Verhörender und Verhörte (Walter: Der Stumme)	66
2.2.2.1.8	Fremde (Scharang: Geschichte zum Schauen; über ein Hörspiel)	69
2.2.2.1.9	Kollegen (Walser: Brief)	71
2.2.2.2	<i>Das Wissen des Erzählers über das Du</i>	74
2.2.2.3	<i>Die Kommunikation zwischen Erzähler und Du-Protagonist</i>	81
2.2.2.3.1	Einseitige Kommunikation	81
2.2.2.3.2	Teilweise beidseitige Kommunikation	83
3.	Zusammenfassung und Ergebnisse	87
4.	Bibliografie	89
4.1	<u>Primärliteratur</u>	89
4.2	<u>Sekundärliteratur</u>	90

1. Einleitung

1.1 Thema der Arbeit

Der Titel der vorliegenden Arbeit setzt sich aus mehreren Bestandteilen zusammen, deren Erläuterung einen guten Überblick über das behandelte Thema geben kann.

1.1.1 Die Du-Form

Allgemein bekannt ist die Unterscheidung zwischen Ich- und Er-Erzählung, aber gibt es auch so etwas wie eine Du-Erzählung, und, wenn ja, wie kann sie definiert werden, welche Absicht steckt hinter ihrer Verwendung, welche Wirkung auf den Leser hat sie und welche weiteren Eigenarten besitzt sie?

Frühe erzähltheoretische Standardwerke wie Wayne C. Booths "The Rhetoric of Fiction" oder Stanzels "Theorie des Erzählens" schenken der Du-Form noch kaum Beachtung, doch in den letzten Jahrzehnten ist das Interesse mit ihrer zunehmenden Verwendung mehr und mehr erwacht. Unter den Abhandlungen über die Vorstufen und die Entwicklung der Du-Erzählung ist besonders jene von Ursula Wiest hervorzuheben,¹ die – wie auch Monika Fludernik² – den ersten Gebrauch der Du-Form bereits im 17. Jahrhundert verzeichnet und von da an ihre Entwicklung verfolgt. Eine sehr umfangreiche Bibliografie zu Du-Erzählungen, die jedoch schon zehn Jahre alt ist, findet sich ebenfalls bei Monika Fludernik.³

Doch was ist die Du-Form bzw. Du-Erzählung eigentlich?

Hier eine Definition von Ursula Wiest:

Die You-Form wird inzwischen allgemein akzeptiert als die durchgehende Anrede einer textinternen handlungstragenden Figur mit

¹ Wiest, Ursula (1993).

² Fludernik, Monika (1993), S. 218.

³ Fludernik, Monika (Winter 1994).

dem Pronomen der zweiten Person, mit weitreichenden Folgen für das Verhältnis dieser Figur zu *Histoire* und Erzählpersona und mit gleichzeitig dadurch eröffneten Möglichkeiten der subtil verwirrenden und handlungsinvolvierenden Leseranrede.⁴

Es geht hier also nicht um eine einmalige oder auch mehrmalige reine Leseranrede (... , dear reader, ...), sondern um eine Form, bei der der Protagonist mit "Du" angesprochen wird, und zwar "[...] over such large stretches of text that the narrative effect ist essentially altered."⁵ Welche Verbindungen bzw. Verhältnisse es zwischen diesem Du-Protagonisten und Erzähler bzw. Leser geben kann, soll in dieser Arbeit untersucht werden.

Damit keine Missverständnisse auftreten, sei hier noch darauf hingewiesen, dass die Worte "Pronomen der zweiten Person" in obigem Zitat ungenau sind, denn:

What is called second person fiction does not in any way have to employ a second person pronoun [...] What it needs to employ is a *pronoun of address*, and in some languages such a pronoun can be in the third person (e. g. the German 'polite' *Sie*, a third person plural form, or the Italian *Lei*, a third person singular).⁶

1.1.2 Deutschsprachige Erzählungen

Der zweite Teil des Titels schränkt die Du-Erzählungen auf jene aus dem deutschsprachigen Raum ein, da es in einer Diplomarbeit unmöglich ist, die gesamte Fülle der Du-Erzählungen zu untersuchen. Dass die Wahl auf die deutschsprachigen fiel, hat – neben dem offensichtlichen, dass es sich um eine Arbeit zur Germanistik handelt – mehrere Gründe. Zum einen liegt es daran, dass so gut wie keine eingehenden Untersuchungen zu deutschsprachigen Du-Erzählungen existieren, wie es sie für fremdsprachige gibt, und auch keine Arbeiten, die einen Überblick über die Du-Form im deutschsprachigen Raum vermitteln. Natürlich gibt es Sekundärliteratur zu den einzelnen Werken, doch schenkt diese wiederum der Du-Form wenig Beachtung.

Ein Beispiel mag zeigen, wie wenig die deutschsprachige Du-Erzählung beachtet worden ist: Abgesehen von den oben bereits zitierten Ursula Wiest und Monika

⁴ Wiest, Ursula (1999), S. 12.

⁵ Bonheim, Helmut (1990), S. 278.

⁶ Fludernik, Monika (1993), S. 218.

Fludernik, die schon sehr frühe Beispiele für die Du-Erzählung gefunden haben, wurde das erste Auftreten derselben stets im 20. Jahrhundert verortet. Fast immer wird Michel Butors "La Modification" von 1957 als erster durchgängiger Du-Roman genannt,⁷ deutlich seltener gibt es auch einen Hinweis auf Rex Stouts "How like a God" von 1929,⁸ doch nur Jürgen Petersen und in Folge Monika Fludernik machen auf Paul Zechs "Die Geschichte einer armen Johanna" von 1925 aufmerksam.⁹ Es geht hierbei nicht um (eher unbedeutende) vier Jahre oder darum, wer früher welche Idee hatte; es soll anhand dieses Beispiels nur gezeigt werden, wie wenig Beachtung deutschsprachige Werke, die in der Du-Form verfasst sind, gefunden haben. Auch das soll diese Arbeit ein wenig ändern.

1.1.3 Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Protagonist und Leser

Wie aus oben zitierter Definition der Du-Form von Ursula Wiest hervorgeht, ist diese unter anderem dadurch gekennzeichnet, dass die Anrede der textinternen Figur (des Protagonisten) weitreichende Folgen für das Verhältnis dieser Figur zum Erzähler hat, und dass eine Einbindung des Lesers in die Handlung möglich wird. Das Verhältnis zwischen dem mit "Du" angesprochenen Protagonisten und dem Erzähler einerseits sowie dem Leser andererseits soll hier untersucht werden, und zwar auf die Aspekte der Nähe bzw. Distanz hin, die zwischen ihnen auftreten. Denn ich kann mich nicht der Meinung von Wayne Booth anschließen, der die Du-Form in seiner "Rhetorik der Erzählkunst" als Fußnote auf folgende Weise erwähnt: "Bemühungen, die Du-Form zu verwenden, sind nie sehr erfolgreich gewesen, aber es ist erstaunlich, wie wenig selbst diese ausgefallene Wahl in Wirklichkeit ins Gewicht fällt."¹⁰ Ihm ist zwar Recht zu geben, wenn er auf den Gewöhnungseffekt hinweist, der nach der anfänglichen Verwirrung und Neuartigkeit von Michel Butors "La Modification"¹¹ eintritt,

⁷ z. B. Schönherr, Ulrich (1994), S. 93.

⁸ z. B. Morrissette, Bruce (1985), S. 124.

⁹ Petersen, Jürgen H. (1993), S. 64.

Ich danke Monika Fludernik vielmals für die Hinweise auf die Werke J. Petersens und P. Zechs!

¹⁰ Booth, Wayne (1974), S. 155.

¹¹ Butor, Michel: Modifikation. (Erstausgabe 1957)

sodass man sich bald der Du-Form nicht mehr bewusst ist, doch wird gerade emotionale Nähe und Einfühlung oft nicht auf der Ebene des Bewusstseins erreicht, sondern auf einer tieferen Ebene, die möglicherweise durch das Du mehr angesprochen wird als durch andere Formen. Zudem ist Butors "La Modification" ein schlechtes Beispiel, wenn es auch oft als solches verwendet wird, wenn von der Du-Form die Rede ist. Zwar hat es den Du-Roman erst bekannt gemacht, und Butor selbst hat vielbeachtete und vielzitierte Reflexionen über diese Form angestellt,¹² doch schöpft er nur sehr wenige Möglichkeiten aus, die ihm diese neue Form bietet. Eine kleine Tabelle von Bonheim vermag die unterschiedlichen Verwendungsweisen zu veranschaulichen:¹³

	person:		
	first	second	third
Pronoun refers to			
narrator	+	+	rarely
character	+	+	+
listener/reader	-	+	+

Während die erste Person nur auf Erzähler und Figur verweisen kann, die dritte auf Figur und Leser (selten auf den Erzähler), kann sich die zweite Person auf alle drei beziehen. Sie hat damit nicht nur mehr Möglichkeiten in der anfänglichen Wahl, sondern kann mit dieser ihrer Mehrdeutigkeit auch (spielerische) Unsicherheiten im Laufe der Erzählung in dieselbe miteinbringen, die einem stets die Du-Form bewusst machen und einen rätseln lassen, wer denn hier eigentlich angesprochen ist. Da Butor diese Möglichkeiten jedoch nicht ausschöpft, und auch auf andere Mittel der Bewusstmachung der Form (wie zum Beispiel kurzzeitigen Pronomenwechsel), verzichtet, wundert es kaum, dass man sich bei seinem Roman relativ schnell an die neue Form gewöhnt.

Kommen wir aber nun wieder auf die Aspekte der Nähe und Distanz zu sprechen, die wohl noch einer näheren Erläuterung bedürfen. Warum diese hier in Verbindung mit der Du-Form gebracht werden, soll ein Zitat von Irene Kacandes zeigen, die über den Philosophen Martin Buber und den Linguisten Emile Benveniste Folgendes sagt:

¹² Butor, Michel (1965).

¹³ Bonheim, Helmut (1990), S 279.

These twentieth-century thinkers have argued, though each in very different terms, that the second person is the pronoun of relationship. [...] While the latter [Es] embodies a notion of the world as something to be experienced, the former [Du] signals an attitude of being in relation with another subjectivity and thus of acknowledging another's personhood [...] The formulation of French linguist Benveniste can be heard as an echo or confirmation of Buber when he explains that every use of second person necessarily implies a relationship to an 'I' [...] Only the grammatical first and second persons can actually be in relation to one another and thus merit the designation 'person' for Benveniste; the so-called third person is thus the 'nonperson' [...] For both Benveniste and Buber, then, the power of the second person is based on recognizing the personhood of the other and hence the possibility for interaction; the utterance of 'you' is the tangible and irrepensible sign of an intersubjective relationship between an 'I' and a 'you'.¹⁴

Um dieses "Relationship" geht es, wenn hier von Nähe und Distanz die Rede ist, wobei zu beachten ist, dass das Ich nicht unbedingt als solches im Text genannt werden muss, vielmehr sind darunter Erzähler oder Leser zu verstehen, wenn diese auch in einigen Fällen nur als Du im Text präsent sind. So wie der Erzähler sich im Text entweder selbst anspricht oder eine der anderen Figuren, so wird auch das Leser-Ich vom Du des Textes angesprochen. Das Verhältnis, das dabei zwischen Erzähler, Protagonist und Leser herrscht, soll hier untersucht werden. Dabei ist wichtig zu beachten, dass Distanz nicht nur das Fehlen von Nähe ist, sondern dass durch die Du-Ansprache sowohl die Erzeugung von Nähe als auch die von Distanz intendiert werden kann. So auch Fludernik:

I have argued that the address pronoun *you* and the indefinite personal pronoun *one* tend to implicate the actual reader-addressee in the fiction and that such involvement may result in (positive) empathy and identification [...], yet many uses of *one* (and the imperative uses of *you*) are also deployed in the interests of distance.¹⁵

Diese Erzeugung von Nähe und Distanz betrifft aber, wie bereits des Öfteren erwähnt, nicht nur den Leser, sondern zeigt sich auch zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten. Nähe und Distanz sind sowohl als emotionale Kategorien zu verstehen, die zum Beispiel auf eine Identifikation oder aufs

¹⁴ Kacandes, Irene (1994).

¹⁵ Fludernik, Monika (1995), S. 125.

Einfühlen abzielen, als auch auf Wissen über und Kommunikationsmöglichkeiten mit den jeweils anderen Parteien gerichtet.

1.2 Ziel der Arbeit

Das Ziel dieser Arbeit ist ein zweifaches. Zum einen soll ein Einblick in die Verwendung der Du-Form im deutschsprachigen Raum gegeben werden, und zum anderen soll gezeigt werden, dass die Wahl der Du-Form nicht unwesentlich, beliebig oder gar zufällig ist, sondern dass sie bewusst verwendet wird, und dass sich daraus Auswirkungen auf Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Protagonist und Leser ergeben.

1.3 Textauswahl, Methode und Aufbau der Arbeit

Vorliegende Arbeit stellt eine Analyse von zwölf deutschsprachigen Texten dar, in denen die Du-Form Verwendung findet, und zwar in Bezug auf die bereits mehrfach erwähnten Aspekte von Nähe und Distanz. Die relativ große Anzahl an zu untersuchenden Texten ergibt sich aus dem Vorhaben, dass diese Arbeit einen möglichst umfassenden Über- und Einblick über bzw. in deutschsprachige Erzählungen mit Du-Form geben soll. Es versteht sich jedoch von selbst, dass diese Texte nicht die einzigen im deutschsprachigen Raum sind, die die Du-Form verwenden, doch würde die Behandlung einer noch größeren Anzahl auf Kosten einer genauen Analyse gehen und daher kaum weitere Erkenntnisse bringen. Als Beispiel der hier nicht behandelten Texte sei Hertha Kräftners "Beschwörung eines Engels" erwähnt,¹⁶ eine tagebuchartige Erzählung, in der sich die Erzählerin mit Du bzw. Sie an den Erzengel Gabriel wendet, den sie in einem reifen Mann zu erahnen vermeint. Dabei bezieht sich das Sie bzw. die dritte Person Er eher auf den Mann, das Du auf den teils so unnahbaren Engel.

Ein zweites Beispiel bildet Gabriele Wohmanns Montage "Selbstverteidigung".¹⁷ Es gibt darin keine Handlung im narrativen Sinn. Der Leser wird zeitweise per

¹⁶ Kräftner, Hertha: Beschwörung.

¹⁷ Wohmann, Gabriele: Selbstverteidigung.

Sie in Form eines Leitfadens zur Selbstverteidigung angesprochen, zeitweise richtet sich die Erzählerin per Du an einen Streitpartner.

Doch nun zu den Texten, die hier eingehender untersucht werden sollen. Es handelt sich dabei um folgende (Hier sind sie nach ihrem Ersterscheinungsjahr geordnet; die für diese Arbeit jeweils benutzte Ausgabe findet sich in der Bibliografie):

- Paul Zech: Geschichte einer armen Johanna (1925)
- Max Frisch: Burleske (1950)
- Ilse Aichinger: Spiegelgeschichte (1952)
- Otto F. Walter: Der Stumme (1959)
- Günter Grass: Katz und Maus (1961)
- Michael Scharang: Geschichte zum Schauen (1970)
- Michael Scharang: Geschichte über ein Hörspiel zum Schauen (1970)
- Christa Wolf: Kindheitsmuster (1976)
- Gert Jonke: Der Ferne Klang (1979)
- Martin Walser: Brief an Lord Liszt (1982)
- Christa Wolf: Störfall. Nachrichten eines Tages (1993)
- Norbert Gstrein: Die englischen Jahre (1999)

Die ausgewählten Texte sind sowohl von ihrer Länge (von wenigen Seiten bis mehreren hundert) als auch von Art (Selbst-, Leser-, Figurenanrede) und Ausmaß der Verwendung der Du-Form her (zeitweilige bis durchgehende Ansprache) sehr unterschiedlich. Es soll hier betont werden, dass in dieser Arbeit nur der Aspekt von Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Du-Protagonist und Leser untersucht werden soll, und andere (wenn auch sehr interessante) Eigenarten und Besonderheiten der Texte weitgehend außer Acht gelassen werden müssen und bestenfalls am Rand erwähnt werden können.

Die Arbeit gliedert sich (neben Einleitung und Zusammenfassung) in zwei Hauptabschnitte. Der erste behandelt Nähe und Distanz zwischen Leser und Du-Protagonist, der zweite zwischen Erzähler und Du-Protagonist. Da an einem Text natürlich beides untersucht werden kann, ist derselbe nicht auf einen der Teile beschränkt. Somit wird nicht ein Text nach dem anderen durchgehend analysiert. Die Gliederung erfolgt stattdessen nach theoretischen Gesichtspunkten, unter denen die dafür jeweils relevanten Texte untersucht werden sollen. Dabei findet

selbstverständlich auch theoretische Literatur Verwendung, die jedoch immer in Bezug zu den Texten gesetzt wird.

Der erste Hauptabschnitt ist in drei Teile untergliedert: Im ersten wird anhand der Scharang-Texte die direkte Leseranrede untersucht, und welche Probleme sich bei der Identifikation des Lesers mit dem Du ergeben, im zweiten sollen jene Texte untersucht werden, bei denen die Ansprache des Lesers nicht derart im Vordergrund steht, er aber persönlich und emotional als Individuum mitangesprochen wird, und im dritten jene, bei denen der Leser als Teil einer Allgemeinheit mitangesprochen wird.

Der zweite Hauptabschnitt gliedert sich wieder in zwei Teile. Der erste behandelt den Fall, dass der Erzähler sich mit dem Du selbst anspricht (Jonke und Wolfs "Kindheitsmuster"), der zweite, dass er jemand anderen anspricht. Auch hier interessiert natürlich das Verhältnis des Erzählers zum Du. In diesem Kapitel sollen alle zehn Texte, die mitsamt den beiden oberen aus dem Erzähler-entspricht-Protagonist-Teil die untersuchten zwölf ergeben, analysiert werden. Das zweite Kapitel ist dem Wissen des Erzählers über das Du gewidmet, wobei Vermutungen, Vorstellungen und angebliches Wissen im Hinblick auf Nähe und Distanz untersucht werden sollen und diese in Beziehung zu denen von der Du-Form erzeugten gebracht werden. Das dritte und letzte Kapitel beschäftigt sich damit, ob die Kommunikation zwischen Erzähler und Du-Protagonist eine einseitige ist oder ob der Angesprochene eine Möglichkeit zu antworten hat. Eine Zusammenfassung rundet die Arbeit ab.

1.4 Anmerkungen

Auf die hier zitierten Werke der Primärliteratur wird jeweils in der Fußnote in folgender Form verwiesen: Nachname des Autors, Vorname: Kurztitel, Seitenangabe.

Bei Hinweisen auf die Sekundärliteratur wird statt eines Kurztitels das Jahr des zitierten Werks in Klammern angeführt, um die Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärliteratur eindeutig zu machen sowie um das Auffinden

von Werken der letzteren, von welchen viele einander ähnelnde Titel tragen, zu erleichtern.

Die ausführlichen Angaben finden sich in der Bibliografie.

Wenn in dieser Arbeit darauf verzichtet wird, stets männliche und weibliche Formen bzw. Endungen nebeneinander anzugeben, so geschieht dies ausschließlich aufgrund der leichteren Lesbarkeit.

2. Textbezogene Analyse der Du-Form im Hinblick auf Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Protagonist und Leser

2.1 Nähe und Distanz zwischen Leser und Du-Protagonist

Hier herrschen Zustände.
Schauen Sie sich die einmal an.¹⁸

Dies sind die ersten zwei Zeilen von Michael Scharangs "Geschichte zum Schauen". Unmittelbar auffallend ist, dass hier ein Sie angesprochen wird, das man noch keiner Person zuordnen kann. Handelt es sich hierbei um eine Ansprache an eine fiktive Person? Zwar wären dann Anführungszeichen zu erwarten, könnten aber auch weggelassen worden sein, ohne dass dies der Annahme widerspräche. Die zweite Möglichkeit wäre jedoch, dass sich der Text hier an den Leser selbst wendet. Dies ist eine der Du- (bzw. Sie-) Erzählung eigene Möglichkeit, die weder der Ich- noch der Er-Form in dieser Weise zur Verfügung steht. Die Annahme des Lesers, hier selbst angesprochen zu werden, ist teilweise auf die Anziehungskraft zurückzuführen, die das Pronomen der zweiten Person auf uns hat:

This awareness of being addressed by second person fiction can be attributed at least in part to the 'irresistible invitation' of the second person pronoun. A scenario from everyday life with which we are all familiar illustrates the power of the second person as the pronoun of address: in a crowded place when someone yells, 'hey, you!' everyone turns around. I have experienced this even in a foreign train station where I was sure that no one knew me or could have a reason to talk to me. It seems we feel compelled to respond to the second person because each of us can be and is designated as the addressee myriad times a day by 'you'.

French linguist Emile Benveniste gives a more elegant explanation of this phenomenon in his writings on the nature of grammatical person, verbs, and pronouns, describing 'I' and 'you' as 'empty signifiers' which can be picked up by any user of the language.¹⁹

Da das Pronomen Du zu den Zeichen gehört, die weder auf eine von Sprecher und Hörer unabhängige Realität noch auf objektive Positionen in Raum und Zeit

¹⁸ Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen, S. 73.

¹⁹ Kacandes, Irene (1993), S. 139-140.

verweisen,²⁰ sondern stets erst im Akt des Sprechens eine bestimmte Bedeutung gewinnen, ist potentiell niemand davon ausgenommen, derjenige zu sein, der durch das Du angesprochen wird. "The postmodernist second-person functions as an invitation to the reader to project himself or herself into the gap opened in the discourse by the presence of *you*."²¹ Aber auch Du-Erzählungen, die eigentlich keine Lücke offen lassen, sondern in denen das Du mit einem Namen versehen und ihm eine eigene, textinterne Identität verliehen ist, geben Lesern manchmal das Gefühl, selbst angesprochen zu werden, auch wenn diese zugleich wissen, dass das Du sich an eine Person der Geschichte richtet.²² Darin zeigt sich die starke Anziehungskraft, die das Du auf uns ausübt. Da die Grenze, wann der Leser und wann der Protagonist angesprochen wird, oft nicht klar zu ziehen ist, wird der Leser in eine Nähe zum Protagonisten gerückt, die ihn an seinen Erlebnissen intensiver teilhaben lässt, sei es nun auf emotionale oder geistige Art. Die so zustande gekommene Verbundenheit ermöglicht nicht nur eine Einfühlung, sondern bis zu einem gewissen Grade auch eine Identifikation des Lesers mit dem Du-Protagonisten.

2.1.1 Die direkte Leseranrede – der Leser als Du-Protagonist

In diesem Kapitel sollen die Texte "Geschichte zum Schauen" und "Geschichte über ein Hörspiel zum Schauen" von Michael Scharang²³ dahingehend untersucht werden, inwieweit der Leser nicht nur textexterner Rezipient, sondern auch Protagonist des Textes sein kann bzw. wie sehr er sich ihm annähern kann. Vor allem im ersten der beiden Texte, die im selben Erzählband erschienen sind und ein Jahr danach zu Hörspielen verarbeitet wurden, erzählt der Sprecher nicht im eigentlichen Sinn, "[...] sondern fordert den Rezipienten auf, Szenen,

²⁰ vgl. Benveniste, Emile (1974), S. 283.

²¹ McHale, Brian (1987), S. 224.

²² vgl. Kacandes, Irene (1994).

²³ Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen, Hörspiel.

Zustände und Bedingungen rund um die Produktion eines Hörspiels zu 'erschauen'.²⁴

Hier herrschen Zustände.
 Schauen Sie sich die einmal an.
 Die Mikrophone stehen in den Ecken des Raumes.
 Die Tische stehen kreuz und quer.
 [...]
 Was sind das für Zustände.
 Schauen Sie doch näher hin.
 Die Mikrophone sind feucht vom Hineinreden.²⁵

Nachdem der Erzähler den Leser also aufgefordert hat, sich die Zustände anzusehen, beschreibt er, was der Leser sieht. Dann, als er ihn auffordert, noch genauer hinzuschauen, beschreibt er auch Details. Das bedeutet, dass er nicht nur davon ausgeht, dass der Leser seinen Anweisungen zu folgen bereit ist, obwohl er dazu ja eigentlich nicht fähig ist, sondern auch, dass er damit den Leser in den Text hineinzuziehen versucht und damit narrative Hierarchien spielerisch in Frage stellt. Der Leser wird aber zunächst noch nicht aufgefordert, in das Geschehen einzugreifen, sondern es nur zu betrachten. Doch kaum glaubt man sich dazu beinahe tatsächlich fähig, da man nach jeder Aufforderung wirklich das erzählt bekommt, was man sehen würde, käme man ihr nach, reißt der Erzähler einen wieder aus diesem Glauben heraus:

Es tritt ein Mann ein:
 Ich werde als Sprecher an der Probe eines Hörspiels teilnehmen,
 die in diesem Raum stattfinden wird:
 Diese Worte stehen ihm im Gesicht geschrieben.
 [...]
 Hinter ihm treten drei Männer ein:
 Ich werde als Regisseur teilnehmen.
 und die beiden hier werden als Aufnahmetechniker teilnehmen:
 das alles steht dem Regisseur ins Gesicht geschrieben.
 Den beiden Aufnahmetechnikern steht im Gesicht geschrieben: daß es
 sich für sie als nicht privilegierte Lohnabhängige nicht lohnt, etwas im
 Gesicht geschrieben stehen zu haben.
**Schauen Sie sich nicht Gesichter an, die Sie gar nicht mehr sehen
 können:**
 Der Regisseur hat nämlich schon den Sessel vom Boden aufgehoben.
 [Hervorhebung: R.S.]²⁶

²⁴ Rauscher, Susanne (1993), S. 214.

²⁵ Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen, S. 73.

²⁶ Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen, S. 74, 76.

Hier wird deutlich, dass man als Leser eben doch nicht am textinternen Ort des Geschehens sein kann, sonst hätte man bemerkt, dass man die Gesichter gar nicht mehr sehen kann. Doch Scharang spielt auch mit den scheinbaren Möglichkeiten, die dem Leser zur Verfügung stehen:

Wenn Sie einen Blick in die Kantine würfen, sähen Sie diese Leute hier sitzen. Sie werfen einen Blick in die Kantine und sehen diese Leute hier sitzen und Wein trinken.²⁷

Wieder wird also die scheinbare Entscheidungsfreiheit des Lesers vom Erzähler eingeschränkt. Wieder gibt er ihm vor, was er sich anschauen kann. Aber auch das ändert sich im Laufe der Erzählung:

Reißen Sie Ihre Blicke los von den Zuständen zu Ihren Füßen.
 Oder reißen Sie sie nicht los.
 Halten Sie es wie Sie wollen, lassen Sie sich nicht gängeln.
 Sie reißen Ihre Blicke nicht los:
 Ich bin ein Arbeiter:
 bringen Ihre Blicke zum Ausdruck, die auf Waren zu Ihren Füßen
 geheftet sind.
 Ich bin ein Angestellter:
 bringen Ihre Blicke zum Ausdruck, die die Waren zu Ihren Füßen
 verschlingen.
 Ich bin ein Beamter:
 [...]²⁸

Damit sind wir auch schon bei dem Problem angelangt, dass der Autor bzw. Erzähler nicht wissen kann, was sein Leser tatsächlich macht und wer er überhaupt ist. Dadurch, dass er ihn charakterisiert, schließt er große Teile der Leserschaft aus. Je mehr über den Protagonisten (der hier vorerst nur als Betrachter auftritt) ausgesagt wird, desto mehr Leser werden von einer Identifikation mit demselben ausgeschlossen. Scharang stellt dem Leser zahlreiche Identifikationsmöglichkeiten zu Verfügung (Arbeiter, Angestellter, Beamter, ...), doch dadurch macht er dem Leser natürlich auch bewusst, dass er eben all die anderen Berufe nicht ausübt. So ergibt sich die paradoxe Situation,

²⁷ Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen, S. 78.

²⁸ Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen, S. 80-81.

dass durch die Aufzählung im Ganzen zwar ein großer Teil der Leserschaft angesprochen wird, doch gleichzeitig jeder Einzelne sich bewusst ist, dass er nicht gemeint sein kann.

Scharang macht jedoch auch auf andere Art deutlich, dass er mehrere Rezipienten gleichzeitig anspricht, wenn er diese auf folgende Weise voneinander differenziert:

Sie haben die Blicke nicht von den Zuständen, von den Waren zu Ihren Füßen losgerissen – von Ihnen also ist die Rede und nicht von Ihnen – [...]²⁹

Er spielt also auf verschiedene Arten damit, den Leser in die Geschichte miteinzubeziehen und wieder "hinauszuwerfen". Während der Leser in diesem Text allerdings noch eher passiver Betrachter bleibt, ist er im zweiten Text scheinbar als handelnde Person ins Geschehen involviert:

In dieser Situation sind die Sprecherinnen und Sprecher, die in der Kantine gezecht und dann wie bestürzt geschaut haben, Ihnen gegenüber im Vorteil:
sie können aufstehen und nachschauen, was los ist.
Sie können das auch, aber nur in Ihrer Wohnung, nicht in der Kantine:
glaubten Sie:
denn:

Schauen Sie, was Sie machen:
Sie dämpfen die Zigarette aus.
Schauen Sie, was Sie machen:
Sie erheben sich vom Sessel.
[...]
Ohne auf die Treppe zu schauen, laufen Sie außer Haus.
Ohne auf den Verkehr zu schauen, springen Sie in einen Autobus.
Ohne auf den Portier zu schauen, rennen Sie ins Funkhaus.
Ohne auf den Wegweiser zu schauen, finden Sie die Kantine.³⁰

Spätestens hier ist mit dem Sie nicht nur der Leser, sondern auch der Protagonist angesprochen. So lässt sich folgende Bemerkung Silke Cathrin Zimmermanns zu Italo Calvino "Wenn ein Reisender in einer Winternacht"³¹ auch auf den Scharang-Text beziehen:

²⁹ Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen, S. 81.

³⁰ Scharang, Michael: Hörspiel, S. 88-89.

³¹ Calvino, Italo: Winternacht.

Nicht nur die Durchgängigkeit der zweiten Person, sondern auch die explizite Fokussierung auf den virtuellen Leser als handelndes Subjekt untergraben den extradiegetischen Status des 'Du' zusehends. Immer mehr wird das Handeln des Lesers zum integrativen Bestandteil des *plot* und werden seine potentiellen Reaktionen vorweggenommen.³²

Leser und Protagonist sollen hier als eine Person dargestellt werden. Selbstverständlich ist klar, dass sie das nicht sind, denn der Leser bzw. Hörer eilt ja nicht wirklich ins Funkhaus, doch Scharang treibt das Spiel mit dieser "geteilten Person" noch weiter, wenn er dem Sie noch eine dritte Ansprechperson gibt:

Und Sie wenden Ihr Gesicht ab, das steht fest.
 Sie wenden Ihr Gesicht ab, Sie lenken Ihre Blicke auf Ihr Kofferradio und hören dem Hörspiel zum Schauen zu:
 Sie hören, daß Sie Ihr Gesicht abwenden und Ihre Blicke auf Ihr Kofferradio lenken und dem Hörspiel zum Schauen zuhören.³³

Neben dem realen Leser bzw. Hörer und demjenigen, der im Text in die Kantine geeilt ist, gibt es nun auch noch den dritten, von dem im Radio in der Kantine erzählt wird.

Schließlich trifft das zweite Sie einen Freund im Funkhaus und verlässt es mit ihm. Gemeinsam fahren sie zu einer Wäscherei, in der der Freund arbeitet, und wo er auch dem Sie eine Arbeit verschaffen möchte. Die Erzählung endet mit einem Übergang zur (möglichen) Realität:

Ihr Kofferradio wissen Sie im Umkleideraum gut aufgehoben.
 Aber das gehört nicht mehr zu dieser Geschichte.
 Das gehört zu der Geschichte, wie Sie den Inseratenteil der Zeitung studieren.
 Da gibt es natürlich mehr zu schauen. Da gibt es richtige Anstellungen und richtige Grundstücke und richtige Häuser und richtige Frauen und richtige Ersatzteile.
 Aber das gehört nicht mehr zu dem, was es hier zu sehen gibt.³⁴

³² Zimmermann, Silke Cathrin (1995), S. 150-151.

³³ Scharang, Michael: Hörspiel, S. 92.

³⁴ Scharang, Michael: Hörspiel, S. 96-97.

Ist also eine Nähe zwischen Leser und Protagonist entstanden, die eine Identifikation des einen mit dem anderen ermöglicht? Über Calvino's "Wenn ein Reisender in einer Winternacht" schreibt Werner Wolf, was auch für Scharang's Texte gilt:

Eine solche Identifikation kann jedoch nur zustandekommen, wenn Leser anreden [sic!] allgemein und kurz gehalten werden und so dem realen Leser angeboten wird, in diese nur ganz schematisch bestimmte Hohlform des fiktiven Lesers zu treten. Dies ist in auktorialen Texten denn auch meist der Fall, jedoch per Definition gerade nicht in Du-Erzählsituationen. Durch das Ausspinnen der Leseranrede zu Romanlänge, begleitet vom Grenzübertritt des fiktiven Lesers von seinem normalen Ort, der extradiegetischen Ebene, zur intradiegetischen, wird ja gerade dieses bequeme Ausfüllen einer Hohlform unmöglich. Wenn Calvino den ganzen Roman hindurch dem fiktiven Leser eine elaborierte und spezifische Geschichte unterlegt, dann weiß der reale Leser natürlich, daß er selbst sie so nicht erlebt. An die Stelle seiner Identifikation mit der allzu 'fremden' fiktiven Gestalt tritt dadurch eine Akzentuierung der Differenz zwischen fiktivem und realem Leser. Die suggerierte Identität zwischen beiden wird dadurch unglaublich und fordert die Distanz des realen Lesers zur Textwelt geradezu heraus.³⁵

Gewiss hat Wolf mit dieser Analyse bis zu einem gewissen Grad recht. Doch scheint er mir davon auszugehen, dass Calvino's Text ständig darum bemüht ist, eine Identifikation des Lesers mit dem Du anzustreben. Meiner Meinung nach ist dies jedoch weder bei Calvino noch bei Scharang der Fall. Beide *spielen* lediglich mit der *Möglichkeit* einer Identifikation. Selbstverständlich überraschen sie den Leser damit, dass sie ihn unmittelbar ansprechen, ihm kurzzeitig das Gefühl geben, selbst der alleinige Angesprochene zu sein, ja verführen ihn sogar zeitweilig zu einer Identifikation, jedoch nicht, um diese dauerhaft aufrecht zu erhalten, sondern um sie immer wieder zweifelhaft zu machen oder diese Illusion einer Einheit von Leser und Protagonist plötzlich wie eine Seifenblase zerplatzen zu lassen. Eine Identität wird suggeriert, wie Wolf richtig erkennt, und das im Wissen um die "irresistible invitation", doch wenn sie nicht durchgehalten wird, ist das dem Autor oder Text nicht vorzuwerfen, denn sie ist ebenso intendiert wie das Aufmerksammachen auf die Distanz zwischen realem Leser und Protagonist, die laut Wolf geradezu herausgefordert wird und die erst

³⁵ Wolf, Werner (1993), S. 420.

durch die vorherige Identifikation in diesem Ausmaß zustande kommen kann. Worum es in diesen Texten geht, ist das Spiel mit Identifikation und Differenz, mit Nähe und Distanz, und dass es um ein Spiel geht, zeigt Scharangs Schlusssatz der "Geschichte zum Schauen":

"Soviel zu Ihrer Unterhaltung."³⁶

2.1.2 Der Leser als persönlich Mitangesprochener

Neben der Variante, den Leser unmittelbar anzusprechen und ihn so mit dem Protagonisten zu verbinden, gibt es noch weitere Möglichkeiten, ihn in die Geschichte einzubeziehen. Eine davon ist, ihn mitanzusprechen, d. h. zwar eine Figur anzusprechen, dem Leser jedoch die Möglichkeit zu lassen, sich ebenfalls angesprochen zu fühlen. Hierbei konzentriert sich die Erzählung nicht primär auf den potentiellen Leser, um ihn zum Gegenstand der Erzählung zu machen, sondern auf die Figur der Geschichte, ohne dem Leser eine Einfühlung bzw. Identifikation zu verwehren, ganz im Gegenteil: Eben durch die Du-Form wird diese sogar angestrebt. So, zum Beispiel, in Ilse Aichingers "Spiegelgeschichte". Die Sekundärliteratur ist sich uneinig, wer der Erzähler bzw. die Erzählerin dieser Geschichte ist (die unterschiedlichen Varianten sollen im zweiten Hauptabschnitt dieser Arbeit untersucht werden), doch in Bezug auf das angesprochene Du herrscht weitgehend Einigkeit, wenn es zwar (selbstverständlich) der Protagonistin zugeschrieben wird, ihm aber dennoch zugestanden wird, den Leser mitanzusprechen. So schreibt, zum Beispiel, Annette Ratmann:

Vom ersten Satz an dreht sich die *Spiegelgeschichte* nicht nur um ihre fiktive Protagonistin, sondern richtet sich auch explizit an jeden einzelnen ihrer potentiellen Rezipienten.³⁷

Sehen wir uns nun einmal selbst den Anfang der "Spiegelgeschichte" an:

³⁶ Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen, S. 84.

³⁷ Ratmann, Annette (2001), S. 77.

Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, daß der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist es Zeit für dich, aufzustehen, leise, wie die Kinder aufstehen, wenn am Morgen Licht durch die Läden schimmert, heimlich, daß es die Schwester nicht sieht – und schnell!³⁸

Dieser Beginn lädt den Leser gleich aus mehreren Gründen dazu ein, sich angesprochen zu fühlen. Zum einen kommt natürlich auch in dieser Du-Erzählung das Phänomen der "Irresistible Invitation" zum Tragen, der unwiderstehlichen Einladung, sich selbst vom Du angesprochen zu fühlen, die vom Pronomen ausgeht. Gefördert wird dieses Empfinden dadurch, dass das Du weder bei seinem ersten Auftreten in der Geschichte noch in weiterer Folge einen Namen erhält. Genauer gesagt, wird das Du zu Beginn überhaupt nicht charakterisiert. Es taucht noch völlig unbesetzt als drittes Wort der Erzählung auf. Was wäre naheliegender, als sich selbst mit diesem Du zu identifizieren, wo es ja offensichtlich (noch) nicht auf jemand anderen bezogen ist. Vor dem Du bzw. Dein stehen nur die Wörter "Wenn" und "einer". "Einer", als unbestimmter Artikel, lässt genug Spielraum offen, um das Du nicht einzuschränken, denn jeder Leser kann sich vorstellen, dass "ein" Mensch in irgendeiner Beziehung zu ihm selbst steht. Wäre dieses "Einer" näher spezifiziert, sei es durch einen Namen oder Beruf, so könnte es einigen Leser, die eben keinen Menschen mit dem Namen oder Beruf kennen, die Identifikation mit dem Du erschweren, so aber steht ihr nichts entgegen. Auch das erste Wort "Wenn" stellt sich dem nicht entgegen, sondern fördert die Identifikation geradezu. Da nicht eindeutig ist, ob dieses "Wenn" temporal oder konditional zu verstehen ist, verhindert es einen etwaigen Einspruch von Seiten des Lesers. "Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt" – damit könnte nicht mehr als die reine Möglichkeit, dass jemand dies irgendwann vielleicht machen könnte, gemeint sein, und dies ist eine Möglichkeit, die wohl kaum ein Leser als absolut unrealistisch einstufen würde; oder noch unverbindlicher könnte es im Sinne von "Angenommen, einer schiebt dein Bett aus dem Saal" gemeint sein, einer theoretischen Annahme, von der nicht einmal behauptet wird, dass sie jemals Wirklichkeit wird.

³⁸ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 63.

So ist es nicht nur möglich, sondern sogar äußerst wahrscheinlich, dass sich der Leser von den ersten Worten der Erzählung angesprochen fühlt. Sobald er sich einmal mit dem Du identifiziert hat, bleibt die von ihm empfundene Nähe zur Protagonistin auch im Laufe der Geschichte erhalten, selbst wenn dieses Du Erfahrungen macht, die der Leser so nicht gemacht hat.

Inhaltlich handelt die Erzählung vom Leben einer jungen Frau. Beginnend bei ihrem frühen Tod nach einer Abtreibung und ihrem Begräbnis, wird ihr Leben rückwärts erzählt bis zu ihrer Geburt, mit einigen Passagen, die auch vorwärts gelesen werden können, woraus sich oftmals zwei völlig unterschiedliche Aussagen ergeben. Es ist äußerst interessant, den Lauf dieses Rückwärtsstromes zu verfolgen, für den hier zwei Beispiele angeführt sind:

Bis morgen sind die welken Blüten frisch und schließen sich zu Knospen.³⁹

Ein Tag wird kommen, da siehst du ihn zum erstenmal, das heißt: Nie wieder. Aber erschreckt nicht! Ihr müßt nicht voneinander Abschied nehmen, das habt ihr längst getan.⁴⁰

Doch soll hier das Augenmerk auf das Leben der Protagonistin gelegt werden, ohne die Zeitumkehr eingehend zu untersuchen. Die Geschichte ist schnell erzählt: Ein Mädchen wird am Rande einer Hafenstadt in eher arme Verhältnisse geboren, nach ihr eine unbestimmte Anzahl Brüder. Ihre Mutter stirbt, das Mädchen geht in die Schule, schließt sie ab, lernt einen jungen Mann kennen, kommt ihm näher, schläft mit ihm, erwartet ein Kind, lässt es von "der Alten, die bei der Kneipe wohnt" abtreiben, leidet unter den darauf folgenden Schmerzen, wird ins Krankenhaus eingeliefert, stirbt an den Folgen der Abtreibung und wird beerdigt – an sich eine recht banale Geschichte, doch:

Was hier erzählt wird, ist nicht Geschichte, ist nicht vom 'Edelrost der Vergangenheit' überzogen, es geht dich unmittelbar an, hier und jetzt. Und in dem Du redet die Hauptfigur nicht allein sich selber an, sondern uns alle.⁴¹

³⁹ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 65.

⁴⁰ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 71.

⁴¹ Jaussi, Ueli (1995), S. 191.

Wenn auch die Geschichte nicht unsere eigene ist, so wendet sie sich dennoch nicht gegen uns, indem sie den Protagonisten Namen geben oder sie allzu eingehend charakterisieren würde. Durch das Du ist der Leser stets mitangesprochen. Die Banalität der Geschichte wird dadurch aufgehoben, dass rückwärts erzählt wird. So empfinden wir die Erzählung (und die Protagonistin) trotz oder gerade wegen dieser Art der Verfremdung als uns näherstehend. Somit ist die Gefahr hier abgewehrt, die jede banale Geschichte in sich trägt, nämlich, dass sie uns zwar gedanklich eine Verbindung zu unserem eigenen Leben ziehen lässt, uns jedoch emotional nicht sonderlich berührt, oder dass sie selbst die gedankliche Verbindung eben aufgrund ihrer Banalität, die teilweise als Langweiligkeit empfunden werden kann, unterbindet. Bei Aichingers "Spiegelgeschichte" bleibt der Leser jedoch ständig aufmerksam und dem Geschehen daher näher. Die Du-Form steigert diese Nähe zum Geschehen noch weiter und bringt den Leser durch ihre Mehrdeutigkeit der Ansprache der Protagonistin ebenfalls näher. So kann ich mich Nicola Königs Meinung nicht anschließen,

[...] dass die Du-Ansprache nicht, wie zunächst vermutet, eine Nähe zum Leser herstelle, sondern vielmehr aufgrund ihrer Mehrstimmigkeit eine Distanz erzeuge und eine Identifikation mit der Protagonistin verhindere;⁴²

Selbst wenn der Erzähler nicht eindeutig bestimmbar ist, was im zweiten Hauptabschnitt untersucht werden soll, so hat dies wenig Einfluss auf die Beziehung zwischen der Protagonistin und dem Leser. Maurice Aldridge, der davon ausgeht, dass die Protagonistin zugleich Erzählerin im Sinn einer Selbstansprache ist, sieht die drei erzähltheoretischen Positionen auf folgende Art zueinander in Verbindung gesetzt:

The narrator, the young girl, addresses the reader directly using the familiar *du*, never *Sie*. [...] The immediate effect of this usage is, of course, to involve the reader personally in the horrific sequence of events which follow. At the same time, since the narrator with the exception of one passage [...] never refers directly to herself, she is, as it

⁴² König, Nicola (2003), S. 211.

were, distanced from those events so that the whole is given a paradoxical matter-of-factness. The young girl becomes, along with the reader, a bystander witnessing her own suffering. This impression flows, in large measure, from the ambiguity of *du* which, on one level, addresses the reader, but, on another, addresses the narrator herself. If Aichinger had used the formal *Sie*, this double effect would not have been possible since the girl could hardly be expected to use it in addressing herself.⁴³

Neben der Erklärung, warum "Du" und nicht "Sie" verwendet wurde, ist diese Passage vor allem deshalb interessant, weil hier die Beziehung zwischen Erzählerin, Protagonistin und Leser auf interessante Weise gedeutet und dargestellt wird. Die Erzählerin, die (nach Aldridge) zugleich auch Protagonistin ist, zeigt sich in der Erzählung als von ihrem eigenen Leben distanziert, der Leser jedoch wird gleichsam näher an dieses Leben und die Protagonistin selbst herangezogen. So zeigt sich, dass die Verwendung der Du-Form sowohl eine Distanz (von Erzählerin zu Protagonistin) als auch eine Nähe (von Leser zu Protagonistin) zur Folge haben kann. Nach dieser Verschiebung steht auf einer Seite das Leben der Protagonistin, auf der anderen gleichsam nebeneinander die Erzählerin und der Leser, beide zwar in einem gewissen Abstand zur Protagonistin, aber dennoch näher als ihr "zuvor" der Leser war.

Auch in anderen Erzählungen wird das Du dazu verwendet, den Leser in die Geschichte mit einzubeziehen, ohne ihn zum Gegenstand der Geschichte zu machen. Allein durch die Verwendung des Du wird eine Aura der Vertrautheit erzeugt, selbst wenn dieses Du auf eine fest umschriebene Figur verweist. Diese Unterscheidung zwischen Figur und Leser kann zudem auch jederzeit zusammenbrechen, sobald das Du sich nicht mehr deutlich an die Figur, sondern zugleich auch an den Leser richtet.⁴⁴ Dies geschieht beispielsweise durch Fragen. Gert Jonkes Protagonist aus "Der Ferne Klang" reflektiert zu Beginn darüber, ob man sich nicht selbst mit Sie ansprechen sollte, um seinem Ich näher zu kommen:

Und an ein solches Ich käme man, wenn überhaupt, nur ganz langsam tastend heran, und selbstverständlich ausschließlich per Sie. Ich glaube schon, daß ich mich gerade darin auf einem richtigen Weg befinden könnte, denkst du.

⁴³ Aldridge, Maurice (1988), S. 153.

⁴⁴ vgl. Richardson, Brian (1991), S. 312.

*Aufgeben werde ich jedenfalls jetzt nicht mehr. Die Sache ist doch sicher
lohnend, was glauben denn Sie?
Nichts?
Das ist sehr typisch für Sie.⁴⁵*

Es ist hier kaum zu unterscheiden, ob das Sie in dieser Passage schon die Umsetzung der Ergebnisse der Reflexion des Protagonisten und somit eine Selbstansprache ist, oder ob der Leser damit angesprochen wird. Da im Satz vor der Frage der Erzähler noch als Ich auftritt und eine Behauptung aufstellt, fühlt man sich durch das Sie der Frage, ob man dem zustimmen kann, unmittelbar selbst angesprochen. Auch die zweite Frage kann man noch auf sich selbst beziehen, da man sich als Leser auf die erste Frage "was glauben denn Sie?" dem Protagonisten zu antworten nicht in der Lage sieht, und es daher auch nicht macht. So ist das "Nichts?" eine logische Antwort desselben auf das Schweigen des Lesers. Der nächste Satz ("Das ist sehr typisch für Sie.") kann sowohl als Provokation dem Leser gegenüber gelesen werden, als auch – und das ist wahrscheinlicher – als Selbstanrede. Jedenfalls wird erst im Nachhinein klar, dass schon die erste Frage, von der man sich unmittelbar angesprochen gefühlt hat, zu dieser Selbstanrede gehört haben kann.

Auch in Christa Wolfs "Kindheitsmuster", in dem sich die Erzählerin selbst mit Du anspricht und unter anderem von ihren Recherchen zu ihrer Jugendzeit berichtet, wird eine Frage gestellt, von der nicht eindeutig zu sagen ist, an wen sie sich richtet: "Was fällt dir – oder Ihnen – bei 'Vorkrieg' ein?"⁴⁶ Das "Dir" ist wohl auf die Erzählerin selbst zu beziehen, ob jedoch das "Ihnen" auf eine Art Umfrage verweist, die die Erzählerin gestartet hat, oder ob es sich auf den Leser bezieht, ist nicht zu entscheiden. Somit wird der Leser hier nicht mit der Protagonistin, sondern mit einer unbestimmten Zahl von im Text nicht explizit ausgewiesenen Figuren in Beziehung gesetzt. Dadurch, dass nicht bestimmbar ist, an wen sich die Frage richtet, lässt diese die Figuren mit dem Leser verschmelzen.

⁴⁵ Jonke, Gert: Klang, S. 11.

⁴⁶ Wolf, Christa (1976), S. 168.

Sowohl Wolf als auch Jonke verwenden eine weitere Möglichkeit, Leser und ProtagonistIn gleichzeitig anzusprechen: die der Ankündigung eines für beide noch folgenden Geschehens:

Ungesehen kannst du dich [in Gedanken] in die vergessene Wohnung einschleichen, ihren Bauplan ausspionieren, indem du dich den alten unplanmäßig ausbrechenden Leidenschaften noch einmal überläßt. So wirst du sehen, was das drei-, fünf-, siebenjährige Kind sah, wenn es vor Angst, Enttäuschung, Freude oder Triumph bebte.⁴⁷

[...] *so wartest du einfach auf alles darauf noch Folgende.*⁴⁸

Die Erzählerin in Wolfs "Kindheitsmuster" versucht in diesem Werk, ihrer Kindheit auf die Spur zu kommen, und lässt den Leser daran teilhaben. Daher kann man davon ausgehen, dass nicht nur das Erzähler- bzw. Protagonisten-Du, sondern auch man selbst als Leser "sehen" wird, "was das drei-, fünf-, siebenjährige Kind sah". Keiner der Beteiligten sieht es in diesem Moment vor sich, erst durch die Erkundung von Seiten der Erzählerin entsteht das Bild. Somit gilt das Du hier in gleichem Maße für Erzählerin, Protagonistin und Leser.

Der Protagonist bei Jonke wartet ebenso mit dem Leser gemeinsam auf alles noch Folgende. Auch hier befinden sich beide in derselben Situation, beide werden durch das Du angesprochen.

In all diesen Fällen fühlt sich der Leser persönlich mitangesprochen. Es geht hier weder allein um den Protagonisten noch allein um den Leser, vielmehr sind sie durch das Du miteinander verbunden. Wichtig ist dabei noch, dass sich der Leser unmittelbar als Individuum angesprochen fühlt. Selbstverständlich wird jeder Leser mitangesprochen, doch jeder sozusagen für sich. Dass dies aber nicht immer so sein muss, auch wenn die Singularform Du verwendet wird, soll das nächste Kapitel zeigen.

2.1.3 Der Leser wird als Teil einer Allgemeinheit mitangesprochen

⁴⁷ Wolf, Christa (1976), S. 20.

⁴⁸ Jonke, Gert: Klang, S. 13.

Ein Beispiel hierfür ist Max Frischs "Burleske", die Tagebuchfassung von "Biedermann und die Brandstifter". Sie enthält den Großteil der Vorgänge und Motive des späteren Stücks, jedoch noch nicht alle Figuren. Zudem trägt der Protagonist noch nicht den Namen Biedermann, sondern wird als Du angesprochen:

Eines Morgens kommt ein Mann, ein Unbekannter, und du kannst nicht umhin, du gibst ihm eine Suppe und ein Brot dazu. Denn das Unrecht, das er seiner Erzählung nach erfahren hat, ist unleugbar [...] ⁴⁹

Dieses Du bezieht sich auch hier sowohl auf den Protagonisten als auch auf den Leser. Der Verwendung der Du-Form ist es zu verdanken, dass der Text

[...] unmittelbarer, aggressiver an-spricht [sic!] als das Stück. Da es die Figur Biedermann noch nicht gibt, ist der Gedanke, daß *du* es bist, daß jeder es ist, von dem die Rede ist, zwingender. ⁵⁰

Genau um dieses "jeder" geht es hier. Denn das Du soll nicht nur auf eine Person fixiert bleiben, sondern eine ganze Gruppe von Personen, eine Gesellschaftsschicht, eine Allgemeinheit umfassen. Ziel von Hohn und Spott ("Burleske" lässt sich vom italienischen Wort "burla", was soviel wie "Spott" bedeutet, ableiten) ist nicht ein einzelner Leser, sondern eben diese Allgemeinheit. So spricht Jürgen Petersen vom Du der "Burleske" als einem kollektiven "man". Der Leser fungiere als allgemeines Bewusstsein. ⁵¹ Dabei ist er sich bewusst, dass mit dem Du der Protagonist, er selbst als Leser und auch eine umfassende Gruppe von Menschen angesprochen wird. Sehen wir uns unter diesem Gesichtspunkt noch eine Stelle vom Beginn der "Burleske" an:

Jedenfalls kannst du ihn nicht wegschicken, du gibst ihm Suppe und Brot dazu, wie gesagt, und sogar noch mehr als das: du gibst ihm recht. Zuerst nur durch dein Schweigen, später mit Nicken, schließlich mit Worten. Du bist einverstanden mit ihm, denn wärest du es nicht, müsstest du sozusagen zugeben, daß du selber Unrecht tust, und dann würdest du ihn vielleicht fürchten. Du willst ihn aber nicht fürchten. Du

⁴⁹ Frisch, Max: Burleske, S. 556.

⁵⁰ Schafroth, Heinz F. (1983), S. 61.

⁵¹ vgl. Petersen, Jürgen H. (1993), S. 64.

willst auch nicht dein Unrecht ändern, denn das hätte zu viele Folgen.
Du willst Ruhe und Frieden, und damit basta!⁵²

Was wir hier sehen, ist nicht die Charakterisierung einer Einzelperson, sondern einer Gesellschaftsschicht. "Jedenfalls kannst du ihn nicht wegschicken" klingt sehr nach einem "das kann man doch nicht machen", nach einer Rechtfertigung des Protagonisten vor seinen Mitmenschen. So wirkt das Du, das sozusagen für das Man der Allgemeinheit steht, auch wenn es im konkreten Fall nur auf eine Person angewendet ist, auf alle Menschen, die sich in dieser Situation befinden. Dass dieses "das kann man doch nicht machen" aber keinen moralischen Hintergrund hat, zeigt sich schon kurz darauf in den Sätzen: "Du bist einverstanden mit ihm, denn wärest du es nicht, [...]würdest du ihn vielleicht fürchten." und "Du willst Ruhe und Frieden, und damit basta!" Dies sind die Handlungsmotivationen des Protagonisten in der "Burleske": Angst und das Streben nach dem Erhalt von Ruhe und Frieden. Dazu kommt noch das Gutdastehen-Wollen vor sich und vor anderen, das weiter unten im Zusammenhang mit der Ironie von Seiten des Erzählers näher behandelt wird. Diese wirklichen Motivationen schränken das allgemeine Man jedoch keineswegs ein. Jedes Mitglied dieses Man handelt aus diesen Motivationen heraus, und nicht aus der moralischen des "das kann man doch nicht machen". So ist auch die Passage "du gibst ihm recht. Zuerst nur durch dein Schweigen, später mit Nicken, schließlich mit Worten" als Handlungsweise nicht nur der Einzelperson, sondern eines jeden zu lesen.

Auch Monika Fludernik sieht hinter dem Du ein Man, eine Allgemeinheit, stehen und spricht von der Möglichkeit, den Text als "extended exercise in generic discourse" zu lesen.⁵³

Eine weitere Variante, Protagonist, Leser und Allgemeinheit im Du miteinander zu verbinden, liefert Paul Zechs "Die Geschichte einer armen Johanna". Auffallend am Titel ist, dass von "einer" und nicht "der armen Johanna" die Rede

⁵² Frisch, Max: Burleske, S. 556.

⁵³ Fludernik, Monika (1996), S. 230.

ist. Gleich auf den ersten Seiten spricht der Erzähler davon, wessen Geschichte hier wirklich erzählt werden soll:

Johanna

Das ist Dein wirklicher Name. Warum sollte ich auch einen anderen hier her setzen?! Hinter jeder Maske, die ich löge: Dich vor den Blicken anderer Menschen zu verbergen, brächst Du doch mit dem eingeborenen Gesicht durch, weil es ein tausendfaches Gesicht ist, [...] umrahmt von aschgrauem Haar und unterbrochen von Augen, Nase und Mund, kehrt es wieder im Dasein von tausend Schwestern, die auch Johanna heißen, oder Maria oder Emma und Elfriede. Vielleicht trennen Euch Jahre, Straßen, Städte, vielleicht sogar das Meer. Aber die Kurve Eures Schicksals heißt [...] Johanna. [...] So seid Ihr alle die eine tausendfache Johanna. Deren Geschichte ich hier aufzeichne. Und die doch eigentlich Deine Geschichte ist, Johanna.⁵⁴

Hier wird die Geschichte einer Person sozusagen exemplarisch für die von unzähligen anderen erzählt, die alle das gleiche Schicksal haben. So klingt auch die Geschichte der armen, etwas naiven Näherin, die zeitweise von Liebhabern in ein glücklicheres Leben gehoben wird, dann aber doch in Armut und Einsamkeit zurücksinkt und früh stirbt, selbst recht klischeehaft – ein möglicherweise notwendiger Zug, um sie als beispielhaft darzustellen. Um die Nähe der Protagonistin zur/m LeserIn zu beurteilen, ist es wichtig, sich klar zu machen, dass der Roman schon 1925 veröffentlicht worden ist und damalige LeserInnen wohl einen anderen Bezug zu den im Roman geschilderten Geschehnissen haben. Für heutige LeserInnen mag die Geschichte der Johanna deutlich weiter entfernt von ihrer eigenen erscheinen als für damalige, auch wenn Zech eine Nähe in Bezug auf ihr Schicksal sieht, trotz des Abstandes von Jahren. Mit dem Gefühl der Fremdartigkeit der Johanna der/m LeserIn gegenüber geht auch ein Gefühl der Fremdartigkeit gegenüber der Allgemeinheit einher. Dennoch wäre es denkbar, dass sich frühere LeserInnen von dem Text tatsächlich unmittelbar angesprochen gefühlt haben und sich auch als Teil einer Allgemeinheit gesehen haben. Ich möchte heutigen LeserInnen dieses Gefühl nicht absprechen, doch stellt es sich wohl nur an einzelnen Passagen ein oder erst nach gedanklicher Umsetzung der geschilderten Verhältnisse in die heutige Zeit.

⁵⁴ Zech, Paul: Johanna, S. 5-6.

Somit ist es schwer zu beurteilen, ob der Text auch ohne die einleitenden Worte, in denen von der "tausendfachen" Johanna die Rede ist, in der Weise auf LeserInnen wirkt, dass sie sich als Teil einer Allgemeinheit angesprochen fühlen. Die Intention des Autors geht jedenfalls in diese Richtung. Möglicherweise spricht auch die Tatsache, dass man die Erzählung als klischeehaft bezeichnet, dafür, dass sie sich auf eine Allgemeinheit beziehen lässt, wenn sie auch der/m einzelnen LeserIn nicht das Gefühl gibt, selbst angesprochen zu werden.

2.2 Nähe und Distanz zwischen Erzähler und Du-Protagonist

Nachdem wir bisher die Auswirkungen der Du-Form auf das Verhältnis zwischen Protagonist und Leser untersucht haben, soll nun das Verhältnis zwischen Erzähler und Protagonist genauer betrachtet werden. Grundsätzlich gibt es bei der Du-Erzählung zwei Möglichkeiten, wie der Protagonist und der Erzähler zueinander stehen: entweder sie sind ein und dieselbe Person, das heißt, der Erzähler spricht sich selbst mit Du an, oder der Erzähler wendet sich an jemand anderen, der entweder der Leser sein kann (wie oben gezeigt wurde) oder eine Figur der Geschichte. Hierbei ist zu beachten, dass der Erzähler selbst sowohl ein homodiegetischer als auch ein heterodiegetischer sein kann, sich also selbst auf der gleichen Ebene mit den Figuren innerhalb der Geschichte befinden kann (in die Erzählung involviert ist) oder auch nur als Stimme von außerhalb der Geschichte der Figuren auftreten kann (in die Erzählung selbst nicht involviert ist). Da die Du-Form allerdings dazu neigt, solche narrativen Abgrenzungen zu übersteigen (wie oben ebenfalls bereits angesprochen wurde), das heißt, dass eine Kommunikation zwischen Personen aus unterschiedlichen Ebenen stattfindet, sind Ausdrücke wie homodiegetisch und heterodiegetisch ebenso wie *histoire* und *discourse* nicht mehr problemlos anwendbar. Monika Fludernik hat daher neue Begriffe eingeführt, mittels deren auch die Du-Form innerhalb der Narrativistik beschrieben und kategorisiert werden kann. Da dies

jedoch nicht Thema der Arbeit ist und uns zu weit von selbigem davonführen würde, sei hier nur kurz darauf verwiesen.⁵⁵

Warum wird nun aber die Du-Form verwendet, wenn der Erzähler von sich selbst spricht, warum nicht die dafür scheinbar geeignetere Ich-Form, und warum wird sie auch dort verwendet, wo der Erzähler von jemand anderem spricht, warum dort nicht die Er-Form? Die Antwort liegt in beiden Fällen darin, dass hier nicht nur *von* jemandem gesprochen werden soll, sondern *zu* jemandem, und dies geschieht wiederum deshalb, um eine besondere Nähe bzw. Distanz zwischen Erzähler und Protagonist auszudrücken. Bevor wir dies an den Texten selbst näher untersuchen, werfen wir noch einen Blick auf die Kommunikationstheorie.

Ein typisches Kommunikationsmodell, das auch die Pronomen berücksichtigt, ist das von Helmut Bonheim. Auf der einen Seite steht als Sender (transmitter/narrator) das Ich, auf der anderen als Empfänger (receiver/narratee) das Du. Jede Kommunikation läuft auf dieser Ebene ab, das heißt, der Sender hat immer die Position des Ich inne, der Empfänger immer die des Du, auch wenn sie im Text nicht so benannt sind.

At this point we must note that the narrator is a source of information; therefore he has the function of an 'I' – he may refer to himself with a first-person pronoun, 'I' or 'we', or he may not. The fact that he does *not* refer to himself as 'I', obviously, does not make him into a 'third-person narrator'. The very term is a self-contradiction, a coinage which misleads rather than illuminates, if one takes it too literally. The communication model has in it a 'he' and a 'she' and a 'it', but these are elements *about* which an 'I' speaks to a 'you' or about other objects, places and ideas.⁵⁶

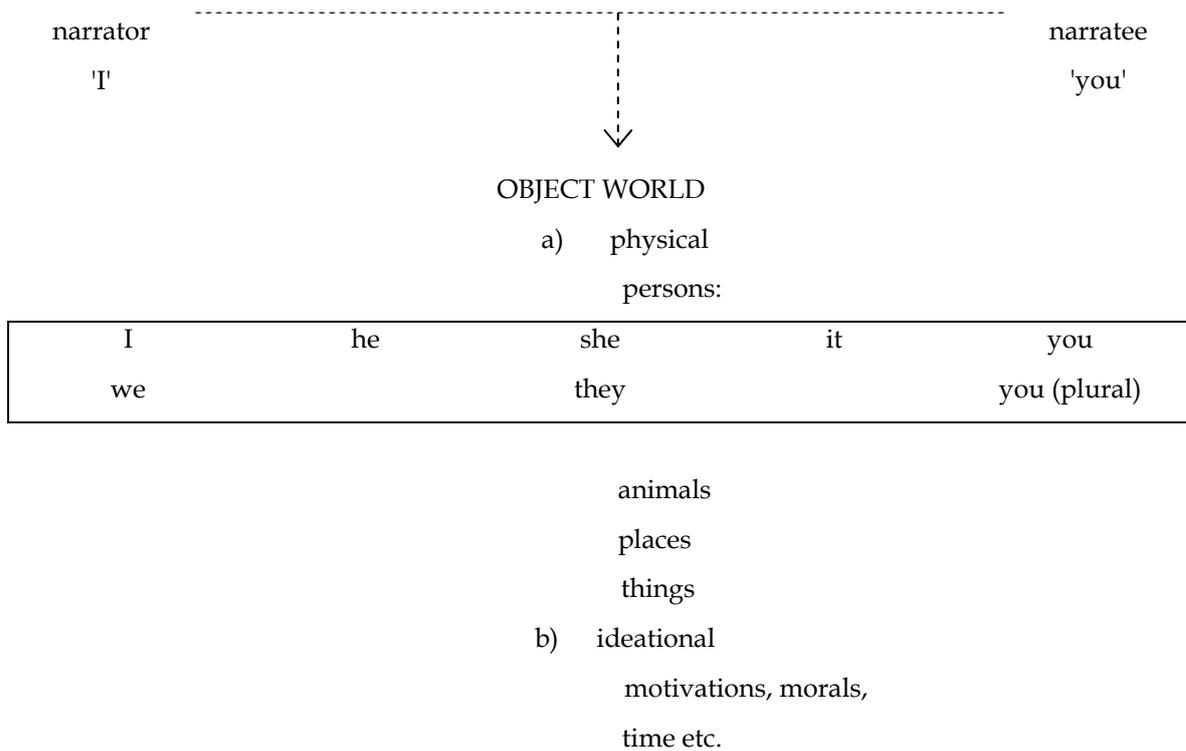
Grafisch sieht Bonheims Modell folgendermaßen aus:⁵⁷



⁵⁵ Fludernik, Monika (1993), bes. S. 220-230; Fludernik, Monika (Herbst 1994).

⁵⁶ Bonheim, Helmut (1990), S. 264.

⁵⁷ Bonheim, Helmut (1990), S. 265.



Ein Ich spricht zu einem Du über etwas. Dieses Etwas kann unter anderem ein Er, Sie oder Es sein, aber auch ein Ich und Du. Die dritte Person kann also nur außerhalb des Kommunikationsaktes stehen. Sie ist keine Diskursinstanz. Dies ist der Grund, warum Emile Benveniste sie "Nicht-Person" nennt⁵⁸ und von Ich und Du streng unterscheidet. Letztere hingegen können sowohl im Kommunikationsakt vorhanden sein (dies sind sie per definitionem), als auch zu dem gehören, was gesagt wird. Einen Er-Erzähler im wörtlichen Sinn gibt es laut Bonheim nicht, denn der Erzähler ist immer ein Ich, das Er ist Bestandteil dessen, was gesagt wird, und nicht identisch mit dem Ich der Aussage. Auch Nomi Tamir unterscheidet zwischen "speech content" und "act of speaking", und zeigt am Beispiel "he ran", dass bei Verwendung der dritten Person das Subjekt des Sprech-Inhalts nicht das des Sprechaktes ist.

In other words, the third-person pronoun can never denote the speaker or narrator. However, in a sentence with the first-person pronoun, e. g., 'I ran', the subject of the speech event is identical with the subject of the narrated event (**S = s**): a person speaks about himself.⁵⁹

⁵⁸ vgl. z.B. Benveniste, Emile (1974), S. 285-286.

⁵⁹ Tamir, Nomi (1976), S. 416.

Soweit scheint alles eindeutig zu sein, doch wie sieht es mit dem Du als Erzähler aus? Damit beschäftigen sich weder Bonheim noch Tamir. Kommunikationstheoretisch gesehen hat das Du die Position des Empfängers inne, kann aber auch Inhalt des Gesagten sein. Wenn diese beiden nun aber nicht dieselbe Person bezeichnen, sondern das Du des Gesagten das Ich des Sprechaktes bezeichnet, sind die Grenzen nicht mehr so eindeutig. Das Subjekt des Satzes "Du liebst." ist grammatikalisch zwar nicht gleich dem Aussagesubjekt Ich, doch sinngemäß kann es dies in einem gewissen Zusammenhang sehr wohl sein. Es bleiben also die zwei Möglichkeiten, das Du entweder dem Aussage-Ich gleichzusetzen, da sie auf ein und dieselbe Person verweisen, einen Du-Erzähler im wörtlichen Sinn also zuzulassen, oder das Du dennoch vom Aussage-Ich abzusetzen und dem Empfänger-Du zuzuordnen, da sich der Erzähler durch die Selbstansprache mit Du automatisch in einen Sender und einen Empfänger teilt. Beides dürften akzeptable Methoden sein, je nachdem, ob man mehr Wert auf die inhaltliche oder formale Komponente des Modells legt. Doch stellt sich hier noch einmal die oben bereits gestellte Frage nach der Sinnhaftigkeit der Du-Ansprache eines Ich. Die vorläufige Antwort lautete: um Distanz herzustellen. Ist aber diese Distanz groß genug, um das angesprochene Du als ein Gegenüber, eine andere Person anzusehen (dann gäbe es keinen Du-Erzähler im strengen Sinn), oder handelt es sich bei Erzähler und Du trotz dieser Distanz um eine Person? Das hier aufgezeigte Problem ist das Problem der Identität, des Identitätsverlusts und der Identitätsfindung. Dies sind auch die Themen der beiden Romane, die im folgenden Kapitel analysiert werden sollen.

2.2.1 Erzähler und Du als eine Person – die Schwierigkeit, 'Ich' zu sagen

Die Romane "Kindheitsmuster" von Christa Wolf und "Der Ferne Klang" von Gert Jonke haben, so unterschiedlich sie sonst auch sein mögen, einige Gemeinsamkeiten, die sie von den meisten anderen Romanen unterscheiden: sie verwenden beide die Du-Form über weite Strecken, thematisieren diese

Verwendung und verdeutlichen durch sie die Identitätsproblematik. So gilt für beide Romane folgende Feststellung Schönherr:

Die Konstitution von Subjektivität stellt sich unabhängig von philosophischen oder psychogenetischen Fragestellungen erst einmal als linguistisches Problem dar. Die Wahl des Personalpronomens begründet sprachlich zuallererst das, was wir als Subjekt bezeichnen und identifizieren. Insofern bildet das Ich-Sagen eine wesentliche Voraussetzung für die Fundierung des Subjekts.⁶⁰

Doch gerade dieses Ich-Sagen ist in beiden Romanen gehemmt, und damit ist das Fehlen der identitätsstiftenden Geschlossenheit des Subjekts angezeigt. Das Individuum fühlt sich nicht als solches, als Unteilbares, es ist gespalten, ist sich selbst entfremdet. Ortrud Gutjahr schreibt über Christa Wolfs "Kindheitsmuster":

Um die Erinnerung von Vergangenen, das weiterhin Wirkungen zeitigt, geht es auch in Christa Wolfs Roman *Kindheitsmuster*, in dem durch die vielschichtige Erinnerung einer Ich-Erzählerin an die Kindheit während der nationalsozialistischen Zeit die untrennbare Verwobenheit von Biographie und Zeitgeschichte sichtbar wird. Dem Muster, das sich aus dieser Verwobenheit von Biographie und Zeitgeschichte herausgebildet hat, will die Ich-Erzählerin durch eine erzählende Rekonstruktion der Kinderzeit auf die Spur kommen,⁶¹

Dies ist ganz eindeutig als falsch zu bezeichnen. Zwar geht es um eine Rekonstruktion der Kinderzeit, doch diese wird eben nicht durch eine Ich-Erzählerin angestrebt, sondern durch eine Du-Erzählerin bzw. eine Erzählerin, die sich des Pronomens Du bedient. Das Ich ist es, das darin eben nicht involviert ist, nicht sein kann, denn erst durch diese Erforschung des Kindes, das durch die dritte Person "sie" oder den Namen "Nelly" bezeichnet wird, durch ein Du, versucht die Erzählerin, den Spalt zwischen ihrem heutigen Selbst und dem Kind zu überbrücken und zu einem ganzheitlichen Ich zu gelangen.

Der Roman besteht aus drei Erzählebenen, die immer wieder ineinander übergehen. Die erste umfasst den Zeitraum von 1929, dem Geburtsjahr der Protagonistin, bis 1946/47. Die Erzählerin empfindet eine derartige Fremdheit

⁶⁰ Schönherr, Ulrich (1994), S. 86.

⁶¹ Gutjahr, Ortrud (1985), S. 61.

ihrem Kindheits-Ich gegenüber, dass sie von diesem nicht als Ich sprechen kann, sondern den Namen Nelly dafür einsetzt.

Allmählich, über Monate hin, stellte sich das Dilemma heraus: sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben, das scheint zur Wahl zu stehen. Das eine unmöglich, unheimlich das andere.⁶²

[...], wobei sein [des Kindes] Name, der hier gelten soll, zum erstenmal genannt wird: Nelly!⁶³

Das Kind scheint der Erzählerin zu Beginn des Buches noch unerreichbar, obwohl es ihr schwerfällt, dies zuzugeben.⁶⁴ Doch mithilfe des Du versucht sie, sich ihm immer weiter anzunähern, sich an es zu erinnern und zu versuchen, es zu verstehen. Dieses Du bezeichnet die Erzählerin in den weiteren beiden Erzählebenen. Zeitlich umfasst die erste der beiden nur zwei Tage im Sommer des Jahres 1971. Die Erzählerin besucht mit ihrem Mann H., ihrem Bruder Lutz und ihrer Tochter Lenka ihre Heimatstadt, die in ihrer Kindheit zu Deutschland gehörte und nun in Polen liegt.

Die dritte Ebene ist die der Niederschrift des Buches von 1971/72 bis 1975. Hier finden zahlreiche Reflexionen zum Schreibprozess sowie zu Themen wie Sprache, Gedächtnis oder Erinnerung statt. Weiters sieht man der Erzählerin auch bei ihren Recherchen zur Zeit ihrer Kindheit über die Schulter.

Das von ihr [Christa Wolf] fiktional projizierte Kind Nelly und das appellative Du ihres Erzählstils stehen sprachlich – und inhaltlich – in einer durchaus dialogischen Beziehung. 'Nelly hat im Jahr 1935 lesen gelernt und sich frühestens seit 39/40 für Zeitungen interessiert. Im vorigen Jahr, 1971, im kühlen Sonderleseraum der Staatsbibliothek Berlin, sind Annoncen wie die folgende dir zum erstenmal unter die Augen gekommen. [...]' Es folgen Anzeigen aus nationalsozialistischem Sprachgebrauch.⁶⁵

An diesem Beispiel sieht man, dass die verschiedenen Erzählebenen nicht voneinander abgetrennt sind, sondern miteinander in Verbindung stehen, aufeinander bezogen sind. So stehen auch die Pronomen in Beziehung zueinander. Dabei stand zu Beginn der Schreibarbeit Christa Wolfs noch

⁶² Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 9.

⁶³ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 12.

⁶⁴ vgl. Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 13.

⁶⁵ Jurgensen, Manfred (1980), S. 63.

keineswegs fest, welche als Bezeichnung der Protagonistin Verwendung finden würden. Catherine Viollet hat sich bei ihrer Untersuchung von Christa Wolfs Romanessay mit der Frage beschäftigt: "Wie ist es möglich, einen autobiographischen Roman zu schreiben, ohne das Pronomen *ich* zu gebrauchen?"⁶⁶ Dazu verfolgt sie dessen Entstehungsgeschichte in Bezug auf die Verwendung der Pronomen.

Von Sommer 1971 bis November 1972 entstehen dreiunddreißig [sic!] verschiedene Anfänge, dreiunddreißig Entwürfe, die Zeugnisse des Schreibprozesses sind.⁶⁷

Christa Wolf hat also länger als ein Jahr gebraucht, um überhaupt einen Anfang für ihren Roman zu finden. Ein besonderes Problem stellte dabei die Wahl des zu verwendenden Personalpronomens dar.

Ab Entwurf 19 scheint das *ich* unannehmbar zu werden: es wird gestrichen, und eine unpersönliche Formulierung wird ihm vorgezogen [...]

An anderen Stellen (Entwurf 13, 26) ist es das *wir*, erste Person Plural – von Emile Benveniste das 'erweiterte *ich*' genannt – das die Schreibende bezeichnet [...]

Dieses *wir* ist aber zu umfassend, wenn es der Schreibenden darum geht, sich als solche zu bestimmen. Im nächsten Entwurf ersetzt ein anderer Versuch das *wir* durch ein *sie*:

'Daß es dann so schwierig sein würde, sich zu erinnern, hätte sie wieder nicht gedacht. [...]'⁶⁸

Doch auch die dritte Person, mit der hier die Schreibende bezeichnet wird, schien Wolf nicht geeignet dafür. Möglicherweise war ihr die Distanz zwischen dem Ich und dem Sie zu groß, um dieses in dieser Position beizubehalten. Im Roman selbst schildert sie den nächsten Schritt:

Auf einmal bildeten sich Sätze, die du als brauchbaren Anfang ansahst; jemand war also mit 'du' anzureden. Der Tonfall hatte sich eingestellt [...] Dir war, du hättest nun die Freiheit, über den Stoff zu verfügen.⁶⁹

⁶⁶ Viollet, Catherine (1987), S. 52.

⁶⁷ Viollet, Catherine (1987), S. 53.

⁶⁸ Viollet, Catherine (1987), S. 58-59.

⁶⁹ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 31.

So entscheidet sie sich im achtundzwanzigsten Entwurf dafür, das Du zu verwenden, wodurch die für den Roman charakteristische Dialogbeziehung entsteht.

Die Wahl des *du* liegt auf einer anderen, von den vorhergehenden Etappen verschiedenen Ebene. Mit der Verwendung des *du* ist es die diskursive Beziehung der Schreibenden zu sich selbst, die sichtbar wird und einen Dialog eröffnet.⁷⁰

Wolf selbst spricht im Roman nicht nur von einem Dialog, sondern von einem "Kreuzverhör mit [sich] dir selbst"⁷¹. So sieht auch Bernhard Greiner die Besonderheit der Erzählweise darin, "daß die fremde dritte Person, das Kind, ständig auf ein verhörtes Du bezogen wird, das aufgefordert ist, 'die Wächter vor den Toren des Bewußtseins abzuziehen', damit das Gedächtnis seinen Inhalt herausgebe".⁷² Das Du wird dazu gedrängt, die Erlebnisse des Kindes zu wiederholen, um hinter die Anpassungs- und Abwehrmechanismen zu kommen, die Nelly entwickelt hat. Es sind also zwei Beziehungen, in denen das Du eine Rolle spielt: einerseits die zur ersten Person, andererseits die zur dritten. Bei ersterer ist das Du ein angesprochenes, bei letzterer ein fragendes. Die Frage, ob die Beziehung zum Sie eine dialogische ist, wird von der Sekundärliteratur unterschiedlich beantwortet. Während Manfred Jurgensen, wie wir oben gesehen haben, sehr wohl von einer solchen spricht, sieht Stefanie Christmann diese keineswegs gegeben:

Die Struktur des Romanessays – die exemplarische Zentralfigur ist aufgesplittert in ein fragendes Du (Erzählerin) und ein zu erkundendes Es (Nelly) – ist auch keinesfalls dialogisch, sondern einseitig und hierarchisch. Automatisch begibt sich der Leser angesichts der ungleichen Verteilung der Positionen auf das Podest der Fragenden, verobjektiviert wie sie den 'Gegenstand' des Interesses.⁷³

Die Selbstanrede 'Du' täuscht dialogische Beziehung nur vor. Die Positionen sind antagonistisch und komplementär verteilt: Das 'Du' ist stets in der überaus starken Position des Fragenden, Bewertenden, die dritte Person Nelly in der schwachen des Befragten, Drangsalieren und

⁷⁰ Violet, Catherine (1987), S. 60.

⁷¹ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 9.

⁷² Greiner, Bernhard (1981), S. 332.

⁷³ Christmann, Stefanie (1990), S. 97.

Verurteilten. [...] Der positiv bewertete Intellekt, das Ringen um Moralität liegt ganz auf seiten der Recherchierenden; Nelly, Personifikation des niedergehaltenen Es, erhält dagegen alle negativen Eigenschaften: Sucht nach Anerkennung, Selbstaufgabe, Härte etc.⁷⁴

Die Erzählerin ist sich selbst jedoch dieser Gefahr der Hierarchisierung bewusst, und wirft immer wieder die Frage auf, ob sie Nelly nicht Unrecht tut. An einer Stelle sieht sie eines der negativen Kindheitsmuster auf sich selbst übertragen, sieht sich mit ihrer Schreibebeit ein Verhaltensmuster Nellys fortführen:

Betroffen, aber nicht ernsthaft gefährdet sein – auch das kann zur Lebensformel werden. Nelly probierte sie aus. (In der dritten Person leben...)⁷⁵

Dieser kleine Zusatz in Klammer ("In der dritten Person leben...") kann als Zweifel an der Richtigkeit der Romangestaltung, und damit der Blickweise auf das Kind, gelesen werden. Die Erzählerin sieht sich möglicherweise selbst als scheinheilig an (eine Eigenschaft, die sie Nelly vorwirft), dass sie ihre Vergangenheit von sich selbst abtrennt und ihr, mit einem anderen Namen ausgestattet, aus sicherer Distanz gegenübertritt. Damit macht sie genau das, was sie zu Beginn des Romans als Behauptung aufstellt, und wogegen sie ankämpfen will.

Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd.⁷⁶

Wenn sie dabei bliebe, wäre ihr Romanprojekt nicht nur misslungen, sondern würde diese Fremdheit, das Sich-nicht-kennenlernen-Wollen, das sie als Todsünde dieser Zeit bezeichnet,⁷⁷ noch gestärkt werden. Denn soviel sie auch über Nelly herausfinden würde, es wäre immer noch Nelly und nicht sie selbst. Bernhard Greiner spricht, wie die Erzählerin auch oft, vom Kind, das 'hervorkommen' soll. Da die Erzählerin das Kind nicht zum Gegenstand machen, ihm nicht erneut Gewalt antun wolle, kehre sich die Perspektive also um, und

⁷⁴ Christmann, Stefanie (1990), S. 142.

⁷⁵ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 472.

⁷⁶ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 9.

⁷⁷ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 476.

das Kind blicke das Erzähl-Subjekt an.⁷⁸ Dem ersten Teil ist zuzustimmen, doch dass sich die Perspektive umkehre, ist am Text wohl kaum zu belegen. Bevor wir uns ansehen, wie die Erzählerin diese Distanz zwischen dem Kind und sich selbst zu überwinden versucht, sehen wir uns noch die zweite Beziehung an, die das Du betrifft und die uns in diesem Zusammenhang noch mehr interessiert, jene zur Erzählerin selbst.

Wenn das Kind als derart fremd empfunden wird, dass es durch die dritte Person angesprochen werden muss, und das Ich daher nicht als eine Ganzheit existiert, so muss noch etwas anderes zwischen den beiden stehen, das zusammen mit der dritten Person zum ganzheitlichen Ich werden kann: das Du. Soweit der Ausgangspunkt. Doch wenn ein Du existiert, das außerhalb des Ich steht, so muss es sich notwendigerweise von diesem unterscheiden.

Nehmen wir folgende Szene aus dem Roman: Die Erzählerin ist mit ihren Reisebegleitern in ihrer Heimatstadt und steht vor dem Haus, in dem sie früher gewohnt hat.

In das Haus seid ihr nicht hineingekommen. Ohne ersichtlichen Grund bliebst du links von der Treppe stehen.⁷⁹

Es stellt sich die Frage, für wen der Grund nicht ersichtlich war. Damit könnten einerseits die Reisebegleiter oder die auf den Stufen sitzende Frau gemeint sein, andererseits aber auch die Erzählerin selbst. Es wäre durchaus denkbar, dass sich die Erzählerin nicht im Klaren ist, warum sie damals stehen blieb, und sich nun selbst nach dem Grund dafür fragt. Wenn man "ersichtlichen" wörtlich nimmt, ist zwar erste Möglichkeit wahrscheinlicher, da sich das Sehen wohl eher auf zu der Zeit Anwesende bezieht, die "von außen" auf das Du blicken, doch kann sich die Erzählerin gerade in dem Bewusstwerden, dass sich andere nach dem Grund gefragt haben (und dessen ist sie sich offensichtlich bewusst, sonst hätte sie diese Worte nicht gewählt), ebenfalls danach fragen, sich sozusagen durch die Augen anderer sehen. Wenn man diese Möglichkeit gelten lässt, so deutet sie darauf hin, dass die Erzählerin nicht nur zum Kind Nelly, sondern auch zum Du in einer

⁷⁸ vgl. Greiner, Bernhard (1985), S. 135.

⁷⁹ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 19.

gewissen Distanz steht. Dass die beiden nicht identisch sind, zeigt auch folgende Passage gut, in der davon die Rede ist, dass das Du die Mondlandung von 1971 am Fernseher mitverfolgt.

Die Känguruhsprünge der beiden vor der auch nicht mehr neuen Kraterlandschaft konnten dir dann kein wirkliches Interesse mehr abnötigen. Alarmierendes Symptom, vielleicht, aber du warst nicht alarmiert.⁸⁰

Hier sieht man eine Art Kritik der Erzählerin am Du. Wieder wird das Du von außen betrachtet, von einem Standpunkt aus, der nicht der des Du selbst ist. Dass diese Distanz zwischen Erzählerin und Du keine geringe ist, zeigt das Wort "alarmierend". Wenn etwas alarmierend ist, so ist es im höchsten Maße Aufsehen erregend. Da dem Du aber keineswegs auffällt, was für die Erzählerin derart Aufsehen erregend ist, muss wohl ein sehr großer Abstand zwischen den beiden vorhanden sein. Auch Catherine Viollet spricht von einer

[...] entscheidende[n] Distanz: Die Stimme spaltet sich noch einmal. Gleichzeitig wird die abstrakte Ausgangsinstanz der Aussage, gewöhnlich durch die Form *ich* gekennzeichnet, unsichtbar.⁸¹

Christa Wolf selbst sieht die Distanz zwischen Erzählerin und Du als eine enorme:

Es ist der Mensch, der sich erinnert – nicht das Gedächtnis. Der Mensch, der es gelernt hat, sich selber nicht als ein Ich, sondern als ein Du zu nehmen. Ein Stilelement wie dieses kann nicht Willkür oder Zufall sein. Der Sprung von der dritten Person in die zweite (die nur scheinbar der ersten nähersteht) [...] ⁸²

Doch steht die zweite Person der ersten wirklich nur scheinbar näher als die dritte? Immerhin versucht das (bis auf die letzten Seiten unausgesprochene) Ich, sich dem fremden Kind, der dritten Person, über das Du anzunähern. Dabei dürfte das Du in den meisten Fällen doch eher der Erzählerin entsprechen als das Sie (oft scheinen sie sogar deckungsgleich, weshalb in der Sekundärliteratur öfters von einer Du-Erzählerin die Rede ist), selbst wenn es teils erhebliche

⁸⁰ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 87.

⁸¹ Viollet, Catherine (1987), S. 60.

⁸² Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 141.

Unterschiede gibt. Denn die Erzählerin teilt nicht nur die Erlebnisse und Erfahrungen mit dem Du, sondern auch oft dessen Sichtweise, von der sie sich nur an einigen Stellen deutlich abgrenzt. So meint Sonja Hilzinger, dass sich in der zweiten Textschicht die erzählerische Distanz auf das Du der zweiten Person verringere, die mit der ersten in einem Dialog stehe⁸³, und auch Sigrid Bock spricht davon, dass vom Kind Nelly nur in der verfremdenden dritten Person die Rede sei; die Erzählerfigur dagegen werde von Christa Wolf schon mit dem vertrauteren Du angesprochen; dennoch markiere auch dieses Du noch den Abstand, der zwischen fiktiver Romangestalt und der Autorin herrsche.⁸⁴ Sie hat wohl recht, dass das Du vertrauter ist als die dritte Person, denn allein durch die Tatsache, dass es sich dabei um eine Anredeform handelt, die einen Dialog aufzeigt, steht sie dem Ich näher als das "fremde Thema" Nelly, über das gesprochen wird (siehe Buber, Benveniste und Bonheim weiter oben). Man stelle sich vor, Wolf hätte statt des Du ebenfalls eine dritte Person gewählt, wie in Entwurf 27 (womöglich wiederum mit einem anderen Namen); es wäre sowohl die Vertrautheit der Ansprache als auch die Dialogbeziehung verlorengegangen. Die "neue" dritte Person wäre deutlich weiter entfernt von der Erzählerin; die Verbindung zwischen den beiden wäre kaum oder gar nicht mehr erkenn- bzw. erfüllbar. Meiner Ansicht nach hat Bock auch damit recht, dass der Abstand gegenüber der dritten Person zwar verringert aber doch vorhanden sei, jedoch ist der Abstand nicht der zwischen fiktiver Romangestalt und der Autorin, sondern der zwischen dem Du und der Erzählerin, wie oben zu zeigen versucht wurde. Bei diesem Abstand soll es jedoch nicht bleiben, denn das erklärte Ziel des Romans ist es, die Vereinigung zwischen Du und Sie zu einem Ich zu erreichen:

Die schwere Versuchung, abubrechen. Es handelt sich ja nicht um eine Geschichte, die notwendig zu einem bestimmten Ende führen muß. Oder welches wäre der gedachte Punkt, bis zu dem sie vorgetrieben werden müßte? [...] Der Endpunkt wäre erreicht, wenn zweite und dritte Person wieder in der ersten zusammenträfen, mehr noch: zusammenfielen. Wo nicht mehr 'du' und 'sie' - wo unverhohlen 'ich' gesagt werden müßte. Es kam dir sehr fraglich vor, ob du diesen Punkt erreichen könntest [...] ⁸⁵

⁸³ vgl. Hilzinger, Sonja (1986), S. 99.

⁸⁴ vgl. Bock, Sigrid (1977), S. 106.

⁸⁵ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 406.

Ob dies wirklich gelungen ist, bleibt auch im Nachhinein fraglich. Noch wenige Seiten vor dem Ende des Buches schreibt Wolf:

Unverkennbar: Dieses Mädchen, das immer noch Nelly heißt, entfernt sich, anstatt allmählich näher heranzukommen: Du fragst dich, was geschehen muß – was geschah –, sie zur Umkehr zu bewegen.⁸⁶

Genau das ist es, was im Roman nicht erklärt wird: was geschah, um sie zur Umkehr zu bewegen? Darauf weiß der Roman keine Antwort. Dennoch schreibt Wolf:

Je näher uns jemand steht, um so schwieriger scheint es zu sein, Abschließendes über ihn zu sagen, das ist bekannt. Das Kind, das in mir verkrochen war – ist es hervorgekommen? [...] Und die Vergangenheit, die noch Sprachregelungen verfügen, die erste Person in eine zweite und eine dritte spalten konnte – ist ihre Vormacht gebrochen? Werden die Stimmen sich beruhigen?
Ich weiß es nicht.⁸⁷

Inhaltlich bleiben die Zweifel, doch formal gesehen tritt hier erstmals ein Ich auf – ein Widerspruch der sich kaum auflösen lässt, falls überhaupt, dann nur auf folgende Art: Wenn nun die zweite und dritte Person tatsächlich zur ersten verschmolzen sind, so muss diese umfassender sein als zunächst angenommen. Sie kann sich nicht als abgeschlossene Ganzheit begreifen, die nun ein für allemal die anderen Personen begriffen und sozusagen geschluckt hat, sondern muss diese als Teile ihrer selbst anerkennen, und sich selbst als veränderbar begreifen. Das Ich ist keines, das durch Abgrenzung gefestigt werden muss, sondern durch Offenheit. Das ist es wahrscheinlich, was Wolf mit ihrem an obige Stelle folgenden Schlussabsatz meint:

Nachts werde ich – ob im Wachen, ob im Traum – den Umriss eines Menschen sehen, der sich in fließenden Übergängen unaufhörlich verwandelt, durch den andere Menschen, Erwachsene, Kinder, ungezwungen hindurchgehen. Ich werde mich kaum verwundern, daß dieser Umriss auch ein Tier sein mag, ein Baum, ein Haus sogar, in dem jeder, der will, ungehindert ein- und ausgeht. Halbbewußt werde ich

⁸⁶ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 473.

⁸⁷ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 476.

erleben, wie das schöne Wachgebilde immer tiefer in den Traum abtreibt in immer neuen, nicht mehr in Worte faßbare Gestalten, die ich zu erkennen glaube. Sicher, beim Erwachen die Welt der festen Körper wieder vorzufinden, werde ich mich der Traumerfahrung überlassen, mich nicht auflehnen gegen die Grenzen des Sagbaren.⁸⁸

In einer Diskussion über den Roman meint Wolf, das Buch gehe damit zu Ende, dass die dritte Person, Nelly, und die Du-Person zusammenliefen und eine Person würden, die 'ich' sei.⁸⁹ Alexandra Saje und Sonja Hilzinger stimmen dem Gelingen dieser Vereinigung zu, andere bezeichnen sie als sehr wahrscheinlich.⁹⁰ Stefanie Christmann hingegen sieht die Schlusssätze des Romanessays als

[...] unrealistische Wunschträume, als (illusorische) Hoffnung der am Ende der Montage klügeren, aber abgekämpften Recherchierenden – keinesfalls aber als erreichte Ich-Identität [...] Nach ihrem unerbittlichen Hetzen und Jagen des in sich verschanzten Objekts Nelly scheint solche Ruhe und Gelassenheit kaum glaubhaft.⁹¹

Annette Firsching sieht das Gelingen des Ich-Sagens in den Traum hinein verschoben. Nur dort könne die überwachende Instanz des Bewusstseins den Riss der Zeit überwinden und das Kind als Teil des Ich anerkennen.⁹²

Eines scheint klar: Egal, ob man die Gewinnung des Ich als gelungene oder misslungene ansieht, der Weg, der dorthin führt, ist in dem Roman nicht beschrieben. So fragt sich auch Bernhard Greiner, was denn in der Zeit zwischen 1947 (dem Ende der berichteten Zeit) und 1972 (dem Beginn der Berichtszeit) geschehen sei, und greift dazu auf den Roman "Nachdenken über Christa T." zurück, deren Erzählerin er mit der von "Kindheitsmuster" gleichsetzt. Erst durch die in diesem Roman geleistete Gedächtnisarbeit der Erzählerin werde der Schluss von "Kindheitsmuster" glaubwürdig.⁹³

Auffallend ist, dass in fast allen Besprechungen des Endes eigentlich nur noch die Frage ist, ob sich das Sie zum Ich entwickelt habe, das Du wird kaum mehr beachtet. Doch dieses Du ist es ja, das der Erzählerin den Zugang zum Sie

⁸⁸ Wolf, Christa: Kindheitsmuster, S. 477.

⁸⁹ Wolf, Christa (1987), S. 814.

⁹⁰ vgl. Saje, Alexandra (1998), S. 56-57.

⁹¹ Christmann, Stefanie (1990), S. 151.

⁹² vgl. Firsching, Annette (1996), S. 86.

⁹³ vgl. Greiner, Bernhard (1981), S. 335-336.

eröffnen sollte. Diese Annäherung gelingt jedoch nur, was das Wissen über das Sie betrifft, eine identitätsstiftende Verbindung zum Ich wird nicht hergestellt. Das Du bleibt dem Ich gegenüber stets in derselben Entfernung. Deshalb kann die unvermittelte Ich-Findung am Ende des Buches nicht als glaubwürdig bezeichnet werden. Denn wenn man oben genannte Lösung des "offenen Ich" akzeptiert, so ermöglicht einem diese zwar das Anerkennen einer Ich-Konzeption, doch diese wurde nicht im Romanessay entwickelt, sondern ist abseits des Textes entstanden. So verweist der Schluss zwar auf eine Ich-Identität, eine Ich-Findung findet im Roman jedoch nicht statt. Die Annäherung an die erste sowohl von der dritten Person als auch der zweiten, die der ersten von Anfang an näher steht, wenn auch in einer gewissen Distanz, sind nicht nachvollziehbar.

Der zweite deutschsprachige Roman, der sich mit dem Thema der Identität beschäftigt und dazu die Du-Form verwendet, ist Gert Jonkes "Der Ferne Klang". Bei diesem Roman geht es ebenfalls um eine angestrebte Identitätsfindung, doch hier wird diese, im Gegensatz zu Wolfs "Kindheitsmuster", ganz eindeutig zu einem Identitätsverlust. So spricht auch Ulrich Schönherr von einer "durchgängig von Selbstverlust und Ich-Auflösung gezeichneten Komponistenfigur"⁹⁴. Diese Figur ist Protagonist einer Romantrilogie, deren zweiter Teil "Der Ferne Klang" ist und durch die sich der Identitätsverlust, durch die Verwendung der Pronomen angezeigt, zieht.

Die Problematik der Subjektkonstitution zeichnet sich dabei schon auf der pronominalen Ebene ab, indem der Identitätsverlust des Protagonisten sich bereits in der erzählperspektivischen Verschiebung von der Ich-Form in der *Schule der Geläufigkeit* über die Selbstanrede in der zweiten Person im *Fernen Klang* zur Er-Erzählung des Schlußbandes ankündigt.⁹⁵

Daran sieht man übrigens, dass auch Jonke das Du dem Ich näher stehend sieht als das Er. Doch auch hier repräsentiert – wie aus oben Gesagtem hervorgeht –

⁹⁴ Schönherr, Ulrich (1994), S. 38.

⁹⁵ Schönherr, Ulrich (1994), S. 38.

die Du-Form keineswegs einen inneren Monolog, in dem das Ich mit sich selbst identisch ist, sondern signalisiert die Entfremdung des Ich von sich selbst.⁹⁶

Im Gegensatz zum Alltagssprachlichen Gebrauch der zweiten Person in Form des Selbstgesprächs besitzt diese innerhalb des Romans die Funktion, die Ich-Spaltung in der selbstdistanzierenden Rede zu akzentuieren.⁹⁷

Wie sieht dies nun im Text selbst aus? Wie Christa Wolf stellt auch Gert Jonkes Protagonist (und Erzähler) gegen Anfang des Buches Betrachtungen bezüglich seiner ihm fremd gewordenen Person an.

Irgendwie muß ich mir derart aus der Haut gefahren sein, daß ich nicht mehr von mir selbst als Person in mir zu denken wünsche.

So sehe ich mich selbst als eine Art mir beobachtbares Subjekt neben mir einhergehen und beginne, über meinen solcherart neuen Nachbarn Gedanken anzustellen.

Was ich dabei denke, kommt mir dadurch wichtiger vor, als wenn ich es umweglos direkt über mich selbst dächte. Natürlich ist es sonderbar, daß man über sich selbst wie über einen anderen denken kann, denkst du dir, weil du über die andern noch nie sehr viel zu denken imstande gewesen bist.

Aber auch über dich selbst hattest du dir solcherart nie Gedanken gemacht und erst, als du dich als eine Art neutrale Person von dir selbst befreit zu haben glaubtest, wurdest du für dich wieder wichtig, denke ich.⁹⁸

An dieser Passage kann man die Entfremdung gut sehen. Sie zeigt sich sowohl am Inhalt der Aussage als auch an der Form derselben. Sehr bildlich beschreibt die erzählende Person die Spaltung ihrer selbst. Sie ist sich aus der Haut gefahren und sieht sich neben sich einhergehen. Diese Spaltung wird aber nicht als unangenehm empfunden, ganz im Gegenteil, sie ist sogar sehr willkommen, da sich die Person dadurch wieder wichtig vorkommt. Dennoch herrscht viel Unsicherheit und Verwunderung in den Worten der erzählenden Person, wie die Wörter "irgendwie, sonderbar, befreit zu haben glaubtest, denke ich" anzeigen. Wie sich die Spaltung ereignet hat, ist der Person also nicht klar, und auch die Folgen sind noch nicht mit Sicherheit bestimmbar. Neben dem Inhalt zeigt auch die Verwendung der Pronomen diese Spaltung an. In den eineinhalb Seiten vor

⁹⁶ vgl. Petersen, Jürgen H. (1993), S. 64.

⁹⁷ Schönherr, Ulrich (1994), S. 90.

⁹⁸ Jonke, Gert: Klang, S. 8.

der zitierten Passage findet das Du bereits Verwendung. Die Sicht ist jene des Protagonisten, der aber bereits von jemandem mit Du angesprochen wird:

Die baufälligen Holzhütten dort drüben sind ja doch, wie schon gesagt, in Wirklichkeit lustig bunt bemalte Ruderboote, die losgerissen durch die verwilderten Gärten wegschaukeln, manchmal aufgehoben von den Wellen der Grassträucher bald wieder abkippen oder auch einzeln umkippen, siehst du.⁹⁹

Die letzten Worte "siehst du" deuten darauf hin, dass der Erzähler es in Wirklichkeit anders sieht. Noch ist aber unklar, wer der Erzähler ist. In eingangs zitierter Passage wird dies aufgeklärt. Die Spaltung hat bereits stattgefunden, und das Ich meldet sich zum ersten Mal, um über diese zu reflektieren. Zunächst spricht es dabei noch als Ich. Das ändert sich aber im dritten Absatz. Das Du ersetzt nun nicht nur in der Schilderung zu Beginn des Buches, sondern auch in den Reflexionen das Ich. Der neben der Person einhergehende "Nachbar" sagt dem Ich, was es denkt. Der Blick ist also nicht der des denkenden Ich auf den "äußerlichen" Nachbarn, sondern auch der des Nachbarn, der Einblick in die Gedanken des Ich hat, auf das Ich – zumindest scheint es so. Der erneute Wechsel zum Ich ("[...] denke ich.") lässt einen wieder unsicher werden. Ist dieses Ich dasselbe wie vorhin, oder ist es das des "Nachbarn"? Auch wenn das unklar bleibt, ist die Spaltung der Person doch ganz eindeutig.

Oder hattest du in Wirklichkeit, ohne es zu bemerken, die Gedanken von dir selbst abgekehrt und jemandem zugewandt, der weniger mit dir zu tun hat, als du zu glauben imstande bist?¹⁰⁰

Das Du wird also gefragt, ob es denn überhaupt soviel mit dem "Nachbarn" zu tun hätte, dass man von einer – wenn auch gespaltenen – Person sprechen könnte.

Oder bin es gar nicht ich selbst, wenn ich mich so sehe, sondern besichtige ich gerade eine Erinnerung an meine Person?¹⁰¹

Du selbst aber kommst dir vor wie ein am Beginn einer Bühnenlaufbahn abgetakelt dastehender Nachwuchsschauspieler, der in seiner erst- und zugleich

⁹⁹ Jonke, Gert: Klang, S. 8.

¹⁰⁰ Jonke, Gert: Klang, S. 8.

¹⁰¹ Jonke, Gert: Klang, S. 9.

letztmaligen Besetzung einen Menschen deines Namens darzustellen hatte, die Aufgabe aber nicht bewältigen konnte, weil das Fehlen brauchbarer Textbücher bereits die Einstudierung der Rolle unmöglich gemacht hatte; auch dir selbst und nicht nur andern gegenüber bist du der zur Entfaltung deiner Persönlichkeit denkbar ungünstigste Darsteller.¹⁰²

Es gibt jedoch eine Möglichkeit für das Du, tatsächlich seine Persönlichkeit entfalten zu können. Diese vor sich selbst empfundene Fremdheit kann vielleicht überwunden werden, doch ist dies ein äußerst schwieriger Prozess. Zunächst muss man den Respekt sich selbst gegenüber wieder gewinnen.

Man sollte, sagst du, gerade den eigenen Gedanken nicht allzuoft allzu vertrauten Umgang miteinander erlauben, weshalb du mit dir selbst eher per Sie als per du häufig auf eher unvertrautem Fuß zu stehen pflegst und somit auch den eigenen Gedanken per Sie und nicht per du miteinander zu verkehren immer öfter zu befehlen versuchst [...]¹⁰³

Dadurch wird die Selbstachtung wieder gesteigert. Die Gefahr besteht jedoch, dass man im Umgang mit sich selbst immer wieder der Einfachheit halber nachlässigerweise zum Du übergeht, anstatt beim Sie zu bleiben. Das Ideal wäre ein konsequent per Sie geführtes Selbstgespräch.

Denn wenn sich die Gedanken duzen, kommt es oft zu lästigen Streitereien, oft entwickelt sich eine richtige Feindschaft der eigenen Denkfolgen, sowohl untereinander als auch gegeneinander, und wenn sich die eigenen Meinungen unter einem einzigen Schädeldach nur mehr schlechter als rechter vertragen, kommt es im Kopf sehr bald zu heftigen Unruhen, denen nicht sehr lange standgehalten werden kann.¹⁰⁴

Kennzeichnend für die Gespaltenheit des Protagonisten ist es denn auch, dass den ganzen Roman hindurch – abgesehen von den kursiven Reflexionspassagen zu Beginn und am Ende – der Protagonist vom Erzähler (dem anderen Teil der gespaltenen Person) immer nur mit Du angeredet wird, niemals mit Sie. So misslingt der von Anfang an gefasste Vorsatz, sich selbst den nötigen Respekt zu erweisen und so einen Identitätsverlust zu vermeiden, der durch die Sie-Ansprache paradoxerweise ohnehin ebenfalls gegeben wäre. Für den Protagonisten (und Erzähler) gibt es also scheinbar keine andere Möglichkeit als

¹⁰² Jonke, Gert: Klang, S. 11-12.

¹⁰³ Jonke, Gert: Klang, S. 9.

¹⁰⁴ Jonke, Gert: Klang, S. 10.

die völlige Entfremdung von sich selbst, den Identitätsverlust – abgesehen von einer: eben doch durch die Sie-Ansprache. Dies bleibt der einzige Weg, zu einem ungespaltenen Ich zu kommen, die einzige Chance, seine Persönlichkeit entfalten zu können, doch die reflektierende Person wehrt sich zunächst gegen ein solches Ich, das sie dann aber doch anstrebt.

*Und was ist mit dem ich, fragst du dich dann, warum verwendest du nie das Wort ich, wenn du von dir sprichst?
Lassen Sie mich damit in Ruhe, sagst du. Ich, was heißt denn schon ich? Können Sie mir das sagen? Nein? Na sehen Sie.
Richtig ich könnte man vielleicht höchstens dann zu sich sagen, wenn die Empfindungen und Gefühle, das ohnedies Brauchbarste, worüber man verfügen kann, wirklich in vollem Ausmaß empfinden und fühlen könnten, was alles empfindbar und fühlbar wäre, wären sie nicht abhängig und gefesselt von einem anatomisch spießbürgerlichen Körpersystem, das aufgrund seines dilettantischen Aufbaus ihre vollwertige Entfaltung verhindern muß.
Und an ein solches Ich käme man, wenn überhaupt, nur ganz langsam tastend heran, und selbstverständlich ausschließlich per Sie.¹⁰⁵*

Aber – wie gesagt – dieses Sie wird den Roman über nicht verwendet. Dadurch bleibt der Weg zum Ich versperrt.

Die Spaltung der Person bleibt daher auch im weiteren Lauf des Romans erhalten und zeigt sich abermals sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der sprachlichen Ebene. Zunächst wollen wir die Zusammenhänge der Geschichte außer Acht lassen und uns nur zwei kurze Passagen ansehen. Sie stehen relativ weit am Anfang und zeigen die Distanz, die der Protagonist zu sich selber bzw. zum Erzähler hat.

Sie also waren es, hörst du dich den Mann unterbrechen, der vorhin bei mir geklingelt hat?!¹⁰⁶

Der Protagonist ist hier also in einer Situation, in der er nicht mehr selbst Herr seiner Handlungen ist. Er hört sich den Mann unterbrechen. Was gesagt wird, wird zwar von ihm gesagt, doch war es nicht seine Entscheidung, sein Wille, das zu sagen. Er ist bloß Zuhörer, Zuhörer seiner eigenen Stimme. Erst als die Worte artikuliert werden, wird er sich ihrer bewusst, so als hätte sie jemand anders

¹⁰⁵ Jonke, Gert: Klang, S. 10-11.

¹⁰⁶ Jonke, Gert: Klang, S. 17.

gesagt, in dessen Gedanken er keinen Einblick hätte, dessen Motive er nicht kennen würde.

Erstaunlich, du bittest den Mann ins Zimmer, erklärst ihm jedoch sofort, daß du außerstande sein wirst, ihm irgendetwas zu beantworten; von mir können Sie keine Auskünfte erhalten, hörst du dich erklären, weil ich einfach nichts weiß!¹⁰⁷

Hier haben wir einerseits wieder dieses "hörst du dich erklären", andererseits ein "erstaunlich". Dieses "erstaunlich" kann sich auf den Protagonisten selbst beziehen, der sich selbst wundert, dass er den Mann ins Zimmer lässt. Daran wäre nichts allzu Ungewöhnliches, wenn er sich im Nachhinein darüber wundern würde. Doch die Passage steht – wie auch der Rest des Buches – im Präsens. Das Wundern und das Hereinbitten finden praktisch gleichzeitig statt. Es muss also jemand anderes sein, der sich über das Verhalten des Protagonisten wundert. Dieser andere ist der Erzähler. Es wäre jedoch falsch, diesen Erzähler vom Protagonisten vollkommen abzutrennen, denn er ist der "Nachbar" (von welcher Seite man es auch sehen mag), der dem Du zusieht. Das Du und der Erzähler gehören zu ein und derselben Person, die jedoch gespalten ist. So kann der Erzähler etwas erstaunlich finden, was das Du macht, denn er weiß, dass das Du normalerweise nicht so handeln würde. Er weiß einerseits über das Du Bescheid, ist aber andererseits nicht mit ihm identisch. Diese Spaltung zwischen Erzähler und Protagonist wird das Buch hindurch aufrecht erhalten, wenn auch nicht so deutlich wie hier. Der Protagonist bleibt immer das Du, das von sich selbst bzw. seiner anderen Hälfte beobachtet wird. Diese andere Hälfte wird jedoch nicht benannt. Das Ich, das ja den Gegenpol zum Du darstellt, verlagert sich hingegen in die Gedanken des Protagonisten. Immer wenn diese "wörtlich" wiedergegeben werden, "spricht" ein Ich, das aber, sobald die Gedanken wieder verlassen werden, sofort wieder zu einem angesprochenen Du wird. Ständig steht dem Protagonisten der Erzähler beiseite, der ihn betrachtet und ihm sein eigenes Verhalten in Du-Form schildert. Dieses Betrachten ist aber – wie gesagt –

¹⁰⁷ Jonke, Gert: Klang, S. 18.

kein rein äußerliches; der Erzähler weiß auch über die Gedanken des Du Bescheid.

In dem Zimmer, wo ich gewöhnlich zu schlafen pflege, hat sich meines Wissens bis zu diesem Zeitpunkt meines Lebens immer nur ein Bett befunden, sagst du dir [...] ¹⁰⁸

Auf diese Art und Weise ist im Hauptteil des Romans das realisiert, was in der anfänglichen Reflexionspassage beschrieben wird: die Person sieht sich nicht mehr als Person "in sich", sondern geht neben sich einher und nimmt sich selbst so als "beobachtbares Subjekt".

Wie erwähnt, spiegelt sich diese Spaltung auch inhaltlich wider, und zwar auf der zeitlichen Ebene, wie schon in den obigen Zitaten – jenen zur Erinnerung und zum Nachwuchsschauspieler – angedeutet wurde. Der Protagonist erwacht in einer Klinik, ohne sich bewusst zu sein, wie und warum er eingeliefert worden ist. Er muss erfahren, dass er am Vorabend angeblich einen Selbstmordversuch mit einer Überdosis Tabletten unternommen hat, Genaueres darüber und über seine Einlieferung könne man ihm aber nicht sagen, da das erste Blatt seiner Akte verlorengegangen sei. Der (im zweiten Band der Trilogie noch immer namenlose) Komponist kann sich daran nicht erinnern, weigert sich, an einen solchen Selbstmordversuch zu glauben, und sieht diese Behauptung als ungeheuerliche und absurde Unterstellung an. Er hätte ja überhaupt keinen Grund, sich selbst umbringen zu wollen. Gegen seinen Willen wird er jedoch in der Klinik festgehalten, bis Klarheit in die Sache gekommen sei. Ihm gelingt es aber auszubrechen, und er macht sich auf die Suche nach der hinreißend schönen Krankenschwester, in die er sich verliebt hat, die die Anstalt aber verlassen hat, und von der er glaubt, dass er durch sie etwas über seine Vergangenheit herausfinden kann. So sucht er das Buch hindurch "den Anfang [s]deiner Geschichte". Auf seiner ereignisreichen Odyssee erlebt er allerlei skurrile, surreale Dinge, kann seinem angeblichen Selbstmordversuch, den er nach wie vor für eine erfundene Zumutung hält, und den Umständen seiner Einlieferung ins Krankenhaus nicht auf die Spur kommen. So bleibt er von Anfang bis Ende

¹⁰⁸ Jonke, Gert: Klang, S. 26.

auch zeitlich gespalten, denn der "Anfang seiner Geschichte" bleibt ihm verschlossen.

An den zunehmend unwirklich werdenden Geschehnissen und der abermals kursiven Schlusspassage sieht man jedoch, dass eine Veränderung stattfindet. Diese Schlusspassage greift die des Anfangs wieder auf. Viele Stellen sind wörtlich übernommen, viele nur leicht im Wortlaut verändert, manche verschoben, doch sind auch einige eingefügt, weggelassen oder so verändert, dass ein Wandel des Protagonisten sichtbar wird. Nehmen wir noch einmal die vom Beginn zitierte Passage her und vergleichen sie mit der gegen Ende:

Irgendwie muß ich mir derart aus der Haut gefahren sein, daß ich nicht mehr von mir selbst als Person in mir zu denken wünsche.¹⁰⁹

So stark bin ich mir aus der Haut gefahren, denkst du, daß ich nicht mehr als Person von mir selbst zu denken mir wünschen kann.¹¹⁰

"Irgendwie" ist durch "so stark" ersetzt. Das heißt, der Protagonist wundert sich nicht mehr darüber, sondern sieht die Spaltung als gegeben an. Das eingefügte "denkst du" bringt schon hier die zweite Person ins Spiel und zeigt die Spaltung deutlich an. Schließlich wird aus dem "nicht mehr von mir selbst als Person in mir zu denken wünsche" ein "nicht mehr als Person von mir selbst zu denken mir wünschen kann". Es geht nicht mehr um die "Person in mir" sondern überhaupt um die Person als solche. Der Denkende ist nicht einmal mehr dazu fähig, sich selbst zu wünschen, von sich als Person zu denken. Die Identität ist also noch weiter in Auflösung begriffen als zu Beginn des Buches. Folgende Frage, die am Anfang unbeantwortet geblieben ist, stößt nun auf eine Erwiderung vom anderen Teil der gespaltenen Person, die damit deutlicher in Erscheinung tritt:

Hast du vorhin wirklich den Wohnungseingang und nicht die vom blankgewischtem Glas daneben wiederholte Türe im Spiegel aufgesperrt?¹¹¹

Hast du vorhin den Wohnungseingang geöffnet?

¹⁰⁹ Jonke, Gert: Klang, S. 8.

¹¹⁰ Jonke, Gert: Klang, S.255.

¹¹¹ Jonke, Gert: Klang, S. 9.

*Hast du nicht die vom blankgewischten Glas daneben wiederholte Türe im Spiegel aufgesperrt?!, fragst du dich.
Woher soll denn ich das so genau wissen, erwidert du [...]*¹¹²

Eine Passage von Seite 13, die dort wie eine Erzählung formuliert ist, und nur durch die Du-Form und das einmal verwendete Wort "vermutlich" eine Distanz zwischen Erzähler und Protagonist anzeigt, liest sich gegen Ende des Buches folgendermaßen:

*Die schrille Türklingel unterbricht die Konzentration.
Warum fährst du erschrocken aus dem Sessel hoch?
Warum den langen unnötigen Weg durch den Vorzimmerkorridor?
Bleib doch einfach sitzen!
Laß es läuten!
Warum öffnest du die Wohnungstür, obwohl du weder wissen willst, wer draußen steht, noch welche Anliegen oder Anforderungen vorliegen?
Wen erwartest du denn noch?
Was gibt es denn noch herbeizuhoffen?*¹¹³

Der andere Teil der gespaltenen Person ist also frecher, aufdringlicher geworden. Er wagt sich öfter zu Wort als zu Beginn, er stellt Fragen und befiehlt. Kurz: er hat sich weiter vom Du entfernt. Die ohnehin kaum mehr existierende Identität ist endgültig gebrochen. So hat sich in das Ende, das sich durch die Wiederholung zahlreicher Passagen mit dem Anfang kreisförmig zu vereinen schien, doch eine Veränderung eingeschlichen: die Spaltung ist noch deutlicher geworden, die Distanz zwischen Erzähler und Protagonist noch größer.

Wie wir gesehen haben, ist der Ausdruck Du-Erzähler für die Erzähler beider Romane ungenau und irreführend. Denn das Du erzählt nicht. Zwar haben Du-ProtagonistIn und ErzählerIn viele Gemeinsamkeiten, schließlich sind sie ein und dieselbe Person, doch ist das Identitätsgefühl derart gestört, dass diese Person eine solche Fremdheit vor sich selbst empfindet, dass sie zu sich selbst in Distanz tritt bzw. treten muss. Dennoch bleibt die/der ProtagonistIn Ansprechpartner für die/den ErzählerIn. Sie sind also nicht völlig voneinander getrennt. Eine gewisse Nähe zwischen ihnen ist (noch) vorhanden und verhindert die Umwandlung der zweiten in die weiter entfernte dritte Person.

¹¹² Jonke, Gert: Klang, S. 255.

¹¹³ Jonke, Gert: Klang, S. 261-262.

2.2.2 Erzähler und Du als getrennte Personen

Nun gibt es auch im deutschen Sprachraum nicht nur Texte, bei denen das Du und der Erzähler einer einzigen (geteilten) Person zuzurechnen sind, sondern auch solche – und diese sind in der Mehrheit –, in denen Erzähler und Du zwei unterschiedliche Personen bezeichnen. Dabei können sich beide auf derselben narrativen Ebene bewegen oder auch auf voneinander getrennten.

2.2.2.1 *Das Verhältnis des Erzählers zum Du*

Die Beziehung des Erzählers zum Du muss zweifellos eine besondere sein, da er sonst nicht die Ansprache an dasselbe gewählt hätte, sondern in der dritten Person über es berichten würde. Die Art der Beziehung kann dabei jedoch sehr unterschiedlich sein, wie dieses Kapitel zeigen soll. Es enthält sowohl Texte, in denen der Erzähler den Protagonisten mit Du anspricht, als auch solche, in denen der Erzähler die Höflichkeitsform Sie verwendet. Warum dies geschieht, soll ebenfalls untersucht werden.

2.2.2.1.1 Verwandte (Wolf: Störfall)

Christa Wolfs "Störfall. Nachrichten eines Tages" handelt von den Ereignissen eines Tages. An diesem Tag geschehen hauptsächlich zwei wichtige Dinge: einerseits wird der Tschernobyl-Unfall bekannt (Tschernobyl wird nie namentlich genannt, die Rede ist immer nur vom GAU), andererseits wird der Bruder der Ich-Erzählerin operiert. Diese beiden Geschehnisse veranlassen die Erzählerin dazu, über die technisch-naturwissenschaftliche Entwicklung der Menschheit, über Evolution, über Entwicklung und Tätigkeit des Gehirns, über Krieg und Sprache nachzudenken. All diese Themen sind miteinander

verflochten und gehören ebenso zur Erzählung wie die Schilderung der Gartenarbeiten, mit denen sich die Erzählerin abzulenken versucht, und des restlichen Tagesablaufes, der Gespräche mit Nachbarn und Bekannten ebenso enthält wie Radio- und Fernsehnachrichten zum Gau. Weiters zählen auch Erinnerung und sogar kurze Ausblicke zu den Geschehnissen.

Für uns sind besonders jene Passagen interessant, in denen die Ich-Erzählerin an ihren Bruder im Krankenhaus denkt und zu ihm spricht, da in diesen die Du-Form Verwendung findet. Die erste solche Stelle beginnt folgendermaßen:

Sieben Uhr. Da, Bruder, wo du jetzt bist, fängt man pünktlich an. Deine Beruhigungsspritze wirst du schon vor einer halben Stunde bekommen haben. Jetzt haben sie dich von der Station in den Operationsaal geschoben.¹¹⁴

Die Erzählerin ist nicht am selben Ort wie ihr Bruder. Er kann sie nicht hören, dennoch spricht sie ihn an. Ihre Gedanken kehren, so sehr sie sich auch mit anderem beschäftigen, immer wieder zu ihm zurück. Immer wieder taucht die gefährliche Operation zur Entfernung eines Gehirntumors vor ihren Augen auf, bei der unter anderem sein Sehnerv ernsthaft beschädigt werden könnte, sodass er blind werden würde. Auch eine Persönlichkeitsveränderung durch den Eingriff sei nicht auszuschließen. Die Erzählerin steht ihrem Bruder sehr nahe und kann nicht anders an ihn denken als in Form einer Du-Ansprache. Die dritte Person wäre viel zu sehr Bericht, viel zu distanziert, als dass sie ihre Anspannung und Besorgnis angemessen zum Ausdruck bringen könnte. Mehrmals unterbricht ein Klingeln des Telefons die Arbeiten der Erzählerin, mit denen sie sich abzulenken versucht, und sie stürzt jedes Mal ins Haus, in der Hoffnung, über den guten Ausgang der Operation informiert zu werden. Endlich ist es soweit:

Das Telefon, keine Sekunde zu früh. Ich höre das wichtigste aller Worte: normal. [...] Es ginge dir, Bruder, den Umständen entsprechend, habe ich gehört. Ich bin bereit gewesen, die Umstände zu segnen.¹¹⁵

¹¹⁴ Wolf, Christa: Störfall, S. 10.

¹¹⁵ Wolf, Christa: Störfall, S. 81.

Wenn oben gesagt worden ist, dass der Bruder sie nicht hören könne, da er an einem anderen Ort sei und gerade operiert werde, während die Erzählerin ganz woanders sei, ohne Kontakt mit ihm zu haben, so war das nicht ganz richtig. Zumindest die Erzählerin ist sich sicher, dass sie sehr wohl mit ihm in Verbindung stehe, dass sie seinen Zustand fühle und er ihre Worte hören könne:

[...] während ich die vier-, fünfhundert Schritte von der Poststelle zu unserem Haus gegangen bin. Da ist etwas passiert, was mich veranlaßt hat, stehenzubleiben. He, Bruder. Was ist los? Läßt du dich gehen? Jetzt hör mir mal gut zu. [...] Da gibt es, verdammt noch mal, nicht nur diese stumpfsinnigen, abgelebten Zellen in dir [...] Da gibt es noch die anderen, die Millionen, was sag ich! Milliarden von Zellen – willst du wohl den Kopf nicht abwenden, nicht mit dieser Gebärde, und schon gar nicht heute! –, Milliarden Zellen, sag ich [...] die du nicht einfach im Stich lassen kannst, bloß weil es dir mal fünf Minuten lang egal ist, was mit dir wird. Todmüde, Bruderherz? Sterbenselend? Du neigst doch sonst nicht zu Übertreibungen. Bloß weil du in der Narkose liegst, denkst du, du kannst dich hinterrücks davonmachen? [...] Nicht loslassen, Bruder! Festhalten. Ja, so. Ich zieh dich ein bißchen, kann dich schon sehen, immer näher, immer deutlicher. Jetzt ganz nah. So. Das hätten wir wohl. Mach das bitte nicht nochmal. Es ist gegen die Abmachung.¹¹⁶

Die Erzählerin steht also ihrer Meinung nach in einer übersinnlichen Verbindung mit ihrem Bruder, mit deren Hilfe sie die sie trennende örtliche Distanz überwinden kann. Aber auch zeitlich stehen sie in Verbindung. Obwohl die Schilderung des einen Tages (und der darin auftauchenden Erinnerungen) im Vordergrund steht, findet sich folgende Stelle, die auf die Zukunft verweist:

Um dir die wichtigsten Informationen nachzuliefern, die du im Schlaf oder Halbschlaf versäumst: [...]¹¹⁷

Die Zeitstufe ist zwar das Präsens ("versäumst"), doch die Informationen werden "nachgeliefert". Eine Auflösung dieses Widerspruchs scheint mir unmöglich.

Die Du-Ansprache an den Bruder zeugt jedenfalls von einer besonderen Nähe und Verbundenheit zwischen Erzählerin und Du-Protagonist. Der Grund der Du-Ansprache liegt sowohl in der Vergegenwärtigung des geliebten Bruders, die nur in dieser, die Nähe ausdrückenden, Form geschehen kann, als auch im Versuch, ihn zu informieren und auf übersinnliche Art zu unterstützen.

¹¹⁶ Wolf, Christa: Störfall, S. 24-25.

¹¹⁷ Wolf, Christa: Störfall, S. 64.

Zum Schluss soll noch darauf hingewiesen werden, dass der Bruder womöglich nicht der Einzige ist, der mit Du angesprochen wird. Die Sekundärliteratur hat sich damit – wie mit der Du-Form selbst – nicht beschäftigt, doch scheint mir auch dies erwähnenswert.

Bratkartoffeln. Spiegelei. Grüner Salat. Milch. 'Die einfachsten Essen sind die besten.' Endlich, Lieber, mischt sich deine Stimme auch noch ein. [...] Ich werde dir nicht vorwerfen, daß der Zeitpunkt, dich von mir zu entfernen, ungünstig gewesen ist. Wo du jetzt bist, höre ich, sei die Schadstoffimmission nach dem Reaktorunfall konzentrierter als hier, wo ich jetzt bin.¹¹⁸

"Lieber" ist eine Bezeichnung, welche die Erzählerin sonst nie verwendet, wenn sie zu ihrem Bruder spricht. Sie fügt dem Du zwar stets eine genauere Bezeichnung hinzu, doch lautet die immer "Bruder". Zudem wäre es unsinnig, dem Bruder den Zeitpunkt seiner Operation als ungünstig vorzuwerfen. So muss wohl der Partner der Erzählerin gemeint sein. An der zweiten Stelle, an der von ihm die Rede ist, wird er nicht mit Du angesprochen, sondern von ihm als von einem Jemand berichtet:

Das Buch habe ich beiseitegelegt und habe nach einer Zeitschrift gegriffen. Darin ein Artikel, den jemand mir zu lesen empfohlen hat, nicht ohne mir gleichzeitig angst davor zu machen. Ein Jemand, der jetzt nicht einmal hier ist, wohin er gerade heute gehörte; der sich statt dessen in entfernten Gegenden der dort zufällig – angeblich! – stärkeren Strahlung aussetzt, ein Beweis mehr, daß man auch kurzfristige Tennungen heutzutage tunlichst vermeiden soll. Auf den ich also wütend geworden bin, den ich aber trotzdem nicht habe anrufen wollen, damit meine Stimme, die ich nicht so würde verstellen können, daß er ihren Unterton nicht sofort heraushören würde, ihn nicht beunruhigen konnte. (Viermal 'nicht' in einem Satz.) Das hatte er nun davon, daß ich also jetzt, ungeschützt und immer noch wütend, allein diesen Artikel lesen würde [...]¹¹⁹

Aus den Worten spricht vor allem Trotz heraus, auch wenn eine gewisse Zuneigung unverkennbar ist. Dass dem Partner in dieser Passage die dritte Person zugeteilt ist, kann mehrere Gründe haben. Der erste ist eben jener, dass die Erzählerin sich von ihm im Stich gelassen fühlt und ihm so das Du aus Trotz

¹¹⁸ Wolf, Christa: Störfall, S. 84.

¹¹⁹ Wolf, Christa: Störfall, S. 93.

nicht gönnt. Der zweite, dass sie sich nicht direkt an ihn wendet, wie an den Bruder, sondern über ihn nachdenkt, sozusagen mit sich über ihn spricht. Beides deutet auf eine Distanz zu ihm hin, die der Verwendung der dritten Person und der Verweigerung der zweiten entspricht. Natürlich gäbe es noch die Möglichkeit, dass sie sich zu Beginn des Absatzes noch nicht erinnert, wer ihr diesen Artikel empfohlen hat, und daher zunächst ein "jemand" setzt, das sie dann auch beibehält, als sie diesen Jemand als den Partner erkennt. Diese Variante scheint mir jedoch eher unwahrscheinlich, und selbst wenn sie zutreffen sollte, so zeigt doch der dritte Satz, dass diese Distanz zum Partner wiederum aus Trotz bewusst aufrechterhalten wird.

2.2.2.1.2 Liebende (Zech: Johanna)

Ein kurzer Überblick über die Geschichte sowie eine Besprechung des Anfangs wurden bereits im dritten Kapitel über die Protagonist-Leser-Beziehung gegeben. Die Beziehung zwischen Erzähler und Protagonistin ist die von Liebenden.

Ich weiß nicht, wie oft wir schon aneinander vorübergegangen sind im Regen durch die schwarzblanken Straßen. Weiß auch nicht, wie oft ich Dich schon begehrt habe an lauen Sommerabenden, wenn draußen vor der Stadt in dem Gartenlokal die Militärmusik spielte und ein Feuerwerk das Abenteuer eines weißen Mädchenlächens beschloß.¹²⁰

Wir bewunderten uns aber heimlich. Freuten uns aller Begebnisse, die sonst niemand sah.¹²¹

Auf das zweite Zitat folgt eine lange Aufzählung, welche Begebnisse nur die beiden sahen, und worüber nur sie sich zu zweit freuten. Doch bald schon stellt sich die Frage, ob der Erzähler die Protagonistin tatsächlich liebt. Denn es finden sich oft sehr harte Sätze über ihr Schicksal.

Deine Haltung war eigentlich schlecht, vornübergebeugt, kauerhaft, göttlich-armselig.¹²²

¹²⁰ Zech, Paul: Johanna, S. 6.

¹²¹ Zech, Paul: Johanna, S. 15.

¹²² Zech, Paul: Johanna, S. 14.

Welche Köstlichkeiten wurden mir hier [in der Wohnung Johannes] nicht offenbart?! Wie Du Dir einmal die Finger wund genäht hattest – : das sah ich, und wie Du oft keine Kohlen hattest bei schneidender Kälte. Und auch die verweinten roten Augen, die Blicke, die die ganze Stadt aufhoben.¹²³

Es scheint, als würde sich der Erzähler über das schwere Schicksal der Protagonistin freuen, als würde er es genießen. Seine Sicht scheint eine rein ästhetische zu sein, ein Mitfühlen ihres Schmerzes führt nicht dazu, ihn mildern zu wollen, sondern nur dazu, sich an ihm zu ergötzen. Auch das Ende des Romans lässt einen an der Liebe des Erzählers zweifeln. Die Protagonistin ist schwerkrank und verzweifelt, der Erzähler kommt sie besuchen.

Ich kam, und Dein Blick umhüllte mich: bleib! [...] Und wieder wie ich ging: bleib!
 Ich zögerte – dann atmete ich noch tief den Duft Deiner Stube, ging und kehrte nie wieder: denn Dein Schicksal sollte sich ganz erfüllen.
 Ich hätte Dich halten können, zu mir nehmen, in ein fernes Land fahren, Dir Heilung zu suchen. Was aber wäre scheußlicher und grausamer gewesen, Du hättest Anstalten besucht, hättest Dankbarkeit gezüchtet, mir die Hand gedrückt und unsere Seelen einem kalten Seelentod überliefert. Alles, was Dein ewig lebendes Du gewesen war, wäre ewiger Nacht verfallen und von einem Menschtum aufgesogen worden, das auf den breiten Plätzen inhaltsloser Tage steht und eine Güte predigt, die erblindet und massig ihr Recht behauptet.
 So aber leidest Du Dein Leben unsagbar schön zu Ende, weil in vollkommener Harmonie und Eingefügtheit ins Allgeschehnis.¹²⁴

Auch die Aussage eines Arztes dem Erzähler gegenüber, dass das Alleinsein für einen Menschen von Johannes Gemütsart ein hässliches, schleichendes Gift sei, kann ihn nicht dazu bewegen, bei ihr zu bleiben. So ist es schwer, an eine Liebe zu glauben, doch zeigt sich, dass sowohl Erzähler (1. Zitat) als auch Autor (2. Zitat über die Sicht des Autors) äußerst schicksalsgläubig sind.

Ich versenkte mich lange darin [in die Schrift ihres Briefes] und las deutlich und ohne Stockungen Dein Schicksal daraus. Keines Menschen Hand hätte es in andere Bahnen leiten können. Es war unabänderlich von den Kräften, die wir nicht einmal ahnen, geschweige etwas von ihnen wissen, vorbestimmt, mußte so beginnen, alle Kurven durchlaufen und so enden.¹²⁵

¹²³ Zech, Paul: Johanna, S.19.

¹²⁴ Zech, Paul: Johanna, S. 187-188.

¹²⁵ Zech, Paul: Johanna, S. 188.

Es ist sinnlos, der Bestimmung zu trotzen, weil es den Empörer eher zermalmt, als ihn freizugeben. Das scheinbar blinde Schicksal über uns ist das Symbol des wesenhaften Seins im Menschen;¹²⁶

So ist es besser, nicht gegen das Schicksal anzukämpfen und die Protagonistin in Einsamkeit sterben zu lassen.

Einsamkeit läutert den Menschen und ist daher für die Entwicklung des wesenhaften Ichs notwendig, führt der Dichter aus.¹²⁷

Selbst der Beerdigung Johanna's wohnt der Erzähler nicht bei.

In einem Sarg aus Tannenholz wurdest Du begraben, ohne Begleitung.
Auch ich ging nicht mit, denn noch im Tode solltest Du Dein Schicksal der Einsamkeit erfüllen, erzengegleich, in frommster Erhabenheit¹²⁸

Doch selbst, wenn das Schicksal Johanna's unabwendbar gewesen sei, rechtfertigt das die ästhetische Betrachtungsweise, die Härte ihr gegenüber? Sie mag, nach der Meinung von Erzähler und Autor, durch die Einsamkeit zu ihrem wesenhaften Ich gelangen, doch klingen die Worte nicht nach Trauer, sie allein lassen zu müssen, trotz ihres Flehens, zu bleiben; und auch das Erfreuen an Johanna's wunden Fingern und ihren verweinten Augen ist keine notwendige Folge der Schicksalsgläubigkeit. So bleibt, zumindest für manche Leser, der Zweifel an der Liebe des Erzählers zur Protagonistin. Die Du-Form wurde jedoch wohl dazu ausgewählt, um diese zu verdeutlichen. Wie bei Wolfs Erzählerin aus "Störfall. Nachrichten eines Tages" zeigt auch hier das Du an, dass in anderen Formen über den geliebten Menschen zu denken, nicht der empfundenen Nähe entspräche. Das Ich schildert die Geschehnisse des Lebens Johanna's ihr selbst, obwohl sie bereits tot ist. Der Grund dafür liegt also nicht in einer Ansprache an sie, sie ist nicht Adressat des Du. Das Du soll nur die Nähe, die zwischen Erzähler und Protagonistin herrscht, verdeutlichen und zudem eine Einfühlung des Lesers ermöglichen, wie oben bereits gezeigt wurde.

¹²⁶ Koch, Gertrude (1940), S. 5.

¹²⁷ Koch, Gertrude (1940), S. 36.

¹²⁸ Zech, Paul: Johanna, S. 192.

Der Vollständigkeit halber bleibt noch anzumerken, dass das Ich des Erzählers die meiste Zeit über im Text nicht vorhanden ist, das Du herrscht vor.

Bemerkenswert ist außerdem, dass die Protagonistin nicht nur vom Erzähler über weite Strecken angesprochen wird, sondern auch in Briefen eines anderen Verehrers, zunächst mit Sie, später mit Du. Wir haben hier also nicht (nur) den Fall, dass sich das Du auf mehrere Personen, fiktive wie reale, beziehen kann, sondern (auch) den umgekehrten, dass sich mehrere Personen für längere Zeit mit dem Du an eine Person wenden, wodurch diese aus unterschiedlichen Sichten geschildert wird, die einander hier jedoch sehr ähneln.

2.2.2.1.3 Freunde (Grass: Katz und Maus)

Freunde ist eigentlich der falsche Ausdruck, denn was zwischen dem Erzähler Pilenz und dem Protagonisten Mahlke herrscht, ist nur äußerst begrenzt als Freundschaft zu bezeichnen. Sie sind Schulkameraden in den Jahren des zweiten Weltkriegs. Pilenz strebt eine Freundschaft zwar an, denn er bewundert Mahlke, ja mehr noch, er himmelt ihn an, doch dieser beachtet ihn nicht sonderlich.

Mahlke duldet den ständigen Begleiter und anspruchslosen Gefolgsmann, hat aber nicht das geringste Interesse an ihm und läßt sich alles nur 'wort- und zeichenlos gefallen' (65). Pilenz braucht Mahlke, aber Mahlke braucht Pilenz nicht.¹²⁹

Pilenz braucht Mahlke deshalb, weil er selbst ein Außenseiter ist, auch wenn er dies nicht offen zugibt, und im offensichtlichen Außenseiter Mahlke einen Leidensgenossen sieht, den er als Stütze braucht. Mahlke hingegen ist nicht auf Pilenz angewiesen, er kommt mit dieser Position besser zurecht. So beginnt Pilenz Mahlke zu hassen, weil dieser als Außenseiter nicht so verwundbar ist wie er selbst und Mahlke ihn nicht als Leidensgenossen und Freund annimmt.

Pilenz' Verhältnis zu Mahlke ist ambivalent. Er sucht seine Freundschaft und setzt ihm die Katze an den Hals; er läuft ihm nach und wünscht

¹²⁹ Hasselbach, Ingrid (1990), S. 65.

sich, 'ihm nicht hinterdrein zu müssen' (71); er ist bereit, alles für ihn zu tun, und bewerkstelligt dann seinen Untergang.¹³⁰

Letzteres geschieht, nachdem dem schon längere Zeit beim Militär dienenden Mahlke trotz seines Ritterkreuzordens eine Ansprache in seiner früheren Schule verwehrt worden ist, weil er früher einmal einem Ordensträger in der Umkleidekammer des Turnsaals seinen Orden gestohlen hat. Daraufhin ist Mahlke deprimiert, überzieht den ihm von Militär zugestandenen Urlaub und will nicht mehr dorthin zurückkehren. Da er nun als Deserteur gilt, bittet er Pilenz verzweifelt, ihn zu verstecken. Dieser lehnt jedoch ab und schlägt ihm stattdessen vor, im alten, halbversunkenen Minensuchboot, auf dem sie sich in den Sommerferien oft gesonnt haben und wo sie ständig schwimmen und tauchen waren, Zuflucht zu suchen. Der auch körperlich sehr geschwächte Mahlke taucht ab zu der mittschiffs über Wasser liegenden Funkerkabine, die nur von unten zugänglich ist und die stets nur er als herausragender Taucher hat erreichen können, und in die er im Laufe der Zeit seine ihm wertvollsten Besitztümer gebracht hat. Pilenz hat jedoch seinen Fuß auf den Dosenöffner gestellt, den Mahlke bräuchte, um sich ernähren zu können, damit Mahlke ihn vergäße. Sofort bereut er es, ruft ihm nach und klopft heftig von oben gegen das Boot, doch Mahlke taucht nicht mehr auf.

Pilenz fühlt sich noch 15 Jahre später für Mahlkes (wahrscheinlichen) Tod verantwortlich und schreibt auf Anraten eines Paters, dem er alles über Mahlke erzählt hat, diese ihre Geschichte nieder, die das Buch bildet, um seine Schuld in einer Art Therapie abzuarbeiten.

The centre of his story ist obviously Mahlke, but at a closer look Pilenz uses Mahlke as a pretext to talk about himself, to write himself rid of the guilt he has loaded on himself as soon as he became responsible for Mahlke's disappearance – most probably his death.¹³¹

Pilenz schreibt für sich selbst, er schreibt eine Beichte – und nicht aus dem Grund, weil er anderen etwas mitteilen will. Nicht der Leser, sondern der verschollene **Mahlke ist sein eigentlicher Ansprechpartner**: jemand, an dem er etwas wieder gutmachen muss, an

¹³⁰ Hasselbach, Ingrid (1990), S. 66.

¹³¹ Thomas, Sabine (1995), S. 57.

den er immer wieder das Du richtet – entschuldigend, versichernd, beschwörend, fragend.¹³²

Er sucht also noch einmal Mahlkes Nähe, um endgültig von ihm und seiner Schuld loszukommen. Noch immer klingt aus seinen Worten Bewunderung für Mahlke heraus, doch die Ansprache an ihn dient vielmehr dazu, ihn noch einmal vor seinem geistigen Auge heraufzubeschwören, ihm noch einmal nahe zu sein, sich mit ihm und ihrer Beziehung zueinander auseinander zu setzen, ihm Fragen zu stellen, sich ihm und sich selbst gegenüber zu versichern, für manche böse Tat nicht verantwortlich zu sein, sie dann aber doch wieder einzugestehen, und sich so von der Schuld zu befreien. So findet sich mehrmals die Stelle, mit der das Buch beginnt, dass jemand dem dösenden Mahlke eine Katze an die Gurgel wirft, die von einem übergroßen Adamsapfel beherrscht wird. Zeitweise streitet Pilenz ab, dass er es gewesen sei, zeitweise tut er so, als ob er sich nicht mehr daran erinnere, und zeitweise gesteht er ein, dass er es getan habe.

Ich aber, der ich Deine Maus einer und allen Katzen in den Blick brachte, muß nun schreiben.¹³³

Es scheint wirklich, als ob er nicht anders könnte, als davon zu berichten, doch umgeht er manchmal ihm unangenehme Geschehnisse oder stellt sie in Frage. Es fällt ihm nicht leicht, die Verantwortung dafür zu übernehmen. Er befindet sich stets im Zwiespalt, sich selbst und Mahlke seine Schuld einzugestehen oder sie abzuschieben bzw. zu verringern. Für beides ist aber eine Nähe zu Mahlke vonnöten, die mit der Du-Form hergestellt bzw. durch sie angezeigt wird. Doch er verwendet auch oft die dritte Person, wenn er über Mahlke berichtet, gleitet dann aber doch häufig wieder in die zweite ab, wenn sich ihm Mahlkes Bild wieder aufdrängt. Diesen vielfach wiederkehrenden unvermittelten Übergang zwischen Bericht in dritter und Ansprache in zweiter Person, soll folgendes Beispiel verdeutlichen:

¹³² Neubauer, Martin (2002), S. 48.

¹³³ Grass, Günter: Katz, S. 7.

Die Anbeterei, war das Spaß? [...] Wir wunderten uns, sobald wir über **Dich** lachen mußten. Als aber Studienrat Brunies alle Schüler unserer Klasse nach ihrem späteren Beruf fragte und **Du** – damals konntest **Du** schon schwimmen – zur Antwort gabst: 'Ich werde einmal Clown werden und die Leute zum Lachen bringen', lachte im viereckigen Klassenzimmer niemand – und ich bekam einen Schreck, denn **Mahlke** machte, während **er** den Willen, Clown im Zirkus oder sonstwo zu werden, laut und geradeaus vor sich hinsprach, ein solch ernstes Gesicht, daß wirklich zu befürchten stand, **er** werde später einmal die Leute schrecklich zum Lachen bringen, und sei es durch die öffentliche, zwischen Raubtiernummer und Trapezattraktion plazierte Anbetung der Jungfrau Maria; aber das war wohl ernst gemeint, das Gebet auf dem Kahn – oder wolltest **Du** Spaß machen?

Er wohnte in der Osterzeile und nicht in der Westerzeile.¹³⁴

[Hervorhebungen: R.S.]

Es ist hier nicht ganz klar, warum Pilenz den ersten Wechsel vom Du zum Er vollzieht, danach verwendet er jedoch wieder das Du, weil er eine Frage an Mahlke richtet, deren Antwort ihn offensichtlich noch heute interessieren würde, und mit der er sich selbst klar macht, wie wenig er über Mahlke eigentlich weiß. Dann wechselt er wieder zum Er, weil er eine Tatsache berichtet, die mit dem Charakter Mahlkes oder ihrem Verhältnis zueinander nichts zu tun hat, und wodurch es ihm gelingt, wieder ein wenig Distanz zwischen sie zu bringen. Darüber, ob Mahlke in der Oster- oder Westerzeile seinen Wohnort gehabt hat, ist sich Pilenz allerdings auch nicht sicher – scheinbar. Zuvor hat er noch behauptet, dass Mahlke in der Westerzeile gewohnt hat, dann korrigiert er sich auf Osterzeile. Bald darauf erfährt man, dass Pilenz selbst in der Westerzeile sein Zuhause gehabt hat. Da müsste er doch eigentlich wissen, ob der von ihm so bewunderte Schulkamerad in der gleichen Straße gewohnt hat wie er. Anscheinend versucht Pilenz durch die vorgetäuschte Unsicherheit seine Nähe zu Mahlke in Abrede zu stellen. Dazu passt der Distanz erzeugende Wechsel in die dritte Person sehr gut.

Das Du deutet also darauf hin, dass Pilenz die Geschehnisse um Mahlke und ihn selbst nicht vergessen kann, dass er immer noch eine Nähe fühlt, von der er sich zu befreien sucht. Ob ihm das durch das Schreiben der Geschichte gelungen ist, bleibt offen.

¹³⁴ Grass, Günter: Katz, S. 20.

2.2.2.1.4 Metaphysisch Verbundene (Aichinger: Spiegelgeschichte)

Das Verhältnis zwischen Erzählerin und Protagonistin in Aichingers "Spiegelgeschichte" ist nicht eindeutig zu bestimmen, da nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, wer die Erzählerin ist. Sterbend erfährt die Protagonistin ihr Leben noch einmal rückwärtslaufend bis zu ihrer Geburt, die mit dem Augenblick ihres Todes zusammenfällt. Doch von wem erfährt sie es; wer ist es, von dem sie mit Du angesprochen wird? In der Sekundärliteratur ist meist davon die Rede, dass es sich hierbei um eine Selbstansprache der Protagonistin handle. Was dadurch ausgedrückt werden soll, wird unterschiedlich beurteilt. So sehen beispielsweise Erna Kritsch Neuse und Silke Cathrin Zimmermann die schmerzliche Isoliertheit der Sterbenden durch die Du-Form verstärkt zum Ausdruck gebracht.¹³⁵ Edgar Neis spricht von einem inneren Monolog einer Verstorbenen, die ihr eigenes Ich mit Du anspricht, "weil es ihr eigentlich nicht mehr zugehört".¹³⁶ Auch Maurice Aldridge, wie weiter oben bereits gesehen, und Henry Gerlach betonen die Distanz zwischen Erzählerin und Protagonistin, ohne sie gänzlich voneinander trennen zu wollen:

Hier wird deshalb behauptet, die 'Stimme' erklärt sich am sinnvollsten, wenn man sie als das gegenwärtige Stadium der jungen Frau auffaßt, die aus ihren Erlebnissen Erfahrung und Einsicht gewonnen hat. In diesem Zustand geistiger Reife, die aus Leid und Schmerz resultiert, kann sie auf ihr eigenes Leben mit einer gewissen Distanz zurückblicken. Das psychische 'Du' ihrer Gegenwart spricht also zum sterbenden, physischen 'Ich' über eine Vergangenheit, die beide gemeinsam haben.¹³⁷

In gewisser Weise ähnlich klingt Ulrich Schönherrs Meinung, die Du-Form sei hier ein "[...] pronominaler Grenzbereich zwischen dem lebendigen Ich und der toten dritten Person."¹³⁸

Neben der Meinung, dass es sich bei Protagonistin und Erzählerin um eine Person handle, wie sie zum Beispiel von oben Genannten vertreten wird, gibt es

¹³⁵ vgl. Kritsch Neuse, Erna (1991), S. 82; Zimmermann, Silke Cathrin (1995), S. 141.

¹³⁶ Neis, Edgar (1975), S. 129.

¹³⁷ Gerlach, U. Henry (1996), S. 40.

¹³⁸ Schönherr, Ulrich (1994), S. 102.

noch jene, dass die Stimme eine externe sei. Gisela Lindemanns These, die Geschichte sei als "[...] Epitaph auf eine auf so trostlose Weise gestorbene Freundin [...]" zu lesen,¹³⁹ ist jedoch abzulehnen, da die Erzählerin über ein Wissen verfügt, welches anderen Figuren nicht zugänglich sein kann – zum Beispiel die Vorgänge bei der Abtreibung. Eine Möglichkeit wäre aber, die Erzählerin als Mutter der Protagonistin zu sehen, da sie nicht nur viel über ihre Tochter weiß, sondern auch bereits tot ist "[...] und damit einen zusätzlichen Zugang zu ihrer Tochter habe."¹⁴⁰

Dies ist eine Sicht, der ich mich zumindest teilweise anschließen möchte, wobei ich die Erzählerin jedoch nicht auf die Mutter festlegen will, sondern als metaphysische Stimme aus dem Jenseits – das hier nicht nur als 'nach dem Tod' verstanden werden soll – ansehe. Ähnlich wie Erika Haas sehe ich die Erzählfigur als

[...] 'transzendente[s] Subjekt', dessen 'Standort außerhalb des menschlichen in einem Tod und Leben überschauenden Bereich gesucht werden muß' [...]¹⁴¹

Mir scheinen besonders die beruhigenden Anreden an die Protagonistin, die anderen, die Lebenden, die ihren Todeskampf und schließlich ihren Tod feststellen, doch reden zu lassen, dafür zu sprechen. Diese haben den Überblick über den Kreislauf von Leben und Tod nicht, der sich in der Spiegelung der Zeit zeigt, die allein für die Protagonistin jetzt als ein Zusammenführen von Geburt und Tod erkennbar wird. So endet die Geschichte folgendermaßen:

Sei geduldig! Bald ist alles gut. Gott weiß den Tag, an dem du schwach genug bist.
Es ist der Tag deiner Geburt. Du kommst zur Welt und schlägst die Augen auf und schließt sie wieder vor dem starken Licht. Das Licht wärmt dir die Glieder, du regst dich in der Sonne, du bist da, du lebst.
Dein Vater beugt sich über dich.
'Es ist zu Ende-', sagen die hinter dir, 'sie ist tot!'
Still! Laß sie reden!¹⁴²

¹³⁹ Lindemann, Gisela (1988), S. 76.

¹⁴⁰ König, Nicola (2003), S. 210.

¹⁴¹ zitiert nach: Ratmann, Annette (2001), S. 78, Fußnote 11.

¹⁴² Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 74.

Das beruhigende "Still! Laß sie reden!", das selbst nach dem Feststellen des Todes der Protagonistin noch bei ihr ist, enthält eine Vertrautheit, die ihr Ruhe und Geborgenheit vermittelt. Die Erzählerstimme ist auch zuvor, in den letzten Momenten ihres Lebens, stets an ihrer Seite und führt sie von ihrem Sterbebett aus noch einmal mit beruhigenden Worten rückwärts durch ihr Leben.

Aber da hat er schon begonnen, der Vikar, da hörst du seine Stimme, jung und eifrig und unaufhaltsam, da hörst du ihn schon reden. Laß es geschehen! Laß seine guten Worte untertauchen in dem blinden Regen. Dein Grab ist offen. Laß seine schnelle Zuversicht erst hilflos werden, daß ihr geholfen wird. Wenn du ihn läßt, wird er am Ende nicht mehr wissen, ob er schon begonnen hat. Und weil er es nicht weiß, gibt er den Trägern ein Zeichen. Und die Träger fragen nicht viel und holen deinen Sarg wieder herauf.¹⁴³

Die eifrige, unaufhaltsame Stimme des Vikars steht im Gegensatz zu der ruhigen der Erzählinstanz. Nun braucht die Protagonistin sich nicht mehr zu beeilen, sie kann alles noch einmal geschehen lassen. Dieses Geschehen-Lassen ist jedoch nicht als absolut passiv zu sehen. Die Erzählstimme fordert die Protagonistin dazu auf, das Leben noch einmal zu durchschreiten:

Geh jetzt! Jetzt ist der Augenblick! Alle sind weggerufen. Geh, eh sie wiederkommen und eh ihr Flüstern wieder laut wird, geh die Stiegen hinunter, an dem Pförtner vorbei, durch den Morgen, der Nacht wird. Die Vögel schreien in der Finsternis, als hätten deine Schmerzen zu jubeln begonnen. Geh nach Hause! Und leg dich in dein eigenes Bett zurück, auch wenn es in den Fugen kracht und noch zerwühlt ist. Da wirst du schneller gesund! Da tobst du nur drei Tage lang gegen dich und trinkst dich satt am grünen Himmel, da stößt du nur drei Tage lang die Suppe weg, die dir die Frau von oben bringt, am vierten nimmst du sie.¹⁴⁴

Obwohl vom Wissensstand her hier sehr wohl die Möglichkeit bestünde, die Protagonistin als Erzählerin zu sehen, deuten mir gerade die Aufforderungen zu Beginn der Passage auf eine Erzählstimme hin, die sich von ihrer unterscheidet, und die, verbunden mit der Situation und der Vertrautheit der Protagonistin

¹⁴³ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 63.

¹⁴⁴ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 66-67.

gegenüber, als eine außerhalb des diesseitigen Lebens zu verstehen ist. Die Stimme fühlt die Gefühle, Gedanken und Wünsche der Protagonisten mit.

Wenn nur der junge Mann in deiner Nähe wäre, aber der junge Mann ist nicht bei dir [...] ¹⁴⁵

Du wartest auf das erste Wort, du läßt es ihm, damit dir nicht das letzte bleibt. Was wird er sagen? Schnell, eh ihr an der See seid, die unvorsichtig macht! Was sagt er? Was ist das erste Wort? ¹⁴⁶

Dazwischen schieben sich aber stets die beruhigenden Worte der Erzählstimme:

Das erste Wort – jetzt hat er es gesagt: es ist der Name der Gasse. So heißt die Gasse, in der die Alte wohnt. Kann denn das sein? Bevor er weiß, daß du das Kind erwartest, nennt er dir schon die Alte, bevor er sagt, daß er dich liebt, nennt er die Alte. Sei ruhig! Er weiß nicht, daß du bei der Alten schon gewesen bist [...] ¹⁴⁷

Das können auch nur die Protagonistin und die Erzählstimme wissen, denn sie sind die einzigen, die rückwärts durch die Zeit gehen. Dadurch sind sie um vieles enger miteinander verbunden, als es die Protagonistin mit sonst irgendjemandem sein kann. Nur sie kann die Erzählstimme hören, nur sie wird von ihr angesprochen. (Zum Leserbezug siehe weiter oben.) Die Du-Ansprache trägt also entscheidend zur Vermittlung dieser Nähe zwischen den beiden bei.

Auch wenn der Erzähler hier, vor allem wegen der Aufforderungen und des beruhigenden Zuredens an die Protagonistin, als eine metaphysische Stimme gedeutet worden ist, sollen auch andere mögliche Deutungsvarianten nicht ausgeschlossen werden. Eine eindeutige Zuordnung sehe ich, wie auch Nicola König, als nicht möglich an. Diese würde nur eine unnötige und von Aichinger nicht intendierte Reduktion darstellen, wie eine am Unterrichtsversuch Königs teilnehmende Schülerin meint. ¹⁴⁸ In der Beurteilung des Abstandes zwischen Protagonistin und Erzählstimme bin ich jedoch anderer Meinung als König. Während sie den Blick auf das Geschehen als desto fremder und distanzierter

¹⁴⁵ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 67.

¹⁴⁶ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 69.

¹⁴⁷ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 69.

¹⁴⁸ vgl. König, Nicola (2003), S. 210.

sieht, je weniger eine Zuordnung zu einem Erzähltyp möglich sei,¹⁴⁹ sehe ich dadurch die Nähe der Protagonistin weder zum Leser noch zur Erzählstimme gefährdet.

An dieser Kurzgeschichte zeigt sich, dass die Du-Form einerseits als Ausdruck der Nähe, andererseits aber auch als einer der Distanz gewertet werden kann, je nachdem, ob man die Erzählstimme als eine externe deutet oder Erzählerin und Protagonistin als eine Person ansieht. Das Du steht also auch hier zwischen Ich und Sie, und man kann es sowohl als eine Entfernung vom Ich als auch als eine Annäherung an es sehen.

2.2.2.1.5 Forschende und Erforschter (Gstrein: Die englischen Jahre)

In Norbert Gstreins Roman "Die englischen Jahre" versucht eine Erzählerin das Leben des verstorbenen jüdischen Schriftstellers Gabriel Hirschfelder nachzuvollziehen, der in den Jahren des zweiten Weltkriegs in England im Exil bzw. in einem Internierungslager war. Sie führt dazu umfangreiche Recherchen durch und befragt auch jene vier Frauen, die in seinem Leben eine wichtige Rolle gespielt haben. Sie trägt aber nicht nur Fakten zusammen, sondern imaginiert auch Szenen aus Hirschfelders Leben – und zwar in der Du-Form.

Du hast gesehen, wie sich die beiden Posten auf eines der Fensterbretter gesetzt haben, ihre Silhouetten dicht beieinander, hast auf die breiten Rücken geschaut, die sie arglos den Schlafenden zugewandt hatten, und hast sie reden gehört, mit langen Pausen oft zwischen Frage und Antwort, Pausen, in denen sie an ihren Zigaretten zogen und beim Ziehen die Glut mit den Händen abdeckten, daß du die Handflächen rot aufleuchten sahst und im Halbprofil unwirklich, wie aus Stein, ihre unteren Gesichtshälften.¹⁵⁰

Diese Szenen, die sich der Erzählerin förmlich aufdrängen, und mithilfe derer sie die Leerstellen überbrückt, die trotz ihrer Recherche bestehen bleiben, lassen eine Figur entstehen, "deren Persönlichkeit, Gefühle und Erfahrungen unmittelbar

¹⁴⁹ vgl. König, Nicola (2003), S. 179.

¹⁵⁰ Gstrein, Norbert: Jahre, S. 67.

nachvollziehbar und 'miterlebbar' werden"¹⁵¹, während die Erzählerin dem fremden Hirschfelder durch die Recherche kaum näherkommt. In diesen von Nähe gekennzeichneten Imaginationskapiteln kann die Erzählerin also auch das nachempfinden, was Hirschfelder wahrgenommen, gedacht, sich gewünscht und wovor er sich gefürchtet hat:

[...] und du hörtest ein unterdrücktes Gekicher, hörtest den Herrn wieder, der dir schon am Nachmittag aufgefallen war [...] hörtest, daß er sich über den harten Boden ausließ [...]

[...] und die Frage ging dir durch den Kopf, was du ihm hättest antworten sollen [...]

Du bist unter seinen Worten immer mehr zusammengesackt und hast dir gewünscht, er würde sagen, es wäre alles nur ein Spuk [...]

[...] und du hast Angst gehabt, sie würde auf dich einschlagen [...]¹⁵²

Das imaginierte Du wird für die Erzählerin und den Leser auf diese Art und Weise gleichermaßen zur "realeren" Figur als das distanzierte Er der Recherche.

Auf der einen Seite steht die von distanzierter, skeptischer Erzählperspektive geprägte Erzählung der Recherche auf den Spuren des vermeintlichen jüdischen Exilschriftstellers Hirschfelder; dem gegenüber entsteht in der Imagination der selben Erzählerin der Bewusstseinsstrom einer fiktiven Figur, der die Identifikation der Leserin mit dieser Figur bewirkt.¹⁵³

Erzählerin und Leser stehen also sozusagen auf derselben Ebene. Je mehr Nähe die Erzählerin Hirschfelder gegenüber empfindet, desto mehr empfindet sie auch der Leser. Die Einfühlung, die durch das Du ermöglicht bzw. verstärkt wird, betrifft beide gleichermaßen.

Mit der Zeit tauchen durch die Recherche immer mehr Widersprüchlichkeiten auf, die ein konsistentes Bild von Hirschfelder nicht mehr zulassen, und es stellt sich heraus, dass Hirschfelder nicht erst 1995 sondern schon 1940 gestorben ist, und ein anderer Mann namens Harrasser seine Identität übernommen hat. Dennoch schreibt die Erzählerin – die übrigens am Ende davon berichtet, die

¹⁵¹ Leiner, Veronika (2001), S. 5.

¹⁵² Gstrein, Norbert: Jahre, S. 58, 54, 56, 61.

¹⁵³ Leiner, Veronika (2001), S. 105.

Geschichte an jemand anderen hergeschenkt zu haben, wodurch unklar ist, ob tatsächlich sie als Erzählerin fungiert oder der von ihr beschenkte Max –, über die in Du-Form verfassten Imaginationskapitel Folgendes:

Meine Gewißheit, daß es so und nicht anders gewesen sein mußte, wie ich es mir ausmalte, wurde um so stärker erschüttert, je weiter ich meine Nachforschungen trieb, bis ich mir nicht mehr sicher sein konnte, daß es wirklich so war, aber immer noch sicher, daß es zumindest so hätte sein können.¹⁵⁴

Die Gewissheit gerät also ins Schwanken, doch die mithilfe der Du-Form erzeugte bzw. durch sie ausgedrückte empfundene Nähe zur imaginierten Figur lässt sich lange Zeit nicht erschüttern. Erst in der Szene des Todes von Hirschfelder, die unter Kapitel 2.2.2.2 näher behandelt wird, muss auch sie sich geschlagen geben.

2.2.2.1.6 Mitbürger (Frisch: Burleske)

Das Verhältnis des Erzählers in Max Frischs "Burleske" zum Protagonisten ist von Hohn, Spott und Ironie geprägt. Der Erzähler wendet sich zwar nicht ausdrücklich gegen den Protagonisten, doch deckt er dessen wahre Motivationen mittels Ironisierung immer wieder auf.

Der eine, der Freund, hat nur gelacht und gesagt, sie wollen die ganze Stadt anzünden. [...] Es ist läppisch, sich von solchen Reden einschüchtern zu lassen; zu unwürdig. Einen Augenblick denkst du an Polizei. Aber wie du, um dich nicht durch falschen Alarm lächerlich zu machen, dein Ohr an die Zimmerdecke legst, was keine ganz einfache Veranstaltung gekostet hat, ist es vollkommen still. Du hörst sogar, wie einer schnarcht. Und überhaupt kommt die Polizei nicht in Frage; schon weil du selber strafbar wärest, daß du solche Leute in deinem Hause hast, wochenlang, ohne sie anzumelden. Aber vor allem sind es natürlich die menschlichen Gründe, die dich von solchen Schritten abhalten.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Gstrein, Norbert: Jahre, S. 50.

¹⁵⁵ Frisch, Max: Burleske, S. 559.

Durch den Zusammenhang wird klar, dass es natürlich nicht die menschlichen Gründe sind, die ihn davon abhalten. Der Hauptgrund ist seine Angst – hier vor den strafrechtlichen Konsequenzen; ein weiterer, dass er sich nicht lächerlich machen möchte. Angst verspürt er aber ebenso vor den beiden Gesellen. So stellt er am nächsten Morgen, nachdem er noch einmal auf den Sessel, auf die Kommode und den Schrank geklettert ist, um sich erneut zu versichern, dass einer der beiden schnarcht, folgende Überlegungen an:

[...] und gesetzt den Fall, es wären wirklich böse Gesellen, gerade dann ist es nicht einfach, sie einfach hinauszwerfen; nicht ratsam; denn solange du ihr Freund bist, werden sie wenigstens dich verschonen. Freundschaft ist immer das beste! Und wenn du an diesem Morgen hinaufgehst und sie zum Frühstück bitten willst, so ist das nicht Tücke, nicht Berechnung, sondern eines jener herzlichen Bedürfnisse, die man plötzlich hat und die man, wie du mit Recht sagst, nicht immer unterdrücken soll.¹⁵⁶

Nicht nur aus der Überlegung "solange du ihr Freund bist, werden sie wenigstens dich verschonen", sondern auch gerade aus der Erwähnung, dass es eben nicht Tücke und Berechnung wäre, aus der Übertreibung zu "herzlichen Bedürfnissen, die man plötzlich hat" und der scheinbaren Zustimmung "wie du mit Recht sagst" erkennt man eindeutig, dass es sich bei der Einladung zum Frühstück eben doch um Tücke und Berechnung handelt. Der Erzähler distanziert sich auf diese Art und Weise deutlich vom Protagonisten und verspottet ihn. So schreibt auch Heinz Schafroth über das Ende der "Burleske", das er mit dem des späteren Stücks "Biedermann und die Brandstifter" vergleicht:

Und aller Bühnenzauber am Schluß, samt dem *antikisierenden* Chor der Feuerwehrmänner, vermag die brutal verkürzenden Schlußsätze des Tagebuchtextes und ihren Hohn nicht zu ersetzen: *Nur beim Abschied, als du gewisse Hoffnungen ausdrückst, daß die Menschen einander näherkommen und einander helfen, bitten sie dich nochmals um Streichhölzer, ohne Zigaretten. Du sagst dir mit Recht, daß ein Brandstifter, ein wirklicher, besser ausgerüstet wäre, und gibst auch das, ein Heflein mit gelben Streichhölzern, und am andern Morgen, siehe da, bist du verkohlt und kannst dich nicht einmal über deine Geschichte verwundern...*¹⁵⁷

¹⁵⁶ Frisch, Max: Burleske, S. 559-560.

¹⁵⁷ Schafroth, Heinz F. 1983, S. 61-62.

Warum verwendet Frisch nun aber die Du-Form, wenn er sich vom Protagonisten distanzieren möchte? Diese deutet – wie wir bereits öfters gesehen haben – doch eher eine Nähe an, wenn Erzähler und Protagonist zwei unterschiedliche Personen sind. Es gibt dennoch Gründe dafür. Der wichtigste ist wohl, dass der Erzähler nicht nur den Protagonisten ansprechen möchte, sondern auch den Leser. Dies wurde bereits in Kapitel 2.1.3 dieser Arbeit ausführlich dargestellt. Der zweite ist, dass der Erzähler auf diese Weise in einer Art einseitigem Dialog mit dem Protagonisten steht, in dem die Ironie noch wirkungsvoller zum Ausdruck gebracht werden kann, weil sie an jemanden gerichtet ist. Wir haben auch schon gesehen, dass das Du sowohl ein Ich als auch ein Er vertreten kann. Somit verhält es sich also ähnlich der Ironie, durch die unterschiedliche Aussagen im selben Wortlaut zusammenfallen. Man könnte daher sagen, dass sowohl im Du als auch in der ironischen Aussage beide Sprecher vorhanden sind.

Reinhard Kästler scheint mir das Spiel von Nähe und Distanz, das in diesem sehr humorvollen Text stattfindet, gut darzustellen, wenn er schreibt:

Man beachte das Miteinander von distanzierender Ironie und gleichsam augenzwinkernder Solidarisierung mit dem Zuhörer, das eine Erzählweise von großer Eindringlichkeit bewirkt.¹⁵⁸

2.2.2.1.7 Verhörender und Verhörte (Walter: Der Stumme)

Dem Vernehmen nach hatten mit dieser Sache die zwölf Mann der Baugruppe III zu tun, ferner zwei Frauen, ein Junge, ein Hund, ein Benzinkanister und ein junger Hilfsarbeiter, der stumm war. Aber das waren zunächst Gerüchte. Fest stand nur eins: ein Mann war getötet worden, am 21. Oktober, auf einer Straßenbaustelle in den Wäldern vor dem Paß nach Fahrís, Bezirk Morneck, rund neunzehn Kilometer nordwestlich von Jammers (Jura).¹⁵⁹

So beginnt Otto Walters Roman "Der Stumme". Dieser kursiv geschriebene Absatz bildet den ersten Teil des Rahmens, der die Geschichte umspannt. Schon die ersten Worte erinnern an einen Polizeibericht. Vorerst werden noch keine

¹⁵⁸ Kästler, Reinhard (1999), S. 21, Fußnote 22.

¹⁵⁹ Walter, Otto F.: Stumme, S. 7.

Namen genannt, da es sich zunächst noch um Gerüchte handelt. Diese Gerüchte in Fakten umzuwandeln und einen tieferen Einblick in die Geschehnisse rund um die Straßenbaustelle zu bekommen, dient die folgende Geschichte. Selbige ist nicht durchgängig in der dritten Person erzählt, sondern in 23 Kapitel unterteilt, die jeweils abwechselnd dem stummen Hilfsarbeiter Loth und seinen Erinnerungen in Er-Form und den verschiedenen Bauarbeitern gewidmet sind, die jeweils mit Du angesprochen werden. Der Erzähler bleibt dabei namenlos. Dennoch ist aus dem Rahmen und der Art, wie er die Bauarbeiter, einen nach dem anderen, auf die Geschehnisse anspricht, Fragen an sie richtet und sie auf Ereignisse aufmerksam macht, die ihnen damals vielleicht entgangen sind, oder die sie nicht erzählen können oder wollen, zu schließen, dass es sich bei diesen Gesprächssituationen um Verhöre handelt. Schon Michel Butor schreibt, dass sich die zweite Person besonders für derartige Situationen eigne.

Ein Untersuchungsrichter oder ein Polizeikommissar vereinigt auf solche Weise in einem Verhör die verschiedenen Elemente der Geschichte, die der Hauptakteur oder der Zeuge ihm nicht erzählen kann oder will, und ordnet sie zu einem Bericht in der zweiten Person, um die verhinderte Aussage aufsteigen zu lassen [...] Wenn die Person ihre eigene Geschichte voll und ganz kannte, wenn sie nichts dagegen hätte, sie anderen oder auch sich selbst zu erzählen, wäre die erste Person absolut nötig: der Betreffende würde Zeugnis ablegen. Aber es geht darum, es ihr zu entreißen, sei es, weil sie lügt oder uns und sich selbst etwas verbirgt, sei es, weil sie nicht alle Elemente besitzt oder sogar, wenn sie sie besitzt, nicht fähig ist, sie auf angemessene Weise miteinander zu verbinden.¹⁶⁰

Es geht in diesen Verhören weniger darum, die Bauarbeiter irgendwelcher Lügen zu überführen, sondern vielmehr darum, die Geschehnisse zu rekonstruieren, Verbindungen zu ziehen, die von ihnen damals nicht gezogen wurden, vielleicht nicht gezogen werden konnten, Ereignisse in Erinnerung zu rufen und den Angesprochenen die Zusammenhänge bewusst zu machen. Auch dazu ist die Du-Form laut Butor die wirksamste.¹⁶¹

¹⁶⁰ Butor, Michel (1965), S. 101.

¹⁶¹ vgl. Butor, Michel (1965), S. 101.

Wo hast du ihn! Deine Stimme war scharf, zu scharf, wie man jetzt weiß,
und wie du dich bestimmt erinnerst, Borer.¹⁶²

Auf der Baustelle ist jeder mit seinen eigenen Problemen beschäftigt, und keiner bemerkt, dass der Neue, der stumm ist, seit er miterlebt hat, wie sein betrunkenener Vater seine Mutter so prügelte, dass sie wenige Monate danach starb, versucht, sich dem Sprengtruppführer Adrian Ferro als sein Sohn zu erkennen zu geben. Seit seiner Jugendzeit hat der Stumme, der damals von seinem Onkel aufgenommen wurde, als sein Vater ins Gefängnis ging, immer wieder nach ihm gesucht, jetzt hat er ihn endlich gefunden. Es geht ihm dabei nicht darum, diesem Vorwürfe wegen früher zu machen, er will einfach nur von ihm erkannt werden. Was dann geschehen wird, darüber macht er sich kaum Gedanken. Er denkt nur an die Vergangenheit, unter anderem an seine Kindheit, die er mit seinem Vater gemeinsam verbracht hat. Sein vorrangiges Ziel ist nur das Wiedersehen und Wiedererkennen. Schließlich erkennt Ferro seinen Sohn auch wieder. Bei einer Sprengung, die Loth vornehmen muss, läuft der Vater in das gefährliche Gebiet hinein und wird getötet. Durch dieses Ereignis, das der Stumme als Vaternord interpretiert, findet er die Sprache wieder, wie aus dem zweiten Teil des Rahmens hervorgeht. Dies alles bleibt den anderen Bauarbeitern jedoch verschlossen, da jeder mit sich selbst und seiner Arbeit beschäftigt ist.

Der Erzähler in Walters Roman 'Der Stumme' ruft den Bauarbeitern die vergangenen Ereignisse in Erinnerung. Die Passagen, die den Arbeitern gewidmet sind, machen bewusst, wie wenig sie von der Geschichte, welche sich zwischen dem alten Ferro und seinem Sohn abspielt, wissen. [...] So dient die Du-Form in Walters Roman dazu, hinterher etwas ins Bewusstsein zu heben, was überhaupt nie ins Bewusstsein der erzählten Figuren gedrungen ist [...]¹⁶³

Dies ist zum Beispiel an folgender Stelle gut zu sehen:

Nur ganz unter uns, Breitenstein: fiel dir jetzt tatsächlich nicht auf, wie die Stille die Baracke mit Eis ausfüllte? Nein?¹⁶⁴

¹⁶² Walter, Otto F.: Stumme, S. 76.

¹⁶³ König, Marc (1991), S. 36.

¹⁶⁴ Walter, Otto F.: Stumme, S. 126.

Hier ist auch ganz deutlich zu sehen, wie sich die Erzählinstanz der angesprochenen Figur gegenüber verhält. Sie deckt auf, was Breitenstein nicht aufgefallen ist. Sie fragt zweimal nach, als ob sie es nicht glauben könnte, dass er die Stille tatsächlich nicht bemerkte, oder als ob sie ihn zu einem Geständnis bringen wollte. Darauf deutet auch der Anfang "Nur ganz unter uns" hin. Der Verhörende will dadurch eine Atmosphäre der Vertrautheit und des Vertrauens erzeugen. Er bringt sich in eine Nähe zum Verhörten, die ihn dazu bewegen soll, doch noch etwas zu gestehen. Das ist übrigens auch der Grund, warum die Arbeiter stets mit Du angesprochen werden und nicht mit Sie, obwohl es sich bei den Gesprächspartnern wohl nicht um miteinander Vertraute handelt. Es werden jedoch nicht nur Fragen gestellt, sondern auch Vermutungen geäußert und den Angesprochenen Motivationen, Gedanken und Verhaltensweisen unterstellt.

Da merkte man, daß etwas los war. Weißt du noch, Breitenstein: es war etwas los, und Kahlmann wollte, daß niemand etwas merkte, und damit hatte er natürlich jetzt Pech, denn jetzt wolltest du's wissen, und du gingst an die Tür, wozu hatte die schon ihre Risse, du standest da und horchtest [...] ¹⁶⁵

Der Erzähler fühlt sich dabei in den jeweiligen Arbeiter ein, schildert die Geschehnisse aus seiner Sicht, durch das Du scheinbar mit ihm verbrüdet (z.B. auch: "Chavaz fiel dir ein. Das wäre eine Arbeit für Chavaz gewesen, nicht für dich, und Chavaz drückte sich ohnehin immer;" ¹⁶⁶), bindet dann aber Vermutungen und Unterstellungen geschickt ein, die er als logische Weiterentwicklung tarnt und so darstellt, als würde er in dieser Situation genauso handeln. Dadurch wirkt er einem etwaigen Widerspruch entgegen. Er deckt Verheimlichtes auf, das der Angesprochene sonst wohl nicht gestanden hätte. Die Du-Form und das Verhältnis, das durch sie angezeigt bzw. sogar erzeugt wird, bringt also Geschehnisse zutage, die auf andere Art wohl nicht zutage gekommen wären.

¹⁶⁵ Walter, Otto F.: Stumme, S. 123.

¹⁶⁶ Walter, Otto F.: Stumme, S. 23.

Und, merkwürdig, Kahlmann: du vergaßest deinen noch eben erst gefaßten Entschluß zum Abmarsch;¹⁶⁷

Es ist hier schwer zu entscheiden, ob diese Aussage des Erzählers ehrlich oder ironisch gemeint ist. Hat Kahlmann es tatsächlich vergessen, oder verbirgt sich hinter dem "merkwürdig" eine Unterstellung, dass er den Entschluss zum Abmarsch nicht wirklich vergessen, sondern diesen aufgrund anderer Umstände verschoben hat.

Mehr zu den Vermutungen und dem Wissen des Erzählers über die Figuren im entsprechenden Kapitel weiter unten. Hier soll nur noch einmal darauf hingewiesen werden, dass das Du der Bewusstwerdung dient und dem Zutage-Bringen von bisher Verstecktem, was eben durch die vom Du ausgehende Aura der Nähe und Vertrautheit erreicht wird.

2.2.2.1.8 Fremde (Scharang: Geschichte zum Schauen; über ein Hörspiel)

Diese beiden Texte unterscheiden sich von den eben besprochenen unter anderem dadurch, dass in ihnen die Höflichkeitsform Sie statt des persönlicheren Du verwendet wird. Dies ist darauf zurückzuführen, dass der Erzähler den Protagonisten nicht wirklich kennt, da dieser dem jeweiligen Leser entspricht. Wie Scharang mit diesem Problem umgeht, haben wir bereits in Kapitel 2.1.1 dieser Arbeit gesehen. Trotz der Fremdheit könnte der Erzähler der Scharang-Texte jedoch auch das Du verwenden, wie es die Erzählerin in Gstreins Roman dem ihr ebenfalls fremden Hirschfelder gegenüber macht. Beide versuchen, sich die von ihnen angesprochene Figur vorzustellen und auszumalen. Der Unterschied liegt eben im Leserbezug. Dieser ist bei Scharang deutlich ausgeprägter. Man könnte sogar sagen, er ist es, von dem seine beiden Geschichten leben. Selbstverständlich wäre auch das kein Hindernis dafür, ein Du zu verwenden, doch sprechen zwei Gründe für das Sie. Der erste ist, dass manche Leser, wenn sie von einer fremden Person direkt angesprochen werden,

¹⁶⁷ Walter, Otto F.: Stumme, S. 99.

ein Du als zu aufdringlich empfinden würden. Hier die ersten zwei Sätze, einmal im Original mit Sie, einmal modifiziert mit Du:

Hier herrschen Zustände.
Schauen Sie sich die einmal an.¹⁶⁸

Hier herrschen Zustände.
Schau dir die einmal an.

Die erste Version klingt deutlich respektvoller und vermeidet damit, eine Nähe zum Leser vorzutäuschen, die diesem entweder unangenehm oder unglaublich erscheinen könnte. Das etwas distanziertere Sie hingegen ist nicht nur glaubwürdiger, sondern ermöglicht auch den Sprung vom angesprochenen aber passiven Fremden zum plötzlich in Geschichte und Handlung hineingezogenen aktiv Beteiligten. Dieser Sprung erschiene wohl kleiner, wenn der Leser schon zu Beginn mit Du angesprochen werden würde und dem Erzähler und der Handlung auf diese Art bereits ein Stück entgegengekommen wäre.

Der zweite Grund für die Verwendung des Sie ist der, dass Scharang mit dem Wissen über den Protagonisten und Leser spielt. Er kennzeichnet diesen zum Beispiel durch die Auswahlmöglichkeiten, die er ihm zur Identifikation anbietet, als Fremden. Auch das ist sinnvoller per Sie zu machen als per Du.

Das Verhältnis zwischen Erzähler und Protagonist entspricht also weitgehend dem zwischen Erzähler und Leser. Das muss nicht bedeuten, dass Protagonist und Leser tatsächlich zusammenfallen, doch wird dies zeitweise angestrebt. Das Sie zu verwenden, ist aus genannten Gründen sinnvoller als das Du, da ein Mehr an Distanz auch ein Mehr an Wirkung hervorrufen kann.

2.2.2.1.9 Kollegen (Walser: Brief)

Auch in Martin Walsers "Brief an Lord Liszt" wird die Höflichkeitsform Sie verwendet. Franz Horn, der Schreiber des Briefes, wendet sich darin an seinen ehemaligen Konkurrenten in der Firma. Er, Horn, hat früher Herrn Ochs von

¹⁶⁸ Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen, S. 73.

seiner Stelle verdrängt, wurde dann selbst durch Liszt in seiner Position als rechte Hand des Chefs ersetzt, und nun wird dieser vom dynamischen Austrofinnen Ryynänen verdrängt.

Äußerst einfühlsam, geradezu sympathetisch verfolgt Horn nun das Schicksal seines Konkurrenten, der keiner mehr ist, wie das eines Freundes, zu dem dieser doch nie werden kann. Just an dem Tag, an dem er ihm das Du anbieten wollte, kommt es zwischen beiden, wieder einmal, zum Streit, zum großen Krach. Horn entschuldigt sich in einem kurzen Brief. Liszt reagiert nicht. Deshalb jetzt die große Abrechnung. Es sollte ein Brief werden. Es ist ein ganzes Buch geworden.¹⁶⁹

Schon am Umfang des Abrechnungsbriefes mit seinen 19 ausgedehnten Postscripten sieht man, dass das Verhältnis zwischen Horn und Liszt ein recht kompliziertes ist, und dass es Horn ein großes Bedürfnis ist, dieses aufzuarbeiten. Der Brief beginnt mit einer Erklärung der Anrede an Herrn Liszt:

Lieber Lord Liszt!
Warum nenn' ich Sie so? Die Anrede war da, als ich nach dem Schreiber griff. Wahrscheinlich will ich eine Entfernung ausdrücken zu Ihnen und zugleich mir und Ihnen empfehlen, diese Entfernung doch nicht zu ernst zu nehmen. Oder sollen wir? Etwas Lordhaftes haben Sie an sich. Immer tragen Sie diesen petroleumfarbenen Anzug mit den Lederknöpfen.¹⁷⁰

Dieses Lordhafte beschränkt sich in Horns Augen aber nicht nur auf Liszts Gewand, sondern betrifft mindestens ebenso sein Auftreten, sein Verhalten. Horn selbst leidet unter einer narzisstischen Störung, wie auch von der Sekundärliteratur oft betont wird. So lautet beispielsweise eine Überschrift zu einer Untersuchung des Romans: "Selbsttherapie einer schweren narzißtischen Störung. Martin Walsers Brief an Lord Liszt."¹⁷¹ In dieser Analyse wird Horns Beziehung zu seinem Vorgesetzten und auch besonders zu Liszt auf den Punkt gebracht:

Männer mit kräftigem Selbst, Durchsetzungskraft, Initiative und gesundem Narzißmus bleiben also für ihn Sehnsuchtsgehaltn, denen er sich immer wieder nur dienend, liebebedürftig, süchtig nach Anerkennung nähern kann, weil er davon nichts in sich selbst findet. Sie

¹⁶⁹ Lüdke, W. Martin (1983), S. 91.

¹⁷⁰ Walser, Martin: Brief, S. 28.

¹⁷¹ Moser, Tilmann (1985), S. 77.

werden nie wirklich Partner, sondern bleiben bewunderte Größen, mit denen er zwar verschmelzen, die er aber mit seiner eigenen, stagnierenden psychischen Statur nie einholen kann.¹⁷²

Das ist neben der Anrede mit "Lord" beispielsweise auch daran zu erkennen, dass Horn ein Foto von Liszt wie ein Andachtsbild in seinem Schreibtisch aufbewahrt. Als jemand mit eingeschränkter Fähigkeit zur Selbsterkenntnis richtet Horn sein Verhalten notwendigerweise an den Reaktionen seiner Mitwelt aus:¹⁷³

Aber bevor man sich nicht mit dem, der man für andere ist, identisch erklärt, hat man keinen ruhigen Augenblick. Das ist mein Fall. In jeder Sekunde kann man bestraft werden für die Differenz zwischen eigener Einbildung und Wirklichkeit. Wirklichkeit gilt. Wirklichkeit ist das, was die anderen sagen.¹⁷⁴

Liszt hingegen fühlt sich stets als der Überlegene. Immer wieder wird Horn von ihm gekränkt, verletzt oder lächerlich gemacht, immer wieder fühlt sich Liszt dabei auch noch im Recht. Während Horn beispielsweise dafür ist, seine Freunde mit etwas Schonung zu behandeln, ist Liszt für seine unbestechliche Sachlichkeit berühmt. Wenn Liszt behauptet mit der Frau seines Chefs auf Urlaub gewesen zu sein und Horn dem immer weiter und unverschämter Lügenden immer heftiger und aufgeregter widerspricht, so stellt dieser seine Aufschneiderei später dem Chef gegenüber als eine derart offensichtliche Erfindung dar, dass sie ja nur der Franzl Horn ernst nehmen und sich derart darüber aufregen könne. Solche Geschehnisse schreibt Horn in sein Rache tagebuch, in dem er seit Jahren alles notiert, was ihm an Unrecht menschlicher Art widerfahren ist. Tatsächlich gerächt hat er sich jedoch noch nie. Der Brief, den er jetzt schreibt, schwankt stets zwischen Suche nach Verständnis sowie Anerkennung einerseits und Verärgerung über Liszt andererseits. Dieser Zwiespalt macht Horn zu schaffen. Er will nicht mehr so abhängig sein von Liszt, will sich von ihm lösen, Distanz schaffen:

¹⁷² Moser, Tilmann (1985), S. 91.

¹⁷³ vgl. Engler, Martin Reinhold (2001), S. 16.

¹⁷⁴ Walser, Martin: Brief, S. 142-143.

Ich stehe nicht mehr zur Verfügung. Distanz! Distanz, Distanz! Das spüre ich jetzt wie ein Element, das mich tragen könnte. Distanz! Endlich Halt! Endlich Festigkeit! Durch Distanz! Und wenn's ein Wahn wäre! Herr Gott konservier ihn mir! Endlich eine Bestimmtheit! Durch Distanz! Was, wo's langgeht (um Ihre Sprache zu benützen). Distanz! Das reicht. Einen Augenblick nicht bei euch angetroffen zu werden, ist unschätzbar. Auf einen zweiten solchen Augenblick hoffen können, ein Kraftquell. In einem solchen Augenblick sterben, das wär's.¹⁷⁵

Der Ärger ist weiters darin begründet, dass der lordhafte Liszt es sich nicht selbst eingestehen kann, dass er in der Firma längst im Fallen ist. Dazu scheint Liszts Ehe zu scheitern und er an der Schwelle zum Alkoholismus zu stehen. Dennoch spielt er Horn gegenüber noch immer den Überlegenen und weigert sich, diesen als Partner und Leidensgenossen anzusehen. Doch das ist es, was Horn anstrebt: die – wie Lüdke es nennt – "Solidargemeinschaft der Versager"¹⁷⁶.

Mehr sage ich nicht. Gibt es mehr? Oh ja. Aber erst wenn Sie sich einmal nur noch torkelnd und mehr stürzend als gehend über den Fabrikhof arbeiten, erst wenn der Alkohol Sie wirklich untergekrigelt hat, erst dann erfahren Sie mehr von mir. Ich sehe also Ihrem Niedergang mit Sympathie und Ungeduld zu. Ich warte auf Sie. Sie sind mir immer noch viel zu hoch droben. Nicht in Wirklichkeit. In Ihrer Selbsteinschätzung! In Wirklichkeit sind Sie, glaube ich, schon fast in Reichweite.¹⁷⁷

Mit dieser Einschätzung dürfte das Hin und Her zwischen Horns schmeichelnder Suche nach Nähe sowie der Verzerrung Liszts zu göttähnlicher Größe und den Phasen kalter, höhnischer und rachsüchtiger Aufplusterung ein Ende haben. Horn sieht Liszt nun schon in seiner Nähe, und gerade dadurch findet er paradoxerweise zu der von ihm angestrebten Distanz. Ihm ist nicht mehr so wichtig, wie Liszt ihn und seine eigene Lage sieht, bald wird auch dieser erkennen, wie es wirklich auch um ihn steht. Horn versucht es ihm nicht mehr aufgebracht zu zeigen, sondern er sieht Liszts Niedergang nun gelassen entgegen. Durch das sehr emotionale nochmalige Durchleben ihrer Beziehung beim Schreiben des Briefes dürfte er tatsächlich Ruhe gefunden haben, auch ohne den Brief je abzuschicken. Noch hat er die Solidargemeinschaft nicht erreicht, doch ist es ihm anscheinend gelungen, eine gewisse Distanz zu Liszt aufzubauen;

¹⁷⁵ Walser, Martin: Brief, S. 111.

¹⁷⁶ Lüdke, W. Martin (1983), S. 90.

¹⁷⁷ Walser, Martin: Brief, S. 143.

es ist ihm gelungen, zu seinem eigenen Selbst zu finden, oder zumindest auf dem Weg dazu zu sein, wenn er vielleicht auch manchmal wieder in die alte Sichtweise zurückfallen mag.

An diesem Roman zeigt sich – wie schon in der Einleitung dieser Arbeit theoretisch ausgeführt worden ist –, dass das Du bzw. Sie das Pronomen der Beziehung ist. Aus dem, was Horn an Liszt schreibt, lässt sich sowohl auf beide Beteiligten als auch auf ihre Beziehung zueinander schließen. Dass Horn stets die Form Sie verwendet, zeigt an, dass er sich nicht als Freund Liszts sieht, dass dieser immer in einer gewissen Distanz zu ihm steht. Diese Distanz ist jedoch eine, die vorerst von Horn zu überwinden versucht wird. So will er ihm ja auch einmal das Du anbieten. Dazu kommt es jedoch wegen eines Streits nicht. Horn bewundert und hasst Liszt, doch Du zu ihm zu sagen, das wäre aus seiner Sicht nun vermessen. Zwar existiert eine Distanz zwischen den beiden, die aus ihrer jeweiligen Sicht des anderen hervorgeht, doch ist Horn von Liszt vorerst abhängig und steht damit zu ihm in einem Naheverhältnis, das jedoch einseitig bleibt. Dieses Naheverhältnis aufzubrechen, dürfte Horn am Ende nun doch gelingen. Er dürfte nun auch die notwendige Distanz von sich zu Liszt erreichen. Natürlich ist nicht die gesamte Beziehungsproblematik aus der Verwendung des Sie abzuleiten, doch zeigt sich auch hier, dass dessen Verwendung (wie die des Du in anderen Werken) in engem Zusammenhang mit den Aspekten von Nähe und Distanz zu sehen ist.

2.2.2.2 *Das Wissen des Erzählers über das Du*

Der Wissensstand eines Erzählers über seinen Protagonisten kann selbstverständlich auch Hinweise auf eine zwischen ihnen herrschende Nähe bzw. Distanz geben. Stellt sich die Frage, inwieweit diese mit der durch die Du-Form erzeugten übereinstimmt.

Bei Grass' "Katz und Maus" haben wir bereits gesehen, dass das Vortäuschen von Nicht-Wissen als eine Absprache von Nähe gewertet werden kann. Je weniger

man von jemandem weiß, desto distanzierter scheint man von ihm zu sein. Pilenz weiß jedoch einiges über Mahlke. Der Leser erfährt durch ihn unzählige Einzelheiten von dessen Aussehen, von seiner schwächtigen Gestalt über seine lichtempfindliche Haut bis hin zu seinen hellen, aber nicht leuchtenden Augen, dem enormen Adamsapfel und noch viel mehr. Bei Hasselbach findet sich eine äußerst umfangreiche Aufzählung von Zitaten zu Mahlkes Äußerem.¹⁷⁸ Auch von seinen Eigenschaften und Eigenwilligkeiten erfährt man einiges. So zum Beispiel, dass er früher sehr unспортlich gewesen ist, dann aber verbissen schwimmen lernt, worin er schließlich alle anderen übertrifft; dass er die Jungfrau Maria ehrfürchtigst anbetet, seine Haare mit Zuckerwasser festigt, ständig irgendetwas um den Hals trägt, von einem Schraubenzieher über ein Marien-Amulett bis hin zu Puscheln, und vieles mehr. All diese Beobachtungen Pilenz' deuten auf eine Nähe hin, wie sie auch die Du-Form ausdrückt, doch über einen großen Bereich weiß er nicht Bescheid.

Die Figur Joachim Mahlke ist das Kompositum ihrer Körperteile und Kleidungsstücke. Ein davon unabhängiges Innenleben bleibt unerwähnt, mit den Worten des Pilenz: 'Und seine Seele wurde mir nie vorgestellt. Nie hörte ich, was er dachte. Am Ende bleiben sein Hals und dessen viele Gegengewichte.'¹⁷⁹

So drückt die Du-Form zwar die von Pilenz zu Mahlke empfundene emotionale Nähe aus, wird aber auch zur Verdeutlichung des Wunsches verwendet, die geistige Distanz zu überbrücken. Denn nicht ohne Grund richtet Pilenz immer wieder Fragen an den verschollenen Mahlke. Er hat nie einen Einblick in Mahlkes Seele bekommen, nie gehört, was er dachte, nie eine Freundschaft mit ihm geschlossen. Jetzt versucht er noch einmal zu ergründen, wie Mahlkes Innenleben ausgesehen hat, und das mithilfe der Du-Form.

Auch in Gstreins "Die englischen Jahre" wird versucht, mittels Du-Form einen Einblick in die Gefühlswelt der Figur zu erlangen. Dies gelingt nicht durch

¹⁷⁸ vgl. Hasselbach, Ingrid (1990), bes. S. 26.

¹⁷⁹ Hasselbach, Ingrid (1990), S. 97.

Fakten, die durch die Recherche ans Tageslicht kommen, sondern durch Vorstellungen, wie bereits dargestellt wurde.

Du hast die beiden Posten lachen gehört [...] hast gehört, wie der Wind in die Bäume hinter der Begrenzungsmauer fiel, das Rieseln der Blätter und die Stille der Nacht, in der längst kein Auto mehr fuhr, und auf einmal war es die gleiche wohlige Wärme, die dich als Kind auch im Zeltlager immer eingelullt hatte, die Gewißheit, du würdest nicht mehr aufstehen müssen, würdest liegenbleiben, und die Gespenstergeschichten, die ihr euch vor dem Einschlafen erzählt hattet, wären kein Grund, sich zu fürchten, bis ihr, vom Rauch des Feuers ins Freie getrieben, mitten im Wald in der Dunkelheit gestanden seid und zugehört habt, wie ein auf der Haut sich klebrig anführender Nebel aus dem Boden aufgestiegen ist.¹⁸⁰

Hier werden nicht nur Gefühle der imaginierten Figur dargestellt, sondern es wird noch eine Vorstellungsebene dazwischen geschoben, die der Erinnerung. Dass diese Erinnerung und die Empfindungen darin wirklich jene von Hirschfelder sind und nicht eher jene der Erzählerin, ist unwahrscheinlich. Das wird jedoch auch nicht behauptet. Die Imaginationen werden gleich bei ihrem ersten Auftreten als solche gekennzeichnet. Auch in der Passage von Hirschfelders Tod wird oftmals gezeigt, dass es sich bei dieser Schilderung nur um Vermutungen handelt:

[...] **und wenn überhaupt**, sahst du die Männer, die sich nacheinander über dich beugten, wie durch ein Vergrößerungsglas, sahst sie wie durch eine dicke Eisschicht **und hörtest vielleicht gerade noch**, was sie über dich sprachen. [...] Dann war es **wahrscheinlich** nur mehr ein Rauschen, waren es **höchstens noch** Bruchstücke, Wortfetzen [...] und das Kratzen, als er dir über die Brust strich, klang wie ein Kratzen über Eis, **mußte** in der Luft über deinem Brustkorb weiße Spuren hinterlassen [...] **Vielleicht sahst du** noch das Auf und Ab der Ruder, als sich das Boot wieder entfernte, sahst das Wasser, das von den Blättern abtropfte, und dann lange Zeit nichts. Die Sonne kam hervor, und ohne, daß du es noch gemerkt hättest, begann der Meeresspiegel in ihrem Licht zu leuchten. Auch daß der Wind sich gelegt hatte, fiel dir nicht mehr auf, und als zwischen den letzten Wolkenresten ein Flugschiff erschien, **mußte** es dir wie eine Halluzination vorkommen, **wenn du überhaupt wahrnahmst**, daß es plötzlich über dir stand. [Hervorhebungen: R.S.]¹⁸¹

¹⁸⁰ Gstrein, Norbert: Jahre, S. 70.

¹⁸¹ Gstrein, Norbert: Jahre, S. 336-338.

Bei all den (von mir) hervorgehobenen Stellen, zeigt sich, dass die Erzählerin nur Vermutungen anstellen kann, weil sie weniger weiß als der mit Du Angesprochene. Es gibt jedoch auch Stellen, in denen sie mehr weiß als er, in denen sie etwas hinzuerfindet, was er gar nicht mehr wahrgenommen hat. So jene oben zitierte, in der davon die Rede ist, dass der Meeresspiegel im Licht der Sonne zu leuchten begann, ohne dass er es gemerkt hat. Auch dass der Wind sich gelegt hat, fällt ihm nicht mehr auf. Auf diese Art sind die Vermutungen sozusagen von beiden Seiten erkenntlich gemacht, sowohl von der des Weniger-Wissens als auch von der des Mehr-Wissens als die Figur. Diese ständige, eindeutige Kennzeichnung der Fiktion wirkt der durch die Du-Form angezeigten Nähe entgegen. Durch die Unsicherheit der Erzählerin, ob es wirklich so war, wird die Nähe zur Figur verringert. Dies gilt jedoch nur für diese Passage. Zwar wird vor Beginn der Du-Kapitel auch manchmal betont, dass es sich dabei um Vorstellungen handelt, doch innerhalb dieser Abschnitte wird alles so geschildert, als wäre es tatsächlich so geschehen. Während sich die Du-Form mit ihrer Erzeugung von Nähe hier eindeutig behaupten kann, muss sie sich in der Passage des Todes von Hirschfelder der Fiktionalität geschlagen geben.

Im Gegensatz zu Gstrein kennzeichnet Zech in seinem Roman "Geschichte einer armen Johanna" jene Passagen über die Protagonistin, welche nur auf Vermutungen beruhen können, nicht als solche, sondern stellt sie als Wissen dar. Dies trifft sowohl auf Ereignisse zu, bei denen er nicht anwesend war, als auch auf Johannas Gefühlswelt und Gedanken. Über die meisten Ereignisse in Johannas Leben, die dem Leser hier offenbart werden, kann der Erzähler nicht Bescheid wissen, nicht einmal durch Erzählungen von ihr, denn "[v]on Deinem Leben erzähltest Du mir wenig[...]"¹⁸² Auch die Fragen, die sich Johanna manchmal plötzlich stellt, wird sie ihm so wahrscheinlich nicht mitgeteilt haben.

Warum gingen die Menschen unentwirrbar und sinnlos hin und her?
Warum waren die Straßen mit Asphalt gepflastert?¹⁸³

¹⁸² Zech, Paul: Johanna, S. 173.

¹⁸³ Zech, Paul: Johanna, S. 161.

Diese Gedanken schiebt der Erzähler ihr unter, der sie von Anfang an zu kennen glaubt.

Deine Haltung war eigentlich schlecht, vornübergebeugt, kauerhaft, göttlich-armselig. [...] Damals schon wußte ich: so kann nur ein Mensch gehen, der viel Staub in seinem Zimmer wischen muß, in einem niedrigen Raum, wo nur des Mittags die Sonne eine Stunde lang ganz hell scheint.

Ein ewiges Besorgtsein, Nach-dem-Rechten-sehen lag in diesem Gang.¹⁸⁴

Die Tiefe und unendliche Weite Deiner Seele ist das Schönste und Wertvollste, was Du allen anderen Mädchen voraus hast. Daran bist Du in jeder Fläche des Daseins erkenntlich.¹⁸⁵

Er glaubt sie jedoch nicht nur zu kennen, sondern sie sogar besser zu kennen als sie sich selbst; oder wenn er es nicht glaubt, so stellt er es zumindest mehr als einmal so dar, als wäre es so:

Auch wenn Du solche Selbstbesinnung hättest üben können: Dich nach der Ursache dieses gewißlich sonderbaren Gebarens zu fragen, so hättest Du doch keine Antwort gefunden.¹⁸⁶

Nun lebst Du und weißt nicht wozu. Aber diese Frage nach dem letzten Wozu des Lebens hast Du Dir in Strenge noch nie gestellt.¹⁸⁷

Auch Johannes Todeserlebnis schildert der Erzähler:

[...] und es war so wie in den vielen Geschichten: jemand trat durch die verschlossene Tür ... Du suchtest Streichhölzer ... zu beiden Seiten Deines Bettes aber waren – wie sonderbar – Felsen. Eine Stimme beugte sich über Dich ... Du wolltest antworten, aber die Felsen rückten immer näher [...] ¹⁸⁸

All diese Einblicke in Johannes (Innen-)Leben dienen dazu, eine Nähe zwischen Erzähler und Protagonistin herzustellen. Dadurch, dass er über Einzelheiten aus ihrem Leben ebenso wie über ihre Gefühle und Gedanken Bescheid zu wissen vorgibt, scheint er sie besser zu kennen als irgendjemand sonst. Dieses

¹⁸⁴ Zech, Paul: Johanna, S. 14-15.

¹⁸⁵ Zech, Paul: Johanna, S. 11.

¹⁸⁶ Zech, Paul: Johanna, S. 35.

¹⁸⁷ Zech, Paul: Johanna, S. 22.

¹⁸⁸ Zech, Paul: Johanna, S. 191.

(angebliche) Wissen hat das gleiche Ziel, wie die verwendete Du-Form, nämlich Nähe zu erzeugen. Wissensstand und Erzählform gehen hier also Hand in Hand.

Dies trifft auch auf Wolfs "Störfall. Nachrichten eines Tages" zu, wenn auch in anderer Weise. Einerseits verfügt die Erzählerin über eine Art übersinnlicher Verbindung zu ihrem Bruder, wie weiter oben bereits erläutert, die ihr Wissen über ihn gibt, über das sie anders gar nicht verfügen könnte, und das sie in eine unmittelbare Nähe zu ihm rückt, andererseits ist es gerade das Nicht-Wissen, das die Nähe zwischen ihnen zum Vorschein kommen lässt. Gerade durch die Unsicherheit über den Ausgang der Operation wird ihre emotionale Bindung zu ihm deutlich gezeigt. Sie kann es gar nicht erwarten, Nachricht zu bekommen, wie es um ihn steht. Immer wieder versucht sie sich vorzustellen, wie die Operation vonstatten geht:

Deine Ärzte [...] konzentrieren sich **vermutlich** darauf, dem Kern des Übels so nahe wie möglich zu kommen, ohne die Hypophyse zu verletzen. [Hervorhebung: R.S.]¹⁸⁹

Ob sie zu diesem Zeitpunkt in deinem Kopf, Bruder, schon mit Katzen- oder Schafsdarm gearbeitet haben, einem Nähmaterial, das sich späthin selbst zersetzt, das weiß ich natürlich nicht, bezweifle es stark.¹⁹⁰

Sie weiß also über den tatsächlichen Hergang der Operation nicht genau Bescheid, kann sich aber nicht dagegen wehren, ihn sich immer wieder vorzustellen, weil sie um ihren Bruder bangt. Somit tragen in dieser Geschichte sowohl das Wissen der Erzählerin als auch ihr Nicht-Wissen zur Verwendung der Du-Form bei und zielen beide auf eine Verdeutlichung der Nähe zu ihrem Bruder ab, in Einklang mit der Du-Form.

Auch in Walters Roman "Der Stumme" führt sowohl das Wissen als auch das Nicht-Wissen zur Verwendung der Du-Form; hier vielleicht noch eindeutiger als bei Wolf. Immer wieder lässt der Erzähler die Figuren spüren, dass er über sie und ihre Empfindungen Bescheid weiß:

¹⁸⁹ Wolf, Christa: Störfall, S. 32.

¹⁹⁰ Wolf, Christa: Störfall, S. 40.

Das war natürlich nicht schlecht für dich. Da kam man immerhin wieder einmal nach Jammers hinunter.¹⁹¹

Aber noch mehr als das: er zeigt ihnen auch ständig, dass er mehr weiß als sie:

Man sah, wie er die Luft durch die Nase einsog; das heißt, die andern alle sahen es. Du nicht.

[...]

Du Erinnerst dich wahrscheinlich nur dunkel. Siehst du, das kam so: [...] – davon weißt du wohl nichts mehr.

[...]

und während Ferro – das sah keiner – vollkommen ruhig und angetrunken vor seiner Maschine im Vorraum saß [...]¹⁹²

[...] drei Dinge jedoch spielten sich zur gleichen Zeit ohne dein Wissen in deiner nächsten Nähe ab.¹⁹³

Damit versucht er, ihnen Zusammenhänge klar zu machen, die ihnen Aufschluss auf die Hintergründe anderer Geschehnisse geben, die ihnen damals verborgen geblieben sind. Er ruft ihnen mithilfe der Du-Form Ereignisse ins Bewusstsein und ermöglicht es ihnen durch sein Wissen, diese neu zu deuten. Dennoch ist auch er nicht allwissend.

Er ist auch insofern in der Position des Untersuchungsrichters als er zwar gewisse Elemente in den Händen hält, als er aber andererseits die Wahrheit nicht kennt: alles, was er rekonstruieren kann, ist die inferiore Wahrnehmung der Vorgänge durch die Arbeiter. Der Erzähler in der Position des Untersuchungsrichters hat nur ein beschränktes Wissen, er ist nicht mehr jener, der die Wahrheit *kennt*, sondern jener, der die Wahrheit *sucht*;¹⁹⁴

Deshalb stellt er auch immer wieder Vermutungen auf und richtet Fragen an den jeweils Angesprochenen. Er muss aus den inadäquaten Perspektiven¹⁹⁵ der einzelnen Arbeiter auf den Gesamthergang schließen.

Sowohl zur Bewusstwerdung durch vermehrtes Wissen des Erzählers ist also die Du-Form vonnöten, da es um die Bewusstwerdung jedes Einzelnen geht, als auch

¹⁹¹ Walter, Otto F.: Stumme, S. 125.

¹⁹² Walter, Otto F.: Stumme, S. 126; 127; 128.

¹⁹³ Walter, Otto F.: Stumme, S. 251.

¹⁹⁴ Zeller, Rosmarie (1992), S. 86.

¹⁹⁵ vgl. Zeller, Rosmarie (1990), S. 277.

dazu, auf die Hintergründe des Geschehens zu kommen, die dem Erzähler aufgrund mangelnden Wissens nur unzureichend bekannt sind, und die er durch Vortäuschen einer Nähe zum Angesprochenen zu erlangen versucht. Somit sind auch hier Wissen, Nicht-Wissen, Du-Form und die durch sie erzeugte Nähe eng miteinander verbunden.

Dieser Zusammenhang ist auch in Jonkes "Der Ferne Klang" deutlich erkennbar. Hier drückt die Du-Form ja eine Distanz aus. Die Figur spaltet sich in einen Erzähler und einen Protagonisten. Da kann es nicht Zufall sein, dass neben der Einheit der Person auch das Wissen um die Vergangenheit derselben verloren geht – beides ist Ausdruck des Gespaltenseins, des Individualitätsverlustes, der Distanz zu sich selbst.

Es scheint mir nicht nötig zu sein, auf die Bedeutung des Wissens in Bezug auf die Du-Form und ihre Nähe bzw. Distanz in Aichingers "Spiegelgeschichte" und den beiden Scharang-Texten näher einzugehen. Dieser Zusammenhang liegt auf der Hand und sollte aus bisher Gesagtem deutlich hervorgegangen sein.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der Wissenstand des Erzählers über das Du der Geschichte in den meisten der hier untersuchten Texte in enger Verbindung zur Du-Form und der durch sie erzeugten bzw. ausgedrückten Nähe bzw. Distanz steht. Anders gesagt: Nicht nur die Emotionen, sondern auch das Wissen des Erzählers zeigt eine Nähe bzw. Distanz zum Protagonisten an und trägt zur Verwendung der Du-Form bei.

2.2.2.3 Die Kommunikation zwischen Erzähler und Du-Protagonist

Bisher haben wir sowohl das emotionale als auch geistige Verhältnis des Erzählers zum Du-Protagonisten untersucht. Doch es gibt noch eine weitere Ebene, auf der sich die Nähe bzw. Distanz zwischen ihnen abzeichnet: die der Kommunikation. Erzählungen in Du-Form haben es an sich, dass einem Du eine

Geschichte erzählt wird. In manchen Geschichten existiert der Ansprechpartner (auf der fiktiven Ebene) tatsächlich und wird unmittelbar angesprochen, wie beispielsweise in Otto Walters "Der Stumme", in anderen dient die Ansprache nicht als Kommunikation zwischen zwei Personen, da die, an die das Du gerichtet ist, gar nicht anwesend ist bzw. die Ansprache nie zu hören bekommt. Dies ist zum Beispiel bei Günter Grass' "Katz und Maus" oder Norbert Gstreins "Die englischen Jahre" bzw. Martin Walsers "Brief an Lord Liszt" der Fall. Jürgen Petersen sagt über die Du-Form:

Sie gibt sich nämlich als Halb-Dialog, in dem der angesprochene Redepartner niemals zu Worte kommt.¹⁹⁶

Dies scheint auf den ersten Blick einleuchtend, aber ist das tatsächlich immer so? Auch wenn der Angesprochene das Wort nicht von sich aus ergreift, so bedeutet das nicht, dass er niemals zu Worte kommt. Werfen wir aber zunächst einen Blick auf einige jener Erzählungen, in denen die Kommunikation tatsächlich nur einseitig verläuft.

2.2.2.3.1 Einseitige Kommunikation

Wir haben bereits infrage gestellt, dass in Martin Walsers "Brief an Lord Liszt" überhaupt Kommunikation stattfindet, da der Schreiber den Brief nie abschickt. Dennoch hat er anfangs die Intention, dies zu machen, weshalb der Brief für ihn während des Schreibens sehr wohl eine Art der Kommunikation darstellt. Innerhalb des Briefes ist diese einseitig. Dies ist auch der Grund, warum er überhaupt einen Brief schreibt, und nicht mit Liszt telefoniert. Er möchte sich ausdrücken können, seine Sicht darstellen, ohne von Liszt unterbrochen zu werden, er sucht gerade die einseitige Kommunikation, um das loswerden zu können, was er zu sagen hat.

¹⁹⁶ Petersen, Jürgen H. (1993), S. 65.

Soweit ein Monolog dies leisten kann, ist es ein Monolog der Emanzipation, der Abnabelung, der Trauer um untaugliche Versatzstücke zur Komplettierung der eigenen Psyche. Er wird seelisch wirksam, weil er ein Mittelding ist zwischen Dialog und Monolog: der andere bleibt spürbar präsent, umworben, bekämpft; seine Antwortlosigkeit wirft den Schreibenden auf sich selbst und seine inneren Abläufe zurück, die er doch immer wieder dem anderen begreiflich zu machen versucht.¹⁹⁷

So nah der Schreibende dem Angesprochenen emotional auch sein mag, eine Kommunikation findet zwischen den beiden nicht statt. Das Du bleibt einseitig, auch wenn es den Schreibenden auf sich zurückwirft, oder anders gesagt: gerade weil es einseitig bleibt, wirft es den Schreibenden auf sich zurück.

Man sollte meinen, dass in Otto Walters "Der Stumme" eine beidseitige Kommunikation stattfindet, da es darin nicht nur um eine Bewusstmachung geht, sondern auch um das Erfragen und Rekonstruieren von Abläufen. Der Erzähler schildert den Angesprochenen stets Geschehnisse, unterstellt ihnen jedoch auch öfters etwas und fragt sie immer wieder nach ihren Wahrnehmungen. Doch seltsamerweise kommen die Arbeiter ihm gegenüber nie zu Wort, seine Fragen bleiben unbeantwortet. Er ist auch bei den Antworten wieder auf seine eigenen Vermutungen zurückgeworfen. Die Nähe, die er mit der Du-Ansprache zu erzeugen versucht, trägt nichts zu einem Fortschritt seiner Ermittlungen bei. Sie schafft keine beidseitige Kommunikation.

Auch in Ilse Aichingers "Spiegelgeschichte" bleibt die Kommunikation einseitig. Die Erzählstimme erzählt der Du-Protagonistin deren eigenes Leben, das diese zwar kennt, jedoch nun unter einer anderen Perspektive, in einem größeren Zusammenhang, noch einmal zu sehen bekommt. Wie oben bereits ausgeführt, zeigt die Stimme nicht nur Geschehnisse, sondern fordert die Protagonistin auch dazu auf, ihr Leben noch einmal (rückwärts) zu beschreiten, und redet ihr immer wieder beruhigend zu. Eine Kommunikation findet also ohne Zweifel statt, doch ist es stets nur die Stimme, die spricht, nie die Du-Protagonistin selbst. Der Grund dafür ist wohl, dass diese im Sterben liegt und nicht mehr die Kraft zu

¹⁹⁷ Moser, Tilmann (1985), S. 103.

antworten hat. Möglicherweise möchte sie dies, sei es der Stimme gegenüber oder denjenigen, die ihren Tod feststellen. Doch die Stimme beruhigt sie: "Still! Laß sie reden!"¹⁹⁸ Die Kommunikation bleibt einseitig, die Du-Protagonistin kommt nicht zu Wort.

2.2.2.3.2 Teilweise beidseitige Kommunikation

Wußtest Du, warum sie schnell von der Treppe verschwanden, wenn Du aufgeputzt in die Stadt gingst? Wußtest Du, warum sie in Rudeln hinter den Gardinen am Fenster standen, wenn Du unten mit einem Auto ankamst? Wußtest Du, warum kein Kind mehr zu Dir nach oben kam und Dich um bunte Stoffreste für Puppenkleider bat?¹⁹⁹

Diese Fragen des Erzählers an die Protagonistin in Zechs "Geschichte einer armen Johanna" bleiben von ihr unbeantwortet. Dennoch spricht sie an anderer Stelle zu ihm:

Dann hieltest Du inne im Sticken und Nähen, strichst wie immer an Deinen Kleidern Falten zurecht, die niemand sah und warfst mir plötzlich die kleine rundgebogene Frage entgegen: 'Gehen wir ein wenig durch die Stadt?'²⁰⁰

Dies ist deshalb möglich, weil die beiden eine gemeinsame Vergangenheit haben. So steht diese Stelle auch im Präteritum, nicht im Präsens. Es findet also zwar eine Kommunikation zwischen ihnen statt, doch zum einen in der Passage, in der sowohl Ich als auch Du auftreten, nicht nur ein Du, und zum anderen spricht die Protagonistin genau genommen nicht den Erzähler in seiner Funktion als solchen an, sondern als Figur der Geschichte, die erst später zum Erzähler derselben wird. Ebenso verhält es sich mit ihren Blicken, die ihm, als er sie zum letzten Mal vor ihrem Tod besuchen kommt, sagen: Bleib!²⁰¹ So ist diese Kommunikation zwar keine einseitige, aber auch nur unter Vorbehalten als beidseitige zwischen Erzähler und Protagonistin zu verstehen. Die in dieser Kommunikationssituation

¹⁹⁸ Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte, S. 74.

¹⁹⁹ Zech, Paul: Johanna, S. 79-80.

²⁰⁰ Zech, Paul: Johanna, S. 183.

²⁰¹ vgl. Zech, Paul: Johanna, S. 187.

herrschende Nähe ist also, im Gegensatz zu der von der Du-Form erzeugten, nur in der Vergangenheit wirksam.

Dies ist in Wolfs "Störfall. Nachrichten eines Tages" anders. Die Erzählerin verwendet zumeist das Präsens, wenn sie ihren Bruder anspricht.

Da du nicht fragen kannst: Die Art der Strahlen, lieber Bruder, von denen ich rede, sind gewiß nicht gefährlich.²⁰²

Doch der erste Satz scheint gegen eine beidseitige Kommunikation zu sprechen; der Bruder kann im Moment nicht fragen. Die Erzählerin spricht ihn zwar oft an und fragt ihn unter anderem, ob er sich an gewisse Erlebnisse aus ihrer Kindheit erinnern kann, doch bleiben diese Fragen unbeantwortet.²⁰³ Es scheint so zu sein, dass auch in dieser Erzählung eine beidseitige Kommunikation nur in der Vergangenheit ablaufen kann.

Wir aber haben uns gegenseitig versichert, auf die Erfahrung und das Fingerspitzengefühl deines Chirurgen könne man sich hundertprozentig verlassen –²⁰⁴

Interessant ist, dass frühere Aussagen des Bruders sozusagen Antworten auf derzeitige Gedanken oder Tätigkeiten der Erzählerin darstellen. Seine Worte aus der Vergangenheit treffen sozusagen auf die ihrigen der Gegenwart:

So würdest du mir den Vorgang erklären. So ähnlich hast du ihn mir erklärt, als du mir neulich erst das Programm vorführtest, das du auf deinem Personal Computer gespeichert hast.²⁰⁵

Das Fernsehen überhaupt auszuschalten, habe ich nicht die Kraft, schon gar nicht an jenem Abend. Das kannst du nun 'Sucht' nennen, Bruderherz, und du hast es mit sanftem Tadel so genannt; ich werde dir das nicht bestreiten.²⁰⁶

²⁰² Wolf, Christa: Störfall, S. 11.

²⁰³ vgl. Wolf, Christa: Störfall, S. 13.

²⁰⁴ Wolf, Christa: Störfall, S. 19.

²⁰⁵ Wolf, Christa: Störfall, S. 45.

²⁰⁶ Wolf, Christa: Störfall, S. 154.

Die Erzählerin erinnert sich aber nicht nur an seine vergangenen Worte, sondern schließt auch auf mögliche Entgegnungen und Einwände des Bruders (1. Zitat) sowie des ebenfalls mit Du angesprochenen Partners (2. Zitat):

Da wirst du mich ungerecht finden, Bruder [...] ²⁰⁷

Ich weiß, was du sagen willst. Sag es nicht. Ab morgen, habe ich beschlossen, werde ich die Milchmenge reduzieren und den grünen Salat meiden. ²⁰⁸

Ebenso ist wahrscheinlich auch jene Passage zu verstehen, in der die Erzählerin scheinbar in übersinnlichem Kontakt zu ihrem in der Narkose liegenden Bruder steht:

[...] und die du nicht einfach im Stich lassen kannst, bloß weil es dir mal fünf Minuten lang egal ist, was mit dir wird. Todmüde? Sterbenselend? Du neigst doch sonst nicht zu Übertreibungen. ²⁰⁹

Eigenartig ist jedoch, dass sie ihm gerade jene Antworten zuschreibt, die sie von ihm nicht gewohnt ist. Sind diese Aussagen des Bruders also tatsächlich nur ihre Vorstellung, oder besteht doch ein Band zwischen ihnen, das ihnen eine derartige Kommunikation ermöglicht? Jedenfalls deuten die Gespräche zwischen ihnen, auch wenn sie teilweise auf Vermutungen und Vorstellungen basieren, ebenso wie die Du-Form, die eine beidseitige Kommunikation zunächst nicht vermuten ließ, auf eine Nähe zwischen Erzählerin und Protagonist hin.

Ein letztes Beispiel beidseitiger Kommunikation findet sich in Jonkes "Der Ferne Klang". Hier dient es jedoch ebenso wie die Du-Form dazu, eine Spaltung der Persönlichkeit und somit eine Distanz darzustellen:

*Hast du nicht die vom blankgewischten Glas daneben wiederholte Türe im Spiegel aufgesperrt?!, fragst du dich.
Woher soll denn ich das so genau wissen, erwidert du [...]* ²¹⁰

²⁰⁷ Wolf, Christa: Störfall, S. 47.

²⁰⁸ Wolf, Christa: Störfall, S. 85.

²⁰⁹ Wolf, Christa: Störfall, S. 24.

²¹⁰ Jonke, Gert: Klang, S. 255.

Die Distanz wird hier besonders gut dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Redewendung "fragst du dich", auf die man normalerweise keine Antwort erwartet, wörtlich genommen wird, und die eine Hälfte des Du der anderen tatsächlich antwortet. Auch in diesem Roman unterstützt die beidseitige Kommunikation, wie sie hier gegen Ende des Buches auftaucht, dasselbe Ziel, wie die Verwendung der Du-Form, nur dass es diesmal eben die Distanz ist, auf die abgezielt wird, nicht die Nähe.

Zusammenfassend ist also zu sagen, dass die Kommunikationssituation in Erzählungen mit Du-Form sehr wohl eine besondere ist, dass jedoch die Verwendung einer beidseitigen Kommunikation zur Verdeutlichung von Nähe bzw. Distanz nur vereinzelt Verwendung findet.

3. Zusammenfassung und Ergebnisse

Bemühungen, die Du-Form zu verwenden, sind nie sehr erfolgreich gewesen, aber es ist erstaunlich, wie wenig selbst diese ausgefallene Wahl in Wirklichkeit ins Gewicht fällt.²¹¹

Dieser Behauptung von Wayne Booth soll diese Arbeit entgegengestellt werden. Es wurde versucht zu zeigen, dass die Wahl der Du-Form sehr wohl von großer Bedeutung für den Text und die Beziehungen zwischen Erzähler, Du-Protagonist und Leser ist. Durch sie kann und wird eine Nähe oder Distanz zwischen den dreien ausgedrückt bzw. erzeugt. Dies ist der Grund für ihre Verwendung, und dieses Ziel erreicht sie auch – mit kleinen Vorbehalten – in allen Texten.

Wir haben gesehen, wie vielseitig das Du ist, welche Positionen es einnehmen kann, und welche Möglichkeiten es dadurch eröffnet. An den Scharang-Texten wurde gezeigt, dass die Du-Form ein Spiel mit dem Leser ermöglicht, das von anderen Formen so nicht durchgeführt werden kann. Dieses Spiel kommt eben gerade dadurch zustande, dass das Du des Protagonisten sich dem Leser annähern oder sich von ihm entfernen kann, oft auf überraschende Art und Weise. Diese Texte leben geradezu vom Erzeugen von Nähe und Distanz durch die Du-Form.

An Aichingers "Spiegelgeschichte" hat sich gezeigt, wie wirkungsvoll das Du ist, wenn es darum geht, den Leser in die Geschichte mit einzubeziehen und ihn mit der Protagonistin mitfühlen, miterleben zu lassen. Auch bei Jonke und Wolf fanden sich Passagen, an denen sich die vom Du ausgehende Anziehungskraft auf den Leser deutlich zeigt, wie beispielsweise bei Fragen und dem mit dem Protagonisten gemeinsamen Erwarten von noch folgenden Geschehnissen.

Auch Frisch schafft durch die Du-Form eine Nähe zwischen Protagonist und Leser, der sich hier bewusst ist, als Teil einer Allgemeinheit angesprochen zu werden. Dass dies aber nicht immer gelingen muss, zeigt Zechs "Geschichte einer armen Johanna", die vor allem durch ihr frühes Entstehungsdatum die Nähe zu heutigen Lesern nur noch schwer erreicht.

²¹¹ Booth, Wayne (1974), S. 155.

Was das Verhältnis des Erzählers zum Protagonisten angeht, haben wir gesehen, dass durch das Du eine deutliche Distanz zwischen den beiden ausgedrückt werden kann, sofern es sich bei ihnen um eine Person handelt, die sich selbst gegenüber jedoch fremd geworden ist. Sowohl in Wolfs "Kindheitsmuster" als auch in Jonkes "Der Ferne Klang" wird die Du-Form dazu verwendet.

Wieder zur Verdeutlichung von Nähe dient sie in den Fällen, in denen Erzähler und Protagonist zwei getrennte Personen sind.

In Wolfs "Störfall. Nachrichten eines Tages" kann die Erzählerin gar nicht anders, als ständig das Du an ihren Bruder zu richten, ebenso wie Grass' Erzähler Pilenz an Mahlke. Auch Zech will dadurch eine Nähe ausdrücken, von der jedoch als Liebe zu sprechen, zweifelhaft bleibt. Aichinger schafft durch die Du-Form eine Aura der Vertrautheit, wie sie nur mithilfe der zweiten Person ausgedrückt werden kann. Gstrein betont besonders den Zusammenhang von Vorstellung, Nähe und Du-Form. In Frischs Erzählung lässt diese die Ironie noch deutlicher hervortreten und führt so ein Spiel von Nähe und Distanz zwischen Erzähler und Protagonist auf. Walters Erzähler nutzt das Du nicht zum Ausdruck sondern zur Erzeugung von Nähe. Scharangs Wahl des Sie ist hauptsächlich auf den Leserbezug zurückzuführen. Dafür tritt bei Walser die Beziehung und das Schwanken zwischen Nähe und Distanz des Briefschreibers zum Adressaten wieder deutlich in den Vordergrund.

Wir haben gesehen, dass auch das Wissen bzw. Nicht-Wissen des Erzählers über den Protagonisten zur Verwendung der Du-Form führen kann, und dass dadurch ebenfalls eine Nähe bzw. Distanz ausgedrückt werden kann, die mit der des Du in Verbindung steht. Dennoch ist wohl zu sagen, dass der Wissensstand allein keinen hinreichenden Grund für die Verwendung der Du-Form bildet. Diese ist immer auch und vor allem auf eine emotionale Nähe bzw. Distanz zurückzuführen, sei es, dass diese erzeugt oder ausgedrückt werden soll.

Auch die beidseitige Kommunikation kann derartige Beziehungen ausdrücken, wie in Wolfs "Störfall. Nachrichten eines Tages" eine Nähe oder in Jonkes "Der Ferne Klang" eine Distanz. Dabei bleiben diese jedoch in ihrer Ausdruckskraft an die Du-Form gebunden.

Ich hoffe, es ist mir gelungen, einen Überblick über die Verwendung der Du-Form in deutschsprachigen Erzählungen zu geben und zu zeigen, wie eng sie mit den Aspekten von Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Protagonist und Leser in Zusammenhang steht. Diese Verbindung ist also, wie in dieser Arbeit gezeigt werden sollte, ein charakteristisches Merkmal der Du-Erzählung.

4. Bibliografie

4.1 Primärliteratur

Aichinger, Ilse: Spiegelgeschichte. – in: Der Gefesselte. Erzählungen I (1948-1952). Frankfurt/Main: Fischer TB 1991, S. 63-74.

Butor, Michel: Paris – Rom oder Die Modifikation. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Suhrkamp 1973.

Calvino, Italo: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München und Wien: Hanser 1983.

Frisch, Max: Burleske. – in: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Werkausgabe Bd. 4 (1944-1949 Bd. II, 2). Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 556-561.

Grass, Günter: Katz und Maus. Eine Novelle. Göttingen: Steidl 1993.

Gstrein, Norbert: Die englischen Jahre. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

Jonke, Gert: Der Ferne Klang. Salzburg und Wien: Residenz 1979.

Kräftner, Hertha: Beschwörung eines Engels. – in: Franz Probst (Hg.), Andreas Okopenko u. a.: Hertha Kräftner. Das Werk. Eisenstadt: Roetzer 1977, S. 102-129.

Scharang, Michael: Geschichte über ein Hörspiel zum Schauen. – in: ders.: Schluß mit dem Erzählen und andere Erzählungen. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1970, S. 87-97.

Scharang, Michael: Geschichte zum Schauen. – in: ders.: Schluß mit dem Erzählen und andere Erzählungen. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1970, S. 73-84.

Walser, Martin: Brief an Lord Liszt. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.

Walter, Otto F.: Der Stumme. 5. Aufl. München: Kösel 1974.

Wohmann, Gabriele: Selbstverteidigung. – in: dies.: Selbstverteidigung. Prosa und anderes. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1971, S. 240-255.

Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1977.

Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. 2. Aufl. München: Sammlung Luchterhand im dtv 1994.

Zech, Paul: Die Geschichte einer armen Johanna. Berlin: Dietz 1925.

4.2 Sekundärliteratur

Aldridge, Maurice (1988): Spiegelgeschichte. A Linguistic Analysis. – in: International Review of Applied Linguistics in Language Teaching (IRAL) 26,2 (1988), S. 149-166.

Benveniste, Emile (1974): Probleme der Allgemeinen Sprachwissenschaft. München: List 1974, darin besonders: Die Natur der Pronomen, S. 279-286.

Bock, Sigrid (1977): Christa Wolf 'Kindheitsmuster'. – in: Weimarer Beiträge 23 (1977), Bd. 9, S. 102-130.

Bonheim, Helmut (1990): Literary Systematics. Cambridge: D.S.Brewer 1990.

Booth, Wayne C. (1974): Die Rhetorik der Erzählkunst 1. (UTB 384) Heidelberg: Quelle und Meyer 1974.

Butor, Michel (1965): Repertoire 2. Probleme des Romans. Deutsch von Helmut Scheffel. München: Biederstein 1965.

Christmann, Stefanie (1990): Auf der Suche nach dem verhinderten Subjekt. DDR-Prosa über Faschismus im Licht der Frankfurter Schule. Würzburg: Königshausen und Neumann 1990.

Engler, Martin Reinhold (2001): Identitäts- und Rollenproblematik in Martin Walsers Romanen und Novellen. München: Iudicium 2001.

Firsching, Annette (1996): Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

Fludernik, Monika (1993): Second Person Fiction. Narrative *You* As Addressee And/Or Protagonist. – in: AAA 18,2 (1993).

Fludernik, Monika (Herbst 1994): Second-person narrative as a test case for narratology. The limits of realism. – in: Style 28,3 (Herbst 1994), S. 445-479.
(nach: www.ub.univie.ac.at/digibib/ezb.html, 17.11.2003)

Fludernik, Monika (Winter 1994): Second-person narrative. A bibliography. – in: Style 28,4 (Winter 1994), S. 525-548. (nach: www.ub.univie.ac.at/digibib/ezb.html, 17.11.2003)

Fludernik, Monika (1995): Pronouns of Address and 'Odd' Third Person Forms. The Mechanics of Involvement in Fiction. – in: Green, Keith (Hg.): New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature (= Costerus New Series 103). Amsterdam-Atlanta: Rodopi 1995, S. 99-129.

Fludernik, Monika (1996): Towards a 'Natural' Narratology. London und New York: Routledge 1996.

Gerlach, U. Henry (1996): Ilse Aichingers 'Spiegelgeschichte'. Eine einzigartige Erzählung. – in: Österreich in Geschichte und Literatur, 40, 1 (1996), S. 37-45.

Greiner, Bernhard (1981): Die Schwierigkeit, 'Ich' zu sagen. Christa Wolfs psychologische Orientierung des Erzählens. – in: DVjs, Bd. 55 (1981), S. 323-342.

Greiner, Bernhard (1985): 'Mit der Erzählung geh ich in den Tod'. Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf. – in: Wolfram Mauser (Hg.): *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1985, S. 107-140.

Gutjahr, Ortrud (1985): 'Erinnerte Zukunft'. Gedächtnisrekonstruktion und Subjektkonstitution im Werk Christa Wolfs. – in: Wolfram Mauser (Hg.): *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1985, S. 53-80.

Hasselbach, Ingrid (1990): *Günter Grass. Katz und Maus*. München: Oldenbourg 1990.

Hilzinger, Sonja (1986): *Christa Wolf*. (= Sammlung Metzler, Bd. 224) Stuttgart: Metzler 1986.

Jaussi, Ueli (1995): Zeitkritik als Zeit-Kritik. – in: Samuel Moser (Hg.): *Ilse Aichinger. Leben und Werk. Aktualisierte und erw. Neuausg.* Frankfurt/Main: Fischer TB 1995, S. 187-193.

Jurgensen, Manfred (1980): 'Die Suche nach dem verlorenen Ich'. Christa Wolf: 'Kindheitsmuster'. – in: ders.: *Erzählformen des fiktionalen Ich. Beiträge zum deutschen Gegenwartsroman*. Bern, München: Francke 1980, S. 58-94.

Kacandes, Irene (1993): Are You In the Text? The 'Literary Performative' in Postmodernist Fiction. – in: *Text and Performance Quarterly* 13 (1993), S. 139-153.

Kacandes, Irene (1994): Narrative apostrophe. Reading, rhetoric, resistance in Michel Butor's *La modification* and Julio Cortazar's 'Graffiti'. – in: *Style* 28,3 (Herbst 1994), S. 329-349. (nach: www.ub.univie.ac.at/digibib/ezb.html, 17.11.2003)

Kästler, Reinhard (1999): *Erläuterungen zu Max Frisch. Biedermann und die Brandstifter*. 5. Aufl. (= Königs Erläuterungen und Materialien, Bd. 352) Hollfeld: C. Bange 1999.

Koch, Gertrude (1940): *Die Hauptprobleme in den Prosadichtungen Paul Zechs*. Wien: Diss. 1940.

König, Marc (1991): *Die Spiegelung in Otto F. Walters Werk. Untersuchung eines Strukturmerkmals des modernen Romans*. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 1280) Bern u. a.: Lang 1991.

König, Nicola (2003): *Dekonstruktive Hermeneutik moderner Prosa. Ein literaturdidaktisches Konzept produktiven Textumgangs*. (= *Deutschdidaktik aktuell* Bd. 14) Hohengehren: Schneider 2003.

Kritsch Neuse, Erna (1991): *Der Erzähler in der deutschen Kurzgeschichte*. (= *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*; Vol. 60) Columbia, South Carolina: Camden House 1991.

Leiner, Veronika (2001): Die Geschichte, die aus einem Pappkameraden einen wirklichen Menschen macht. Biographische De-Konstruktion in Norbert Gstreins Roman 'Die englischen Jahre'. Salzburg: Dipl.-Arb. 2001.

Lindemann, Gisela (1988): Ilse Aichinger. München: C. H. Beck 1988.

Lüdke, W. Martin (1983): Der stetig steigende Unterhaltungswert der späten Prosa Martin Walsers. Vom 'Fliehenden Pferd' zum 'Schwanenhaus'. – in: Text und Kritik 41/42. Martin Walser. 2., erw. Aufl. 1983, S. 77-92.

McHale, Brian (1987): Postmodernist Fiction. London und New York: Routledge 1987.

Morrisette, Bruce (1985): Narrative 'You'. – in: ders.: Novel and Film. Essays in two Genres. Chicago und London: University of Chicago Press 1985, S. 108-140. (= Reprint of "Narrative 'You' in Contemporary Literature" – in: Comparative Literature Studies 2,1 (1965), S. 1-24)

Moser, Tilmann (1985): Romane als Krankengeschichten. Über Handke, Meckel und Martin Walser. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1985.

Neis, Edgar (1975): Ilse Aichinger. Spiegelgeschichte. – in: ders.: Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten? 9., erw. Aufl. Hollfeld: C. Bange 1975, S. 128-130.

Neubauer, Martin (2002): Günter Grass. Katz und Maus. 5. Aufl. München: Mentor 2002.

Petersen, Jürgen H. (1993): Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Studienausgabe. Stuttgart: Metzler 1993.

Ratmann, Annette (2001): Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

Rauscher, Susanne (1993): Aporien und Paradigmen des Erzählens in der österreichischen Prosa der sechziger Jahre. Gezeigt an Texten von Thomas Bernhard, Peter Handke und Michael Scharang. Wien: Univ.-Diss. 1993.

Richardson, Brian (1991): The Poetics and Politics of Second Person Narrative. – in: Genre 24 (1991), S. 309-330.

Saje, Alexandra (1998): Die Bedeutung von Erinnerung in Christa Wolfs Werk. Am Beispiel der drei Werke: Nachdenken über Christa T., Kindheitsmuster, Cassandra. Wien: Dipl.-Arb. 1998.

Schafroth, Heinz F. (1983): Bruchstücke einer großen Fiktion. Über Max Frischs Tagebücher. – in: Text und Kritik 47/48. Max Frisch. 3., erw. Aufl. (1983), S. 58-68.

Schönherr, Ulrich (1994): Das unendliche Altern der Moderne. Untersuchungen zur Romantrilogie Gert Jonkes. Wien: Passagen 1994.

Tamir, Nomi (1976): Personal Narrative and its Linguistic Foundation. – in: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature (PTL) 1,3 (1976), S. 403-429.

Thomas, Sabine (1995): The first-person peripheral narrator in the modern novel. A study of Joseph Conrad 'Heart of Darkness', Henri Alain-Fournier 'Le Grand Meaulnes', Günter Grass 'Katz und Maus', Ford Madox Ford 'The Good Soldier', Graham Greene 'The Third Man', Samuel Butler 'The Way of all Flesh'. Salzburg: Dipl.-Arb. 1995.

Viollet, Catherine (1987): Nachdenken über Pronomina. Zur Entstehung von Christa Wolfs *Kindheitsmuster*. – in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 17, Heft 68: Literarische Schreibprozesse. (1987), S. 52-62.

Wiest, Ursula (1993): "The refined though whimsical pleasure". Die You-Erzählsituation. – in: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 18,1 (1993), S. 75-90.

Wiest, Ursula (1999): Messages from the threshold. Die You-Erzählform als Ausdruck liminaler Wesen und Welten. Bielefeld: Aisthesis 1999.

Wolf, Christa (1987): Erfahrungsmuster. Diskussion zu 'Kindheitsmuster'. – in: dies.: Die Dimension des Autors. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1987, S. 806-843.

Wolf, Werner (1993): Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Tübingen: Max Niemeyer 1993.

Zeller, Rosmarie (1990): Zur Poetik des Romans am Beispiel neuerer Schweizer Literatur. – in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 109 (1990), S. 271-293.

Zeller, Rosmarie (1992): Der neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt. (= Studien und Texte zur Philologie und Literatur, N.F. 11) Freiburg: Universitätsverl. Freiburg 1992.

Zimmermann, Silke Cathrin (1995): Das Ich und sein Gegenüber. Spielarten des Anderen im monologischen Erzählen. Dargestellt an ausgewählten Beispielen der europäischen Erzählkunst des 20. Jahrhunderts. (= Horizonte 19) Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995.