

BARBARA KORTE

Das Du im Erzähltext

Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer
vielgebrauchten Form

Barbara Korte (Köln)

DAS DU IM ERZÄHLTEXT

Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form

In *The Rhetoric of Fiction* war die zweite Person Wayne C. Booth nicht mehr als eine Fußnote wert: „Efforts to use the second person have never been very successful, but it is astonishing how little real difference even this choice makes.“¹ Inzwischen haben jedoch mehrere Arbeiten zum Erzählen in der Du-Form² gezeigt, daß der Gebrauch dieser Person in der Tat einen beträchtlichen Unterschied zum Erzählen in der ersten oder dritten Person ausmachen kann. In der Kommunikationsstruktur narrativer Prosa³ stellt die Du-Erzählung, d. h. die Vermittlung des fiktionalen Geschehens aus der Perspektive eines handelnden Du, allerdings nur eine Verwendungsmöglichkeit der zweiten Person dar. Weitaus häufiger tritt sie in der Rede und den Gedanken fiktiver Figuren auf oder ist in der Kommunikation zwischen Erzähler und (fiktivem) Leser anzutreffen. Dabei wirkt das Auftreten der

¹ Chicago/London 1961, S. 150, Anm. 3.

² Vgl. u. a. B. Morrissette, „De Stendhal à Robbe-Grillet. Modalités du ‚point de vue‘“, *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* Bd. 14/1962, S. 143—163; ders., „Narrative ‚You‘ in Contemporary Literature“, *Comparative Literature Studies* Bd. 2/1965, S. 1—24; J. Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen 1973, S. 74—77 zum „erzählten Du“; S. Vauthier, „The Case of the Vanishing Narratee. An Inquiry into All the King's Men“, *Southern Literary Journal* Bd. 6/1974, S. 42—69; J. Holthusen, „Zu den Funktionen des Erzählens in der zweiten Person“, *Die Welt der Slaven* Bd. 21/1976, S. 103—111; H. Bonheim, „Narration in the Second Person“, *Recherches Anglaises et Americaines (RANAM)* Bd. 16/1983, S. 69—80; W. G. Müller, „Die Anrede an ein unbestimmtes Du in der englischen und amerikanischen Erzählkunst von E. A. Poe bis zu J. D. Salinger. Ein Beitrag zur Deixis des Erzählens“, *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* Bd. 17/1984, S. 118—134.

³ Vgl. hierzu die verschiedenen Modelle der Kommunikation im Erzählwerk, z. B. die Darstellungen bei Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London 1978, S. 147—151; W. Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (Beihefte zu *Poetica*. 10), München 1973, S. 29; H. Link, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976, S. 16—43; C. Kahrmann/G. Reiß/M. Schluchter, *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*, 2 Bde., Kronberg, Taunus, Bd. 1, S. 38—48.

zweiten Person in den verschiedenen Kontexten je nach ihrer Beziehbarkeit auf alltägliche, nicht-literarische Kommunikationssituationen teils völlig normal, teils jedoch ebenso auffällig wie eine Du-Erzählung. Diese Normalität bzw. Anomalie soll im folgenden aus kommunikationstheoretischer Sicht begründet werden. Ein solcher Ansatz geht bei der Betrachtung der zweiten Person über den Rahmen der *point-of-view*-Theorie hinaus. Andererseits lassen sich aber auch einige Besonderheiten der Du-Perspektive, vor allem die Frage der Erzählmotivation, gerade erst unter kommunikationstheoretischem Blickwinkel vollständig erfassen.

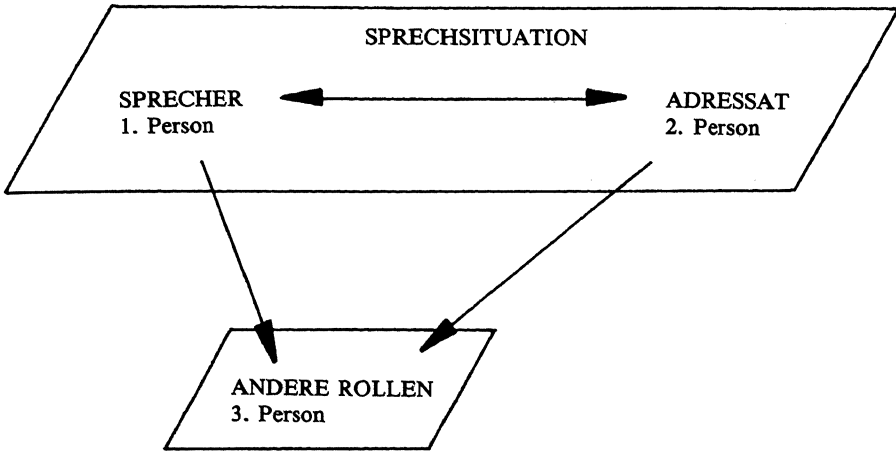
Die wörtliche Figurenrede ist die direkte Nachahmung der mündlichen Alltagskommunikation:

„Why haven't you called me? I've been worried to —“
 „Mother, darling, don't yell at me. I can hear you beautifully,“ said the girl.
 „I called you twice last night. Once just after —“
 „I *told* your father you'd probably call last night. But, no, he had to — Are you all right, Muriel? Tell me the truth.“
 „I'm fine. Stop asking me that, please.“
 „When did you get there?“
 „I don't know. Wednesday morning, early.“
 „Who drove?“
 „He did,“ said the girl. „And don't get excited. He drove very nicely. I was amazed.“

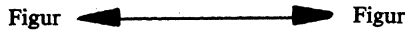
Dieses Gespräch aus Jerome D. Salingers Short Story *A Perfect Day for Bananafish* (1949)⁴ wirkt in seiner Verwendung aller drei grammatischen Personen völlig normal; deutlich illustriert es die universale Rollenverteilung der Personen in der Sprechsituation⁵:

⁴ In: Salinger, *Nine Stories*, Toronto/New York/London 1964, S. 3—18, hier: S. 4 f.

⁵ Für Darstellungen zur universalen Rollenverteilung der Personen in der Sprechsituation siehe die mittlerweile klassischen Aufsätze von Emile Benveniste, „La nature des pronoms“, in: M. Halle u. a. (Hrsg.), *For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Sixtieth Birthday*, The Hague 1956, S. 34—37; ders., „Structure des relations de personne dans le verbe“, in: E. B., *Problèmes de linguistique générale* 1 (Bibliothèque des sciences humaines), Paris 1966, S. 225—236; L. Hjelmslev, „La nature du pronom“, in: L. H., *Essais Linguistiques (Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague. 12)*, Copenhague 1959, S. 192—198; siehe auch D. Ingram, „Towards a Theory of Person Deixis“, *Papers in Linguistics* Bd. 4/1971, S. 37—53; J. Dubois u. a., *Allgemeine Rhetorik*, übers. und hrsg. von A. Schulz (UTB. 128), München 1974 (Original 1971), S. 263; H. Weinrich, *Sprache in Texten*, Stuttgart 1976, S. 46 f.; M. A. K. Halliday/R. Hasan, *Cohesion in English* (English Language Series. 9), London 1976, S. 44 f.; N. Tamir, „Personal Narrative and Its Linguistic Foundation“, *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory* Bd. 1/1976, S. 403—429, hier: S. 404; P. Forchheimer, *The Category of Person in Language*, Berlin 1953, S. 5; K. Braunmüller, *Referenz und Pronominalisierung. Zu den Deiktika und Proformen des Deut-*



Die erste und zweite Person bezeichnen die Rollen der unmittelbar an der Kommunikation beteiligten Personen, die Sprechrollen von Sprecher und Adressat. Dagegen bezieht sich die dritte Person auf eine Rolle außerhalb der Sprechsituation (also Nicht-Ich, Nicht-Du), wobei diese andere Rolle jedoch keinesfalls gleichzusetzen ist mit der Person, über die gesprochen wird: Ein Sprecher kann auch über sich selbst oder das angesprochene Du sprechen oder über sich selbst oder ein Du erzählen⁶. Die Pfeile im Schema zeigen an, daß die erste und zweite Person austauschbar sind entsprechend dem stetigen Wechsel von Sprecher und Hörer in der Kommunikation. Bei den folgenden Ausführungen zum Erzählwerk steht die Sprechsituation, d. h. die Beziehung zwischen Sprecher und Adressat, im Mittelpunkt. Für den Dialog zwischen fiktiven Figuren wie im obigen Beispiel läßt sich diese Sprech- oder auch Kommunikationssituation schematisch wie folgt darstellen:



Die Figuren wechseln sich als Sprecher und Adressat ab, die erste und zweite Person beziehen sich entsprechend jeweils auf zwei Referenten.

Für einen dramatic monologue, wie er z. B. in Ring Lardners short story *Who Dealt?* (1929) vorkommt, muß dagegen ein modifiziertes Schema angenommen werden, obwohl es sich ebenfalls um wörtliche Figurenrede handelt:

schen (Linguistische Arbeiten. 46), Tübingen 1977, S. 141; M. Butor, „L’usage des pronoms personnels dans le roman“, in: M. B., *Répertoire II*, Paris 1964, S. 61—72; K. Bühler, *Sprachtheorie*, Stuttgart 1965 [1934], S. 380—383.

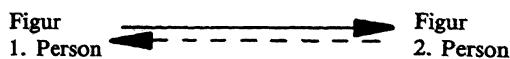
⁶ S. a. Tamir, „Personal Narrative“, S. 406.

You know, this is the first time Tom and I have been with real friends since we were married. I suppose you'll think it's funny for me to call you my friends when we've never met before, but Tom has talked about you so much and how much he thought of you and how crazy he was to see you and everything — well, it's just as if I'd known you all my life, like he has.⁷

Zwar ist auch hier von einer potentiell zweiseitigen Kommunikation auszugehen, es werden jedoch nur die Äußerungen einer Figur direkt wiedergegeben; die Repliken der Kommunikationspartner lassen sich allein aus den Reaktionen der Sprecherfigur erschließen; diese Partner treten ausschließlich in der zweiten Person auf, sie werden nie selbst zum sprechenden Ich:

Oh, are you waiting for me? I'm sorry. What did you bid, Helen? And you, Tom? You doubled her? And Arthur passed? Well, let's see.⁸

Im Text wird demnach der für ein Gespräch normale Wechsel der ersten und zweiten Person aufgehoben; die größere Künstlichkeit des dramatic monologue gegenüber dem Dialog besteht in der Präsentation einer zugrundeliegenden zweiseitigen Kommunikation als eines einseitigen Vorgangs:



Um einen Kunstgriff handelt es sich auch bei der direkten Bewußtseinsdarstellung, also der innerlichen Form der Figurenrede. Nur dank der literarischen Konvention der direkten Gedankenwiedergabe ist es einem Leser überhaupt möglich, zum Gedankenleser zu werden, an der inneren Rede eines anderen zu partizipieren. Für den inneren Monolog hat u. a. Dorrit Cohn auf die für die Leser häufig unklare Referenz von Pronomina der zweiten und dritten Person hingewiesen⁹. Sie beruht darauf, daß sich das monologisierende Ich über die jeweiligen Referenten der Pronomina im klaren ist und sie im Kontext seiner intimen, für keinen Adressaten bestimmten Gedanken deshalb auch nicht näher benennt. Wo in der Bewußtseinsdarstellung ein Pronomen der zweiten Person auftritt, es also zu einer Dialogisierung des inneren Monologs kommt, kann die Referenz eines Du aber selbst dann komplex und möglicherweise verwirrend sein, wenn die Identität der zweiten Person so deutlich umrissen ist wie etwa in John Updikes Kurzgeschichte *Wife-Wooing* (1960):

Oh my love. Yes. Here we sit, on warm broad floorboards, before a fire, the children between us, in a crescent, eating. The girl and I share one half-pint of

⁷ R. Lardner, *Round Up*, New York 1945, S. 317—326, hier: S. 317.

⁸ S. 319.

⁹ *Transparent Minds*. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton, N. J. 1978, S. 229.

French-fried potatoes; you and the boy share another [. . .]. And you. You. You allow your skirt [. . .] to slide off your raised knees down your thighs [. . .].¹⁰

Zu Beginn der Geschichte spricht hier der Reflektor¹¹ in Gedanken seine Ehefrau an. Es handelt sich dabei um eine einseitige Pseudo-Kommunikation, bei der eine unmittelbare sprachliche Reaktion des Du ausgeschlossen ist und die nicht der Vermittlung von Information an die Angeredete dient, sondern einen Versuch des Denkenden darstellt, sich über seine Gefühle für die Pseudo-Adressatin klarzuwerden. Der wirkliche Adressat dieser Reflexionen ist also das Ich selbst. Ein mögliches Problem für den Leser besteht darin, die Natur dieser besonderen Kommunikation zu durchschauen, die nur im Kopf der Figur stattfindet.

Die wörtliche Figurenrede und die direkte Gedankenwiedergabe zielen im Erzählwerk auf eine unmittelbare Darstellung ab. Das für diese Gattung konstitutive Merkmal der „Mittelbarkeit“¹² manifestiert sich dagegen unübersehbar in der Kommunikation zwischen dem Erzähler und einem fiktiven, in den Text eingeschriebenen Leser (narratee, narrataire)¹³, so z. B. in Ernest Hemingways Essay *Death in the Afternoon* (1932):

Madame, I have the very thing you need. It's not about wild animals nor bulls. It's written in popular style and is designed to be the Whittier's *Snow Bound* of our time and at the end it's simply full of conversation.

If it has conversation in it I would like to read it.

Do so then, it's called —

A NATURAL HISTORY OF THE DEAD

OLD LADY: I don't care for the title.

AUTHOR: I didn't say you would. You may very well not like any of it. But here it is: [. . .]¹⁴

Die Kommunikation zwischen den Instanzen von Erzähler und fiktivem Leser (narrative Kommunikation) betont die Fiktionalität des Erzählwerks

¹⁰ In: Updike, *Pigeon Feathers and Other Stories*, New York 1962, S. 109—115, hier: S. 109.

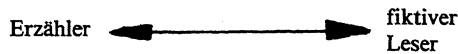
¹¹ Für den Begriff des Reflektors siehe F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens* (UTB. 904), Göttingen 1979, S. 16.

¹² Vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 15—38.

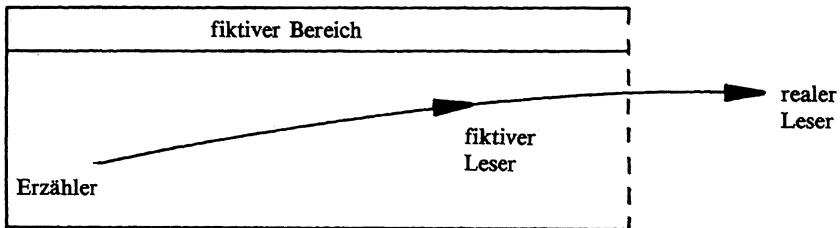
¹³ Zu den verschiedenen Typen nicht-realer Leser, einschließlich des fiktiven Lesers, s. die oben in Anm. 3 zum narrativen Kommunikationsmodell angegebene Literatur sowie L. Nelson, Jr., „The Fictive Reader. Aesthetic and Social Aspects of Literary Performance“, *Comparative Literature Studies* Bd. 15/1978, S. 203—210; S. Sniader Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, N. J. 1981, S. 174—184, insbesondere S. 182; Chatman, *Story and Discourse*, S. 253—255; W. Gibson, „Authors, Speakers, Readers and Mock Readers“, *College English* Bd. 2/1949—50, S. 265—269; Tamir, „Personal Narrative“, S. 425 f., und die grundlegenden Beiträge von G. Prince, „Introduction à l'étude du narrataire“, *Poétique* Bd. 4/1973, S. 178—196; ders., „Notes Towards a Categorization of Fictional ‚Narratees‘“, *Genre* Bd. 4/1971, S. 100—106.

¹⁴ Zitierte Ausgabe: London 1932, S. 129.

und ist ungewöhnlicher und damit auffälliger als die zwischen Figuren (figurale Kommunikation). Wie das obige Beispiel erkennen läßt, kann allerdings auch diese Kommunikation zweiseitig sein (im Gegensatz zu der zwischen einem realen Leser und dem Autor/Erzähler). Aktive narratees stellen dem Erzähler Fragen oder kommentieren das Erzählte, so daß für die Kommunikationssituation das folgende Schema angenommen werden kann, das sich strukturell von dem für den Figuren-Dialog angegebenen nicht unterscheidet:



Im Gegensatz zur Kommunikation zwischen fiktiven Figuren besteht allerdings eine erhöhte Wahrscheinlichkeit, daß ein realer Leser die zweite Person auf sich bezieht¹⁵. Die Grenzlinie zwischen fiktivem Bereich und realem Leser wäre dann als durchlässig anzunehmen:



Überlegungen zum Sich-Angesprochen-Fühlen eines realen Lesers bleiben jedoch immer im Bereich der Spekulation, da eine Identifikation nicht nur von der Gestaltung des narratee, sondern auch vom Kontext und der Individualität des jeweiligen Lesers abhängig ist. Objektiv zu erfassen sind dagegen andere Fälle der Erzählerrede, die in ihrer Verwendung der zweiten Person von der alltäglichen Kommunikation abweichen. Hierzu zählt die klassische Apostrophe, wie sie besonders häufig in Herman Melvilles *Moby-Dick* (1851) anzutreffen ist, z. B. im Kapitel „The Blanket“¹⁶:

Oh, man! admire and model thyself after the whale! Do thou, too, remain warm among ice. Do thou, too, live in this world without being of it. Be cool at the Equator; keep thy blood fluid at the Pole. Like the great dome of St. Peter's, and like the great whale, retain, O man! in all seasons a temperature of thine own.¹⁷

¹⁵ Vgl. Vauthier, „The Case of the Vanishing Narratee“, insbesondere S. 67.

¹⁶ Zur Apostrophe bei Melville und weiteren, überwiegend stilistischen Verwendungsweisen des Pronomens in der zweiten Person in *Moby-Dick* vgl. M. D. Clubb Jr., „The Second Personal Pronoun in *Moby-Dick*“, *American Speech* Bd. 35/1960, S. 252–260.

¹⁷ In: *The Standard Edition of the Works of Herman Melville*, 16 Bde., New York 1963, Bd. 2, S. 33.

Durch ihre Konventionalisierung als rhetorischer Effekt ist die Auffälligkeit der Apostrophe zwar gemildert; ihre Wirkung beruht aber gerade auf einer anomalen kommunikativen Struktur. Der Adressat der Apostrophe erfüllt keine kommunikative Rolle, kann sie auch gar nicht erfüllen, handelt es sich doch um Götter, Abstrakta oder den Menschen im allgemeinen wie bei Melville. Wieder ist man mit einem Fall von Pseudo-Kommunikation konfrontiert; die der zweiten Person normalerweise inhärente Funktion, den mit einer Äußerung angesprochenen Kommunikationspartner zu bezeichnen, ist aufgehoben.

Nach Ann Banfield, die für den Referenten der zweiten Person grundsätzlich die Funktionen von ADDRESSEE und HEARER unterscheidet, liegt bei der Apostrophe der folgende Fall vor: „The addressee in an act of linguistic communication is also the hearer; the addressee of apostrophe is not.“¹⁸ In die von Banfield eingeschlagene Richtung geht auch Jonathan Cullers Analyse der Natur der Apostrophe in der Lyrik. Culler identifiziert diese Trope in Anlehnung an John Stuart Mill mit dem Wesen der Lyrik selbst: Der lyrische Dichter kehrt seinem Publikum den Rücken zu, er spricht nicht zu einem Adressaten, sondern zu sich selbst oder zu einer Instanz, die als normaler Kommunikationspartner ohnehin nicht fungieren könnte¹⁹.

The poet makes himself a poetic presence through an image of voice, and nothing figures voice better than the pure *O* of undifferentiated voicing [. . .]. A phrase like ‚O wild West Wind‘ evokes poetic presence because the wind becomes a thou only in relation to a poetic act, only in the moment when poetic voice constitutes itself.²⁰

Bei der Apostrophe in der Lyrik ist damit besonders deutlich, daß sie nicht mit einer direkten Mitteilungsfunktion verbunden ist. Vielmehr wird unter dem Mantel der Du-Form eine Aussage über den Sprecher gemacht. In Anlehnung an Roman Jakobson könnte man hier folglich von einer Dominanz der rein emotiven oder expressiven Funktion der Äußerung sprechen²¹.

In der Narrativik wird vielfach auch die Anrede des Erzählers an eine Figur der fiktiven Handlung zur Apostrophe gezählt. Hier ist ebenfalls eindeutig, daß es sich um Pseudo-Kommunikation handelt; Johannes Ander-

¹⁸ *Unspeakable Sentences*. Narration and Representation in the Language of Fiction, Boston 1982, S. 129.

¹⁹ „Apostrophe“, in: J. C., *The Pursuit of Signs*. Semiotics, Literature, Deconstruction, London/Henley 1981, S. 137.

²⁰ S. 142 f.

²¹ Vgl. R. Jakobson, „Closing Statement. Linguistics and Poetics“, in: T. S. Sebeok (Hrsg.), *Style in Language*, Cambridge, Mass. 1960, S. 350–377, hier: S. 354 f.

egg bezeichnet die zweite Person in einer solchen Anrede entsprechend auch als „rhetorisches Du“:

Das Ansprechen einer Person, die weder angesprochen werden kann, noch angesprochen werden soll, hat den Wert einer Geste. Als solches zeugt es von des Erzählers Verbundenheit mit der erzählten oder berichtend dargestellten Gestalt.²²

Die Unmöglichkeit einer Antwort des Angeredeten ist im Schlußabsatz von William Godwins *Caleb Williams* (1794) besonders deutlich:

Why should my reflections perpetually centre upon myself? self, an over-weening regard to which has been the source of my errors! Falkland, I will think only of thee, and from that thought will draw ever fresh nourishment for my sorrows! One generous, one disinterested tear I will consecrate to thy ashes! A nobler spirit lived not among the sons of men. [. . .]²³

Der Erzähler Caleb richtet seine Worte an den mittlerweile verstorbenen, früheren Kontrahenten Falkland. Die Mitteilung ist also für den Adressaten ohne kommunikative Funktion; ihr Zweck besteht vielmehr darin, in pathetischer Weise eine Aussage über den Sprecher zu machen, seine Gewissensqualen, sein Selbstmitleid zu vermitteln. Trotz des emphatischen „I will think only of thee“ steht in der Apostrophe ironischerweise immer noch Calebs „self“ im Mittelpunkt; das Du ist ein Vorwand für eine Mitteilung über das Ich.

Bei Godwin wird die Apostrophe allein auch durch das gehobene Sprachregister als besondere Art der Mitteilung gekennzeichnet. Moderne Autoren bedienen sich der Apostrophe an eine abwesende Figur eher ohne eine solche stilistische Erhöhung, wie z. B. Salinger im Schlußsatz seiner short story *For Esmé — With Love and Squalor* (1950):

You take a really sleepy man, Esmé, and he *always* stands a chance of again becoming a man with all his fac — with all his f-a-c-u-l-t-i-e-s intact.²⁴

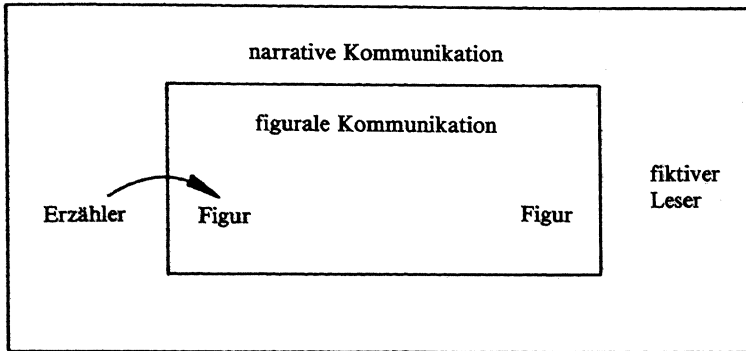
Ohne erhöhtes Register bewirkt diese Apostrophe in Salingers Geschichte dennoch eine gesteigerte emotionale Intensität ähnlich dem Pathos in den Schlußworten von Caleb Williams. Manchem Leser mag Salingers Schluß, als Ende einer ansonsten zumindest an der Oberfläche eher unsentimentalen Kriegsgeschichte, vielleicht sogar zu gefühlvoll erscheinen.

²² *Fiktion und Kommunikation*, S. 74, zum „rhetorischen Du“ allgemein s. S. 73 f.; Anderegg nennt als Beispiel aus der deutschen Literatur Thomas Mann; die „epische Apostrophe“ bei Mann beobachtet auch G. Steinberg, *Erlebte Rede* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik. 50/51), Göppingen 1971, S. 340.

²³ Zitiert nach der Ausgabe von D. McCracken (*Oxford English Novels*), London 1970, S. 325.

²⁴ In: *Nine Stories*, S. 87—114, hier: S. 114.

Besonders auffällig ist die Anrede einer Figur durch den Erzähler, wenn dieser nicht, wie in den genannten Beispielen, selbst Teil des fiktionalen Geschehens ist, also kein Ich-Erzähler anzunehmen ist. Noch offensichtlicher ist dann, daß bei der Apostrophe einer Figur durch den Erzähler die Grenze zwischen den Bereichen von narrativer und figuraler Kommunikation durchbrochen wird:



Eine solche grenzüberschreitende Kommunikation ist im alltäglichen Sprachgebrauch ohne Parallele und eindeutig fiktiv. Sie betont die Literarizität des Kunstwerks und tritt in der Erzählliteratur bezeichnenderweise nicht selten gegen Ende auf, um dort eine deutliche Rahmenwirkung zu erzeugen, so etwa in William Makepeace Thackerays *Vanity Fair* (1848), wenn der Erzähler von seinen Gestalten und damit von seinem Werk Abschied nimmt:

Here it is — the summit, the end — the last page of the third volume. Good-bye, Colonel. — God bless you, honest William! — Farewell, dear Amelia. — Grow green again, tender little parasite, round the rugged old oak to which you cling!²⁵

Ein Durchbrechen der Kommunikationsgrenzen ist auch in anderen Richtungen möglich. Während die Anrede der Figur durch den Erzähler als mittlerweile etablierte Konvention angesehen werden kann, ist der umgekehrte Fall seltener und wirkt damit auffälliger. In Kurt Vonneguts Roman *Breakfast of Champions* (1973) schenkt der Autor anlässlich seines 50. Geburtstages den Figuren seiner vorherigen Werke die Freiheit. Gegen Ende trifft er mit einer dieser Figuren, Kilgore Trout, zu einem Gespräch zusammen; die Kommunikation zwischen Erzähler/Autor und Figur wird zweiseitig, die Figur wird ebenfalls zum Sprecher:

²⁵ In: *The Works of William Makepeace Thackeray*, 26 Bde., New York/London 1910—11, Bd. 2, S. 426.

„Mr. Trout, ‘I said, ‘I am a novelist, and I created you for use in my books.’
 „Pardon me?’ he said.
 „I’m your Creator, ‘I said. ‘You’re in the middle of a book right now — close
 to the end of it, actually.’
 „Um,‘ he said.²⁶

Beispiele finden sich auch in John Barths Roman *Sabbatical* (1982), einem Werk, das als metafiction²⁷ par excellence gelten darf. Zwei Figuren erzählen ihren eigenen Roman, während sie ihn erleben und reflektieren dabei über Möglichkeiten des Erzählens überhaupt. Sie schaffen sich stellenweise einen außenstehenden Erzähler, der zu vermitteln hat, was sie selbst nicht erzählen wollen. Dieser Erzähler wird dann von seinen Schöpfern angeredet und antwortet ihnen auch:

In the same way, we let the author take the helm of our story and brief the reader on

THE STRANGE TRUE CASE OF JOHN ARTHUR PAISLEY

[. . .]

Susan Seckler shakes her head and says admiringly
 Your ship, author.

Thank you. The following account is composed entirely of excerpts from reports published in the Baltimore *Sun* in 1978 and 1979 [. . .]²⁸

Die Anrede des (fiktiven) Lesers durch fiktive Figuren der erzählten Geschichte ist ebenso ungewöhnlich, und auch dieser Fall tritt in *Sabbatical* mehrfach ein:

Your fucking heart attack, Fenn!

My FHA? Yes.

On the Ides of March Nineteen Seventy-nine, the day after your forty-ninth birthday!

Got that, reader? This is what’s been on her mind for the last two pages.²⁹

Der Leser selbst kommt jedoch nicht zu Wort, obwohl eine Anrede der Figur durch den Leser nicht weniger machbar erscheint als der umgekehrte Fall. Die Auffälligkeit der Verwendung der zweiten Person ist bei den in diesem Abschnitt betrachteten Beispielen in der Ungewöhnlichkeit ihrer Referenten bzw. der sie verwendenden Sprecher begründet. Es überrascht nicht, daß Beispiele für derartige abnorme Kommunikationssituationen ge-

²⁶ Zitierte Ausgabe: London 1973, S. 290.

²⁷ Zum Begriff *metafiction* vgl. R. Scholes, „Metafiction“, *The Iowa Review* Bd. 1/1970, S. 100—115; für neuere Arbeiten vgl. ders., *Fabulation and Metafiction*, Urbana/Chicago/London 1979; J. A. Pearce, „Beyond the Narrational Frame. Interpretation and Metafiction“, *The Quarterly Journal of Speech* Bd. 66/1980, S. 73—84; P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Writing* (New Accents), New York 1984; R. Imhof, *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939* (Britannica et Americana. 3. 9), Heidelberg 1986.

²⁸ Zitierte Ausgabe: London 1982, S. 85 f.

²⁹ S. 114.

rade in den Werken der zeitgenössischen „fabulators“³⁰ anzutreffen sind, also solcher Autoren, für die die Betonung der Fiktionalität ihrer Werke, das Herausstellen ihrer eigenen Kreativität und des Erzählaktes ein wesentliches Erzählmotiv darstellt. Die Deviation von der normalen Kommunikationssituation im Erzähltext erweist sich als besonders geeignetes Mittel zu diesem Zweck.

So (post)modern ein derartiges Durchbrechen der Kommunikationsgrenzen auch anmutet — Vorläufer finden sich bereits in der frühen deutschen Romantik. In einer Ästhetik der Universalpoesie, der Poetisierung des ganzen Lebens, verschwimmen die Grenzen zwischen Kunst und Realität, der Künstler schreibt sich im Bewußtsein einer spielerischen Freiheit selbst in sein Werk hinein. Clemens Brentanos ‚verwilderter Roman‘ *Godwi* (1801) etwa schließt mit einem nachgelassenen Gedicht des fiktiven Dichters Maria „An Clemens Brentano“³¹, Adelbert von Chamisso's Novelle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) endet mit einer ausführlichen Anrede des fiktiven Schlemihl an seinen Bekannten Chamisso: „Und so, mein lieber Chamisso, leb ich noch heute. [. . .]“³² Der Effekt ist ähnlich avantgardistisch wie bei den fabulators unseres Jahrhunderts, auch wenn die Motivation für das Abweichen von der traditionellen Erzählkommunikation in verschiedenen Ästhetiken zu suchen ist.

Mit einer im Gegensatz hierzu auf den ersten Blick konventionellen Leser-anrede beginnt ein zeitgenössischer Roman, Italo Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979):

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliiti. Allontana da te ogni altro pensiero.³³

Was dieses Werk dann jedoch zu einem höchst vergnüglichen Beitrag zur fabulation macht, ist die immer zentralere Rolle, die dem fiktiven Leser zukommt. Er nämlich ist derjenige, der sich auf eine lange Reise begeben muß. Nachdem ihm die begonnene Lektüre wegen eines Mißgeschicks bei der Buchherstellung nicht lange vergönnt ist, führt ihn die Suche nach der Fortsetzung des Lesevergnügens zu weiteren neun Romanen, die er jedoch ebenfalls nie zu Ende lesen kann. Calvino spielt hier mit Erzählkonventionen, indem er den narratee und den Akt des Lesens wichtiger werden läßt als die von diesem Du rezipierten Geschichten. Der fiktive Leser tritt nicht

³⁰ Zu diesem Begriff s. R. Scholes, *The Fabulators*, New York 1967.

³¹ In: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von J. Behrens, W. Frühwald und D. Lüders, 36 Bde (Frankfurter Brentano-Ausgabe), Stuttgart 1975 ff., Bd. 16: *Godwi* oder das steinerne Kreuz der Mutter, hrsg. von W. Bellmann (1978), S. 575 f.

³² In: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, hrsg. von W. Fendel/Ch. Laufer, München/Wien 1982, Bd. 2, S. 115—179, hier: S. 178.

³³ Zitierte Ausgabe: Torino 1979, S. 3.

mehr nur sporadisch und außerhalb des fiktionalen Geschehens auf, sondern wird selbst Hauptfigur einer Handlung und zum eigentlichen Protagonisten. Sobald er ‚die Leserin‘ Ludmilla getroffen hat, entwickelt sich um diese beiden Leser eine Liebesgeschichte als klassische Romanhandlung mit ebenso klassischem Heiratsschluß. Die anfängliche Leseranrede in der zweiten Person wird also zum Roman über die beiden Leser: „Perché un discorso in seconda persona diventi un romanzo occorrono almeno due tu distinti e concomitanti [. . .]“ (7. Kapitel)³⁴. Die Grenzlinie zwischen narratee und Figur des fiktionalen Geschehens ist damit aufgehoben, und Calvino gelingt die originelle Verschmelzung zweier ansonsten getrennter Erscheinungsformen des Du im Erzähltext: der Leseranrede und der Du-Erzählung.

Dem Erzählen in der zweiten Person, d. h. der Referenz der zweiten Person auf eine handelnde und wahrnehmende Figur des fiktionalen Geschehens, widmen sich spätestens seit Michel Butors Roman *La Modification* (1957)³⁵ die meisten Arbeiten zur zweiten Person im Erzählwerk. Butor beginnt seinen Roman wie folgt:

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.

Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.³⁶

Regelmäßig finden sich in den Arbeiten zur Du-Erzählung Bemerkungen über die Ungewöhnlichkeit dieser Form in Vergleich zum Erzählen in der ersten und dritten Person. Dies mag teils mit der (noch) relativen Seltenheit dieser Möglichkeit des Erzählens in Zusammenhang stehen. Von größerer Bedeutung dürfte jedoch sein, daß das Erzählen in der zweiten Person den Leser mit einer in kommunikativer Hinsicht zweifach ungewöhnlichen Situation konfrontiert.

Zum einen ist der Sprecher der Äußerung nicht eindeutig zu lokalisieren. In jedem Fall ist ein sprechendes Ich, auch wenn es im Text nicht auftreten sollte, als implizit anzunehmen, denn ein angesprochenes Du ist nicht ohne

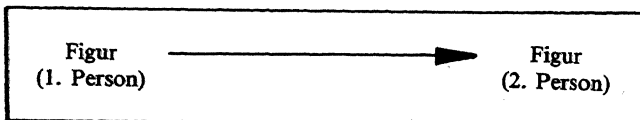
³⁴ S. 148.

³⁵ Vgl. zu Butors Roman neben den Aufsätzen Morrisettes „De Stendhal a Robbe-Grillet“ und „Narrative ‚You‘“ u. a. auch W. Füger, „Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen ‚Grammatik‘ des Erzählens“, dse. Zs. Bd. 5/1972, S. 268–292, hier: S. 271 und P. Delbouille, „Le ‚vous‘ de *La Modification*“, *Cahiers d'analyse textuelle* Bd. 5/1963, S. 82–87.

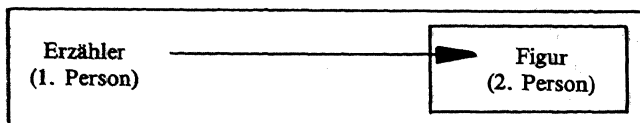
³⁶ Zitierte Ausgabe: Paris 1957, S. 9.

ein sprechendes Ich denkbar³⁷. Es ist allerdings vielfach nicht eindeutig, ob dieses Ich eher dem Figuren- oder dem Erzählerbereich zuzuordnen ist, ob die Kommunikation also allein zwischen fiktiven Figuren abläuft oder die Grenze zwischen narrativer und figuraler Kommunikation auch hier wieder durchbrochen wird. Schematisch stellen sich die beiden Alternativen wie folgt dar:

(1)



(2)



Bei der ersten Annahme besteht ein wesentlicher Unterschied zum Figuren-Dialog darin, daß die Kommunikation völlig einseitig verläuft; im Gegensatz zum dramatic monologue kann eine Zweiseitigkeit auch in einer Tiefenstruktur der Erzählung nicht angenommen werden. Das Du wird grundsätzlich nicht zum Sprecher; es bleibt, in signifikanter Abweichung von der normalen Sprechsituation des Alltags, auf die Rolle des Adressaten und des Subjekts der Erzählung festgelegt.

Als weiterer Faktor für die Ungewöhnlichkeit der Du-Erzählung ist vielfach die Frage der Erzählmotivation von Bedeutung. Sobald in nicht-rhetorischer Absicht ein Du angesprochen wird, das mit der erzählten Welt vertraut ist, kommt die Frage nach einer Begründung des Erzählens auf. Wieso muß dem Du etwas erzählt werden, über das es eigentlich informiert sein müßte? Mit diesem Problem konfrontiert ist der Ich-Erzähler in Kazuo Ishiguros Roman *An Artist of the Floating World* (1986). Ein alternder Maler blickt auf sein Leben zurück und spricht dabei Adressaten an, bei denen es sich offensichtlich um Menschen seiner Umgebung handelt:

Perhaps you will agree with me that Kawabe Park is the most rewarding of the city parks; certainly after one has been walking around those crowded little streets of the Kawabe district for a time, it is most refreshing to find oneself in one of those spacious long avenues hung over with trees. But if you are new to this city, and unfamiliar with the history of Kawabe Park, I should perhaps explain here why the park has always held a special interest for me.³⁸

³⁷ Mit Hilfe mathematischer Formalismen weist Kenneth L. Pike nach, daß „an ‚I-thou‘ underlies every discourse, spoken or written“; („Sociolinguistic Evaluation of Alternative Mathematical Models. English Pronouns“, *Language* Bd. 49/1973, S. 121–160, hier: S. 159).

³⁸ Zitierte Ausgabe: London/Boston 1987, S. 132.

Der Erzähler ist sich der Vertrautheit der meisten seiner Adressaten mit dem von ihm beschriebenen Ort bewußt. Im ersten Satz des Zitats greift er ausdrücklich auf gemeinsame Erfahrungen und Urteile zurück. Eine genauere Beschreibung des Parks und seiner Geschichte ist nur für jene Adressaten erforderlich und sinnvoll, die damit noch nicht so vertraut sind wie die anderen: „if you are new to this city, and unfamiliar with the history of Kawabe Park“ — ohne diese besondere Begründung erschiene die genaue Information über den Park überflüssig. Noch nachdrücklicher als bei einem wie in Ishiguros Roman am Rande der fiktiven Welt angesiedelten Du stellt sich die Frage der Erzählmotivation bei einem zentral an der erzählten Handlung beteiligten Du³⁹ wie z. B. bei Butor. Ist hier ein Grund für das Erzählen nicht erkennbar, wirkt die Kommunikation sofort anomal. Dann liegt nämlich ein Verstoß gegen einige der Bedingungen vor, denen jede gelungene Kommunikation unterliegt. Innerhalb der Sprechakttheorie faßte H. Paul Grice diese Bedingungen in mehreren Maximen („conversational implicatures“)⁴⁰, von denen in unserem Zusammenhang die folgenden von Bedeutung sind:

The category of QUANTITY relates to the quantity of information to be provided, and under it fall the following maxims:

1. Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange).
2. Do not make your contribution more informative than is required.

[. . .]

Under the category of RELATION I place a single maxim, namely, „Be relevant.“⁴¹

Bei der Anrede eines am Geschehen beteiligten Du ist die Wahrscheinlichkeit eines Verstoßes gegen diese Maximen besonders groß. Die Du-Erzählung kann nur dann als gelungener und sinnvoller Akt der Kommunikation erscheinen, wenn für das Du trotz dessen Beteiligung an der Handlung eine Relevanz und ein Informationsgehalt des Erzählten, d. h. also ein Befolgen der Maximen, deutlich gemacht wird.

Diese Notwendigkeit einer besonderen Motivation des Erzählens allein sollte ein Argument sein, die Du-Erzählung im hier umrissenen Sinn als eigenständige Erzählsituation anzusehen, eine Auffassung, die sich nur langsam durchzusetzen scheint⁴². Wann aber besteht eine solche Motivation? Du-Erzählungen finden sich auch in Situationen der außerliterarischen

³⁹ Vgl. hierzu auch Bonheim, „Narration in the Second Person“, S. 70 f., 73 f. über mögliche Unglaubwürdigkeiten der Du-Form.

⁴⁰ „Logic and Conversation“, in: P. Cole/J. L. Morgan (Hrsg.), *Speech Acts* (Syntax and Semantics. 3), New York 1975, S. 41—58.

⁴¹ S. 45 f.

⁴² Wenn etwa Albrecht Staffhorst feststellt, das „Empfänger-Du“ habe „nichts zur Definition von Erzähltypologien beizutragen“, berücksichtigt er lediglich ein Du, das außerhalb der fiktiven Welt steht; (*Die Subjekt-Objekt-Struktur*. Ein Beitrag

Kommunikation. Die in diesem Zusammenhang gelegentlich genannten Toten- oder Festreden in der zweiten Person⁴³ haben allerdings primär keine narrative Funktion; die Redeabsicht besteht vielmehr im Lob des Angeredeten. Um eine echte Erzählsituation handelt es sich aber z. B., wenn Eltern einem Kind Ereignisse aus dessen Kindheit berichten, die es selbst nicht bewußt erlebt hat. In einem amerikanischen Gangsterfilm, *Man in the Dark* (1953), wird einem an Gedächtnisschwund leidenden Hirnoperierten seine Vergangenheit erzählt⁴⁴. In beiden Fällen ist für die Adressaten die Du-Erzählung von eindeutigem Informationswert. Vergleichbar ist die Motivation für die sporadischen Ansätze zur Du-Erzählung in William Whartons Roman *Birdy* (1978). Auch hier ist eine Relevanz des Erzählten für den Adressaten offensichtlich: Birdy ist aufgrund seiner Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg psychisch gestört; sein Freund (der Ich-Erzähler) versucht, ihn durch Erinnerungen an die gemeinsame Jugendzeit aus seiner Apathie herauszureißen:

— How about us up on top of the gas tank, Birdy. That was wild. That night you almost convinced me you might just be part bird.⁴⁵

Eine Erzählung in der zweiten Person wirkt auch motiviert bei der Rekonstruktion eines Geschehens durch ein Gericht, die Polizei oder einen Detektiv⁴⁶, z. B. in Agatha Christies Poirot-Geschichte *How Does Your Garden Grow*:

„Only you and your husband know that you brought back a dozen and a half oysters — a little treat *pour la bonne tante*. So easy to put the strychnine in an oyster. [. . .] But there remain the shells — they must not go in the bucket. The maid would see them. And so you thought of making an edging of them to a bed. [. . .]“⁴⁷

Der hier von Poirot beschriebene Tathergang ist den Adressaten natürlich bekannt und hat damit für sie an sich keinen Informationswert. Trotzdem

zur Erzähltheorie [Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. 63], Stuttgart 1979, S. 16); unberücksichtigt bleibt die Möglichkeit eines erzählten Du auch in der Darstellung von Lubomir Doležel, „Die Typologie des Erzählers. ‚Erzählsituationen‘ (‚Point of View‘) in der Dichtung“, in: J. Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Ergebnisse und Perspektiven, 3 Bde. (Ars Poetica. 8), Frankfurt am Main 1971—1972, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II, S. 376—392; Füger sieht die Du-Erzählung lediglich als Variante der Ich-Erzählung („Zur Tiefenstruktur des Narrativen“, S. 271); allein die Zahl der Werke mit einem narrativen Du als zentral erlebendem Selbst und vielfach auch dem (Erzähl)tempus der Gegenwart rüttelt an Ann Banfields Behauptung, die zweite Person fehle in der „pure narration“ ebenso wie andere Deiktika mit Ausnahme der ersten Person (*Un-speakable Sentences*, S. 153).

⁴³ So z. B. bei Butor, „L’usage des pronoms personnels“, S. 61.

⁴⁴ Beispiel genannt bei Morrisette, „Narrative ‚You‘“, S. 20 f.

⁴⁵ Zitierte Ausgabe: Harmondsworth 1979, S. 18.

⁴⁶ S. Butor, „L’usage des pronoms personnels“, S. 66.

⁴⁷ In: Christie, *Poirot’s Early Cases*, London 1975, S. 202—222, hier: S. 221 f.

liegt aber kein Verstoß gegen die Griceschen Maximen vor, der die Mitteilung als unsinnig erschienen ließe: Poirots Deduktion ist für die Täter nämlich insofern höchst informativ und relevant, als sie die Entdeckung ihres anscheinend so perfekten Mordes bedeutet.

Eine in kommunikativer Hinsicht gelungene Du-Erzählung dient also im weitesten Sinn der Aufklärung; erzählt wird, was das Du selbst nicht versprachlichen kann oder will. Eine solche Notwendigkeit zur Aufklärung liegt aber am ehesten bei vergangenem Geschehen nahe, und möglicherweise ist hierin begründet, warum eine Du-Erzählung in Tempora der Vergangenheit vielfach glaubwürdiger wirkt als eine Du-Erzählung im Präsens. Es erscheint sinnvoll, in Analogie zur Unterscheidung zwischen erzählendem und erlebendem Ich bei Ich-Erzählungen eine Unterscheidung zwischen angeredetem und erlebendem Du bei Du-Erzählungen anzunehmen. Je größer die Distanz zwischen diesen Dus, desto wahrscheinlicher ist allein eine zeitlich begründete Erzählmotivation: die Möglichkeit, daß das angeredete Du frühere Erlebnisse vergessen haben könnte. Als Extrembeispiel für die Probleme einer Du-Erzählung im Präsens sei eine Science-Fiction-Story von Brian Aldiss angeführt, *Poor Little Warrior* (1958), die in mancher Hinsicht einen tour de force des Gebrauchs der zweiten Person darstellt. Auf einer Zeitreise in die prähistorische Vergangenheit geht der Protagonist Claude Ford auf Saurierjagd. Nicht nur seine Jagderlebnisse werden als Du-Erzählung vermittelt, sondern auch sein tragisches Ende. Claude Ford fungiert noch als angeredetes Du, als er als erlebendes Du bereits das Zeitliche gesegnet hat:

So you pause, and as you pause, something lands socko on your back, pitching you face forward into tasty mud. You struggle and scream as lobster claws tear at your neck and throat. You try to pick up the rifle but cannot, so in agony you roll over, and next second the crab-thing is greedying it on your chest. You wrench at its shell, but it giggles and pecks your fingers off. You forgot when you killed the bronto that its parasites would leave it, and that to a little shrimp like you they would be a deal more dangerous than their host.

You do your best, kicking for at least three minutes. By the end of that time there is a whole pack of the creatures on you. Already they are picking your carcass loving clean. You're going to like it up there on top of the Rockies; you won't feel a thing.⁴⁸

Die hier vorliegende Kommunikationssituation ist absurd. Der Adressat stirbt, während die Erzählung über ihn weitergeht. Für den toten Claude Ford hat die Mitteilung weder Informationswert, noch ist sie von irgendwelcher Relevanz im Sinne der Griceschen Maximen. Vielleicht ist eine Motivation für diese Absurdität im Versuch einer abschließenden Distanzierung von der Illusion der Geschichte zu suchen.

⁴⁸ In: Aldiss (Hrsg.), *The Penguin Science Fiction Omnibus*. An anthology, Harmondsworth 1973, S. 72–78, hier: S. 77 f.

Angesichts der kommunikativen Ungewöhnlichkeit der Du-Erzählung im Präsens überrascht es nicht, daß durchgängig in dieser Form abgefaßte Werke sehr unterschiedlich gedeutet werden — am häufigsten wohl Butors *La Modification*. Die Auffassungen über dieses Werk gehen u. a. auch darüber auseinander, ob als Adressant des Du eine andere Person anzunehmen ist oder ob es sich vielmehr um eine Selbstanrede handelt. Eine Selbstanrede ist durchaus kein außergewöhnliches psychologisches Phänomen. Bereits 1881 prägte der Psychologe Victor Egger den Begriff der inneren Rede, der „parole intérieure“: „la conscience est [. . .] une parole qui s'écoute elle-même“⁴⁹. Bei dieser inneren Sprache des Bewußtseins kann es zu einer Dialogisierung kommen, einer (gesunden) Form der Bewußtseinsspaltung, bei der das Ich sich selbst betrachtet, bewertet und anspricht:

Il arrive fréquemment que notre parole intérieure est l'imitation d'un dialogue, dans lequel, sans doute, nous sommes le principal interlocuteur, mais où notre voix, comme dans tout dialogue, est interrompue de temps à autre par l'approbation ou la critique d'une voix étrangère et amie.⁵⁰

Die Selbstanrede in Gedanken ist also ein Phänomen, das jedem Leser eines Werkes aus der eigenen Erfahrung vertraut sein dürfte. Der Ansatz, ein durchgängig in der Du-Perspektive verfaßtes Werk wie Butors Roman als ausgedehnte Selbstanrede zu deuten, mag daher als Versuch angesehen werden, eine in kommunikativer Hinsicht ungewöhnliche Erzählform zu einem vertrauteren psychologischen Phänomen zu familiarisieren.

Selbstgespräche, in denen ein Wechsel von erster und zweiter Person zu beobachten ist, die also im Gegensatz zur reinen Du-Erzählung wie bei Butor zweiseitig sind, wirken im literarischen Kontext nie außergewöhnlich. Dabei handelt es sich häufig um bewußte Selbstansprachen, um Analysen und nicht um Selbstgespräche der Art, wie sie als Ausdruck psychischer Erkrankungen zu beobachten sind. Ein besonders deutliches Beispiel aus dem Bereich des Romans begegnet in Aritha van Herks Roman *Judith* (1978). Judith hat ihren sicheren Beruf und ihre feste Beziehung in der Großstadt aufgegeben, um auf dem Land allein eine Schweinezucht aufzubauen. In der selbstgewählten Isolation kommen ihr jedoch immer wieder Zweifel, ob sie den richtigen Weg zur Selbstverwirklichung eingeschlagen hat. In der folgenden Passage bemüht sie sich, ihre Situation zu analysieren; dabei spinnt sich in ihrem Kopf ein innerer Dialog ab:

You're crazy, she admonished herself. You're crazy. Blow the damn thing out and go to bed. But she found herself suddenly certain and assured, swishing about the kitchen in the trailing skirt. Muscles, she thought, I have muscles. She moved slowly and with reverence, more self-aware than ever. [. . .]

⁴⁹ *La parole intérieure*. Essai de psychologie descriptive, Paris 1881, S. 7.

⁵⁰ S. 73.

Sitting in front of the melting candle, plate centered on a mat and flatware neatly in line, she ate slowly and pleasurably.
 Well, here I am where I never expected to be.
 But her other self asked, And what did you expect?
 I always expect something different from what I get.
 Does it make so much difference?
 I suppose it shouldn't, but . . .
 She held up the glass of golden liquid against the light of the flame.
 Will the price of pigs make a difference?
 Not anymore.
 Abruptly the flame spluttered and died. She sighed. ‚Here I am in the dark again,‘ she said aloud.⁵¹

In der Aufspaltung des Denkprozesses in eine erste und eine zweite Person kommt eine Selbstdistanz zum Ausdruck, die der Person Wertung und Kritik sich selbst gegenüber erlaubt. Auch wenn erste und zweite Person sich auf denselben Referenten beziehen, verlieren sie aber doch nicht ihre grundsätzliche Verschiedenheit, da sie sich auf verschiedene Seiten der Persönlichkeit dieses Referenten beziehen.

Dies zeigt sich auch in der Verwendung des Selbstgesprächs in anderen literarischen Gattungen⁵². Alfred Lord Tennysons Gedicht *The Two Voices* (1842) dramatisiert z. B. die Zerrissenheit eines von religiösen Zweifeln an den Rand des Selbstmordes getriebenen Menschen in einer Debatte zwischen zwei (inneren) Stimmen:

A still small voice spake unto me,
 ‚Thou art so full of misery,
 Were it not better not to be?‘
 Then to the still small voice I said;
 ‚Let me not cast in endless shade
 What is so wonderfully made.‘⁵³

In Christopher Marlowes Drama *The Jew of Malta* (1590) wägt Barabas, nachdem er durch seine Intrigen Gouverneur von Malta geworden ist, die Vor- und Nachteile seiner neuen Position in einem Selbstgespräch ab. Die vorsichtige Hälfte seiner Persönlichkeit mahnt ihn zur größeren Besonnenheit:

⁵¹ Zitierte Ausgabe: Toronto 1978, S. 182.

⁵² Vgl. zum Selbstgespräch in anderen Gattungen auch den Überblick bei Jacob Grimm, „Über den Personenwechsel in der Rede“, in: J. G., *Abhandlungen zur Litteratur und Grammatik* (Kleinere Schriften. 3), Berlin 1866, S. 236—311, hier: S. 291—299, sowie für das Selbstgespräch innerhalb des inneren Monologs in der Erzählprosa Cohn, *Transparent Minds*, S. 90—92, 178, 245; Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 286; Müller, „Die Anrede an ein unbestimmtes Du“, S. 132; vgl. auch Dubois, *Allgemeine Rhetorik*, S. 271—273.

⁵³ In: Tennyson, *In Memoriam, Maud and Other Poems*, hrsg. von J. D. Jump, London 1974, S. 26—38, hier: S. 26.

Thus hast thou gotten, by thy policy,
 No simple place, no small authority.
 I now am governor of Malta. True,
 But Malta hates me, and in hating me
 My life's in danger, and what boots it thee,
 Poor Barabas, to be the governor,
 Whenas thy life shall be at their command?
 No, Barabas, this must be look'd into;
 And since by wrong thou gott'st authority,
 Maintain it bravely by firm policy;
 At least unprofitably lose it not. (V, 2)⁵⁴

Während sich in van Herks Roman ein Beispiel für die direkte Form der Gedankendarstellung in der Prosa fand, ist auch im Kontext der erlebten Rede der Selbst-Dialog möglich, so z. B. in Martin Walsers Roman *Brandung* (1985): Ständig kommt es in den Gedanken Helmut Halms zur Bildung innerer Dialoge, in denen seine Vernunft ihn wegen seiner plötzlich entflammten Liebe zu einer beträchtlich jüngeren Studentin zur Vorsicht mahnt:

Jetzt wußte er wieder, daß er den Schlüssel vom Bund abgetrennt hatte, weil das der Schlüssel war, den er täglich brauchte, da wollte er nicht immer vier Schlüssel durchprobieren müssen. Aber vorher, als er mit dem Mädchen vor der Tür gestanden war, hatte er das nicht gewußt. Wer fand das interessant? Wer fragt da wen? ER fragt DICH. ER ist erbittert, enttäuscht, wütend.⁵⁵

Ein solcher Übergang von der dritten Person in die zweite Person ist auf die literarische Möglichkeit der Bewußtseinsdarstellung in der erlebten Rede beschränkt. Sie ist im Erzählwerk auch nur möglich, weil bei der erlebten Rede trotz des Pronomens der dritten Person eine persönliche Erzählsituation, personales Erzählen, anzunehmen ist und sich das er potentiell durch ein ich substituieren läßt⁵⁶. So geht auch bei Walser stellenweise die Bewußtseinsdarstellung von der dritten in die erste Person über:

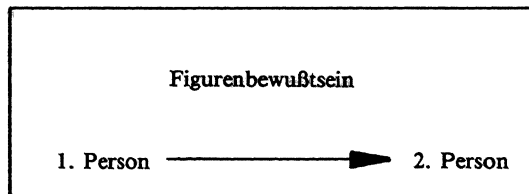
⁵⁴ Zitiert nach der Ausgabe von R. W. van Fossen (Regents Renaissance Drama Series), London 1965, S. 101.

⁵⁵ Zitierte Ausgabe: Frankfurt am Main 1985, S. 60.

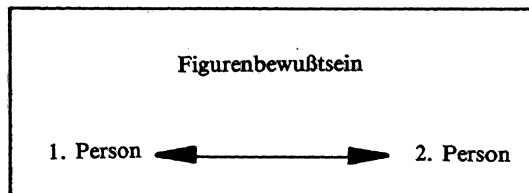
⁵⁶ Vgl. Cohn, *Transparent Minds*, S. 100; Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 143; für eine Auseinandersetzung mit Stanzel siehe auch Cohn, „The Encirclement of Narrative“, *Poetics Today* Bd. 2/1981, S. 157—182, hier: S. 163—174; zur Beziehung von erster und dritter Person vgl. ausführlich auch Banfield, *Unspeakable Sentences*, S. 88—108; mit Substituierbarkeit ist in diesem Zusammenhang nur gesagt, daß die Perspektive der Figur wiedergegeben wird und daß in dieser Hinsicht die Opposition zwischen Pronomina der ersten und dritten Person aufgehoben ist.

Als sie aber gegangen war, hatte er wieder das Gefühl, alles falsch gemacht zu haben. Er hatte sie gehen lassen. Ein Streit erhob sich in ihm wie nie zuvor. Wer hat sie gehen lassen? Du! Was hätte ich tun sollen? Sie vergewaltigen. Belästigen, wenigstens.⁵⁷

Mit der *parole intérieure* sind die Betrachtungen zu ihrem Ausgangspunkt, der Figurenrede, genauer der direkten Gedankendarstellung, zurückgekehrt. Allerdings besteht ein wesentlicher Unterschied zu den eingangs gemachten Beobachtungen: Für Updikes *Wife-Wooing* wurde eine einseitige Pseudo-Kommunikation festgestellt, wenn der Reflektor in Gedanken seine Ehefrau anspricht. Schematisch ließe sich dieser Sachverhalt wie folgt darstellen:



Hiervon ist die Selbstanrede in Form eines inneren Dialogs klar zu trennen. Die beiden Seiten des Bewußtseins treten miteinander in Kontakt, sie reagieren aufeinander, erste und zweite Person wechseln ihren Bezug entsprechend dem Wechsel der Rollen von Sprecher und Adressat. In allen hierzu betrachteten Beispielen spielt sich innerhalb des Figurenbewußtseins eine Kommunikation mit der Struktur des Figuren-Dialogs ab:



Die Seiten des Ich verhalten sich als Partner einer echten, zweiseitigen, wenn auch inneren Kommunikation.

Es hat sich gezeigt, daß die zweite Person im Erzählwerk in bezug auf verschiedene Instanzen und in verschiedenen Situationen der Kommunikation auftritt. Ob die Anrede eines Du dabei als normal oder auffällig empfunden wird, ist von der sprechenden bzw. angesprochenen Instanz zunächst

⁵⁷ *Brandung*, S. 250.

unabhängig; die Anrede eines fiktiven Lesers durch den Erzähler wirkt kommunikationstechnisch gesehen nicht weniger normal als die wechselseitige Anrede von Figuren im Dialog oder auch die Selbstansprache in der inneren Rede einer Figur. Erscheint das Auftreten der zweiten Person auffällig, kann dies durch verschiedene Faktoren bedingt sein: Schon der dramatische Monolog als Form der Figurenrede ist auffällig, weil das angeredete Du im Text nicht als Sprecher auftritt und der natürliche Wechsel von erster und zweiter Person damit aufgehoben ist. Von vornherein ausgeschlossen ist dieser Wechsel bei den verschiedenen Formen von Pseudo-Kommunikation, die sowohl in Figuren- als auch in Erzählerrede zu beobachten sind: Anrede eines anderen Du in den Gedanken einer Figur oder Formen der Apostrophe. Bei der Anrede einer Figur durch den Erzähler und umgekehrt und der Anrede des Lesers durch eine Figur der erzählten Geschichte findet außerdem ein Durchbrechen der Kommunikationsgrenzen innerhalb des Erzählwerks statt. Bei einer solchen Grenzüberschreitung fällt die Verwendung der zweiten Person besonders auf, da sie in der Kommunikation zwischen Instanzen auftritt, die üblicherweise nicht miteinander ins Gespräch kommen. In den bisher genannten Fällen steht die Auffälligkeit der sporadisch verwendeten zweiten Person in Zusammenhang mit einer ungewöhnlichen Kommunikationssituation. Die potentielle Anomalie der Du-Erzählung ist dagegen auf einen anderen Faktor zurückzuführen, nämlich auf den Verstoß gegen die Maximen über Relevanz und Informationsgehalt, die eine Voraussetzung jeder gelungenen Kommunikation darstellen. Gerade die wiederholten Feststellungen zur Merkwürdigkeit der Du-Erzählung verdeutlichen, wie stark die Rezeption eines Werkes durch Eindrücke von der Normalität bzw. Anomalie einer Kommunikation beeinflusst wird, die auf der allgemeinen Spracherfahrung jedes Lesers basieren. Eine kommunikationstheoretische Betrachtung kann zur Erfassung dieser Kriterien auf der Lesenseite beitragen.