

Emmanuelle Prak-Derrington

Wie redet der Autor seinen Leser an? Personaldeiktika und Mehrfachadressierung in der Fiktion

Vorbemerkung

Der literarische Erzähltext (LET) wird, in der französischen "Diskursanalyse" wie in der neueren deutschen Textlinguistik, wie jede andere sprachliche Kommunikation behandelt, in welcher Sprecher/Schreiber und Rezipient, als Autor und Leser umgetauft, mit den Partnern der alltäglichen Kommunikation mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede teilen. In diesem Beitrag möchte ich in Abgrenzung zu dieser unbestreitbaren, jedoch verallgemeinernden Auffassung, die Eigenart der Beziehung Autor-Leser hervorheben und versuchen, den besonderen Status des Lesers des LET näher zu bestimmen.

1 Zur Mehrdeutigkeit der Kommunikationspartner: Polyphonie und Mehrfachadressierung

1.1 Direkt-angesprochener vs gemeinter Adressat

In Frankreich sind es vor allem Arbeiten, die an Bachtins Theorie der Dialogizität anknüpfen (Ducrots Konzept der Polyphonie, Authier-Revuz' Unterscheidung zwischen gezeigter oder prinzipieller Heterogenität), die uns mit dem Gedanken vertraut gemacht haben, dass der Sprecher sich in viele diskursive Rollen spalten kann und von unzähligen, meist nicht identifizierbaren Stimmen durchzogen ist. Genauso verwickelt steht es mit dem Rezipienten, dessen Heterogenität die grundlegenden Arbeiten Goffmans und Browns/Levinsons als erste gezeigt haben, und für den sich ein neues Forschungsfeld eröffnet hat: das der Formen der Adressiertheit der

Rede (*double adresse, adresse multiple, ou polyadressage*¹ im Französischen, *Mehrfachadressierung* im Deutschen).

Hier führe ich gleich ein kleines literarisches Beispiel an, das die grundsätzliche Polyvalenz der sprachlichen Adressierung veranschaulicht.

- (1) »Ei, ei, Herr Anselmus«, fiel der Konrektor Paulmann ein, »ich habe Sie immer für einen soliden jungen Mann gehalten, aber träumen – mit hellen offenen Augen träumen und dann mit einemmal ins Wasser springen wollen, das – verzeihen Sie mir, können nur Wahnwitzige oder Narren!« - Der Student Anselmus wurde ganz betrübt über seines Freundes harte Rede, da sagte Paulmanns älteste Tochter Veronika, ein recht hübsches blühendes Mädchen von sechzehn Jahren: »*Aber, lieber Vater*, es muss *dem Herrn Anselmus* doch was Besonderes begegnet sein, und *er* glaubt vielleicht nur, dass er gewacht habe, unerachtet er unter dem Holunderbaum wirklich geschlafen und ihm allerlei närrisches Zeug vorgekommen, was ihm noch in Gedanken liegt.« [...] dem Studenten Anselmus tat es wohl, dass man sich seiner [...] annahm, und unerachtet es ziemlich finster geworden, glaubte er doch *zum ersten Male* zu bemerken, wie Veronika recht schöne dunkelblaue Augen habe [...]. (E.T.A. Hoffman, *Der goldene Topf*, 16; von mir hervorgehoben)

Veronikas Rede wird durch den vorangestellten Vokativ (*lieber Vater*) eindeutig an ihren Vater adressiert, dessen hartem Vorwurf an den Studenten Anselmus (präsupponierter Schluss: *Sie sind ein Narr!*) sie widersprechen will. Eigentlicher Adressat ihrer Rede ist jedoch nicht ihr Vater, sondern der Student Anselmus, den das Personalpronomen der dritten Person, hier kleingeschrieben, explizit als nicht angesprochen, als an dem Gespräch unbeteiligten Partner markiert. Durch ein und dieselbe Äußerung vollzieht Veronika vier verschiedene illokutive Handlungen, von denen die explizite, formal adressierte nur eine einzige darstellt, und die drei anderen nur durch den Kontext zu verstehen sind. Explizit WIDERSPRICHT Veronika ihrem Vater; damit gibt sie aber dem Studenten Anselmus zu verstehen, dass sie SEINEN STANDPUNKT VERTEIDIGT; ferner TRÖSTET sie Anselmus und schließlich, da sie es wagt, sich seinetwillen gegen den Vater zu erheben, GIBT sie ihre ZUNEIGUNG für ihn KUND. Ihr Einsatz verfehlt ihr Ziel

¹ Der Begriff *double adresse* ist der literarischen Kritik entnommen (Siess 2000); *adresse multiple* und *polyadressage* entsprechen dem deutschen sprachwissenschaftlichen Begriff der MFA (Kühn 1995).

nicht; Anselmus fühlt sich tatsächlich getröstet und bemerkt zum ersten Mal, was für wunderschöne dunkelblaue Augen sie hat... Es lässt sich folgender Grundsatz formulieren: die Mehrzahl der Partner bringt, mehr als einen quantitativen Wechsel, eine qualitative Mehrdeutigkeit mit sich. "Kommunikation *mit* mehreren [ist] vor allem Kommunikation *für* mehrere"².

Als *mediale* Kommunikation ist der LET immer mehrfachadressiert, und die Divergenz zwischen formal adressiertem und eigentlich gemeintem Adressaten ist dort nicht als eine Möglichkeit, sondern als der Normalfall überhaupt anzusehen³. Der Leser eines LET ist letztendlich immer die Instanz, an die sich der LET wendet, ob er erwähnt wird oder nicht, ob dies auf direkte oder indirekte Weise geschieht, ja sogar dann, wenn es überhaupt keine Formen der Adressierung im Text gibt.

1.2 LET als mediale Kommunikation

Mehrfachadressierung potenziert Mehrdeutigkeit, denn sie potenziert die Pluralisierung der illokutiven Sprechhandlungen für jede Äußerung. Im LET wird Mehrdeutigkeit prinzipiell dadurch gesteigert, dass beide Instanzen mit einem doppelten Status versehen sind: Sprecher wie Rezipient sind zugleich real und fiktional, an- und abwesend. Der Spaltung des Sprechers in einen Autor und Erzähler entspricht die Spaltung des Rezipienten in einen fiktiven Leser⁴ und realen Leser. Hinzu kommen die verschiedenen Stimmen der Figuren, durch welche die Transparenz des Ganzen nicht selten bis zur Undurchschaubarkeit verdunkelt wird.

Die erste, **textexterne** Ebene, auf der sich realer Autor und realer Leser bewegen, zeichnet sich durch Asymmetrie aus: in den zeitlichen wie

² Kühn (1996 : 2).

³ Genau wie bei einem politischen Fernsehinterview, wo der Politiker zwar auf die Fragen des Journalisten antwortet, sich jedoch an ein höchst heterogenes, manchmal sogar radikal geteiltes Publikum wendet, und wo dann jede Äußerung unterschiedlich gedeutet werden kann. Am 7. November 2005 verkündete in den Abendnachrichten Premierminister Dominique de Villepin den Aufnahmezustand und die Möglichkeit für die Präfekte, die Ausgangssperre zu verhängen. Seine Rede richtete sich, über den Journalisten Patrick Poivre d'Arvor hinweg, den er doch immer wieder mit seinem Namen anredete, an das französische Volk schlechthin, und all seine Aussagen waren doppelbödig: als Drohung und Warnung gegen die randalierenden Jugendlichen der Vorstädte sowie als Versprechen, die Ordnung wieder herzustellen für die Opfer der Krawalle.

⁴ Genette spricht von *narrataire*, Iser vom *impliziten Leser*, Eco von *Modellleser*.

räumlichen Koordinaten (E.T.A. Hoffmann in Berlin 1814 / oder Theophile Gauthier in Paris 1863 oder ich in Lyon 2005), in der Zahl (ein Autor, unzählige Leser), in der Unaustauschbarkeit der Rollen (kein Sprecherwechsel, massive Einschränkung des *recipient design principle*), in der Kontext-abhängigkeit oder -unabhängigkeit (der *Goldene Topf* ist mit einer unglaublichen Detailtreue im Dresden der Befreiungskriege verankert; die räumlichen und zeitlichen Koordinaten des Lesers spielen für den Text keine Rolle).

Die zweite, **textinterne** Ebene lässt diese Asymmetrie verschwinden und führt die beiden Instanzen zusammen. Es treffen sich der implizite Autor (*Booths implied author*) und der implizite Leser. Selbst wenn kein Erzähler vernehmbar ist, selbst in Monologen, wo der Leser in seiner Eigenschaft als Leser geleugnet wird, begegnen die beiden einander, denn hinter jedem Text befindet sich ein Äußernder (*énonciateur*) und alles Geschriebene wartet darauf, gelesen zu werden.

Bei der Untersuchung der Adressierungsformen an den Leser ist also immer dreierlei zu berücksichtigen: Welche sprachlichen Mechanismen werden in den Text für den impliziten Leser eingebaut? Die Formen reichen von der transparenten Adressierung bis zur undurchschaubaren und sogar vermeintlichen Nicht-Adressierung. In welchem Verhältnis steht der implizite Leser zu den Figuren? Und welche Konsequenzen hat dies schließlich für den realen Leser? Beschränken will ich mich dabei auf die Personaldeiktika, als die primären Gestaltungsmittel des Autor-Leser-Verhältnisses.

2 Transparente Mehrfachadressierung

2.1 Explizite Anrede: das DU an den Leser

Betrachtet werden nur die Rollen Autor-Leser, die Ebene der Figuren bleibt unberücksichtigt. Diese Ebene der Transparenz ist insofern wichtig, als sie uns den Schlüssel für den Akt des Lesens überhaupt liefert.

Explizite Anrede an den Leser: Kongruenz zwischen implizitem und realem Leser

Eindeutig und mehrfach abgegrenzt (Nominalgruppe + Deiktikum)

Unter Anrede an den Leser versteht man gewöhnlich nur diese explizite Form, wenn der implizite Autor sich direkt an seinen impliziten Leser wendet, in den sogenannten Autoreinmischungen. Dieses im 18. und 19. Jahrhundert in Frankreich sehr beliebte Verfahren⁵, das Autor und Leser in der Fiktion als kommunikatives Paar auftreten lässt, erlebt im postmodernen Roman eine rege Neubelebung (Borges *Fiktionen*, Italo Calvino's *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, Ecos *Der Name der Rose*...). Wie der Terminus *Einmischung* es besagt, wird diese Form als eine Art Fremdling in der Fiktion aufgefasst. Vuillaume (1990) bezeichnet diese Ebene als Randfiktion ("fiction secondaire ou marginale"). In folgenden Beispielen werden Vokative in der Form einer Nominalgruppe, Deiktika der 1. und 2. Person, Präsens, und adressaten-orientierte Sprechakte wie Imperativ- oder Fragesätze eingesetzt, um die Passage eindeutig gegen den Rest der Fiktion abzugrenzen. Sie dienen dazu, direkte Kommunikation vorzutäuschen.

- (2) Wohl darf ich geradezu *dich* selbst, *günstiger Leser!* fragen, ob *du* in deinem Leben nicht Stunden, ja Tage und Wochen hattest, in denen *dir* all dein gewöhnliches Tun und Treiben ein recht quälendes Missbehagen erregte [...] Überhaupt wünschte *ich*, es wäre *mir* schon jetzt gelungen, *dir*, *geneigter Leser*, den Studenten Anselmus recht lebhaft vor Augen zu bringen. (*Goldener Topf*, Incipit der Vierten Vigilie, Reclam 28)
- (3) *Versuche* es, *geneigter Leser*, in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder [...] das *uns* der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, *versuche* es, *geneigter Leser*, die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um *dich* herwandeln, wiederzuerkennen. *Du* wirst dann glauben, dass *dir* jenes herrliche Reich viel näher liege, als *du* sonst wohl meinstest [...] – *Also, wie gesagt*, der Student Anselmus *geriet* seit jenem Abende, als er den Archivarius Lindhorst gesehen...(GT 29, Excipit der Vierten Vigilie, von mir hervorgehoben)

Die Rückkehr zu der Handlung wird fünffach signalisiert: durch den Gedankenstrich, den Konnektor *also*, der sich auf den linken Kontext (das Ende der dritten Vigilie) bezieht, den Reformulierungsindikator *wie gesagt*,

⁵ Als Musterbeispiele werden in Frankreich Diderots *Le fils Naturel* (1757), in England Sternes *Tristram Shandy* (1759-1767) angegeben. *Der goldene Topf* (1814) stellt meines Erachtens das Musterbeispiel für Deutschland dar.

der sich ebenfalls auf eine vorangegangene Bezugsformulierung bezieht, und schließlich durch den Pronomina- wie auch den Tempuswechsel. Wie bei jeder medialen Kommunikation und im Gegensatz zu einer *face-to-face*-Kommunikation ist der Variationsraum für die Nominalanrede extrem gering: das Attribut kann wechseln (*günstig/geneigt...*), seltener die Kategorie des Numerus, noch seltener das Nomen (*Leser*), das auf eine gemeinsame Eigenschaft aller Rezipienten hinweisen soll (*Liebe Zuschauer/Zuhörer!; günstiger Leser!*).

Hier sei auf die deutsche Eigenart der Leseranrede hingewiesen, der, wie bei der Anrede an Gott, die Distanzform des SIE-Modus zu vermeiden scheint, und die vertraute Form der zweiten Person bevorzugt: meistens das DU⁶. Hoffmann stellt hier keine Ausnahme dar: als sei die doppelte Verschiebung des deutschen Höflichkeitsmodus⁷ mit der Dekontextualisierung des Autor-Leser-Verhältnisses schwer vereinbar. Erst die deiktische Verankerung erlaubt es, die konkrete Abwesenheit der beiden Instanzen aufzuheben, und schafft den gemeinsamen Kontext, den es außerhalb des Textes gar nicht gibt. *“All literary fiction has to construct a 'context' at the same time that it constructs a 'text', through entirely verbal processes”*⁸. Die Deiktika schaffen den Kontext, das Duzen ein persönliches, gewünscht reziprokes und gleichgesinntes Verhältnis, das Autor und Leser aufs Engste verbindet.

Der Inhalt dieser Anreden kann sehr unterschiedlich sein. Der Leser wird um seine Meinung gebeten, soll Mitleid mit der Hauptfigur haben, wird eingeladen, das Verhältnis Traum/Wirklichkeit und darüber hinaus Fiktion/Wirklichkeit zu hinterfragen... Was auch immer vom ihm erwartet wird, alle expliziten Anreden an den Leser kann man allgemein in die größere Ebene der *Metafiktion* (Waugh 1991) einreihen, indem sie die sonst impliziten Merkmale der Fiktion (Mittelbarkeit, anwesende Abwesenheit – oder umgekehrt – beider Partner, Illusion und Wirklichkeit...) offenbaren und bloßlegen.

6 Im Französischen ist der Variationsspielraum größer, dank des deiktischen Gebrauchs des ON und des zweideutigen VOUS, zugleich Plural und Distanzform. In meinem deutschen Korpus habe ich öfters DU, viel seltener IHR, aber kein SIE gefunden. Segebrecht spricht von der *“Alleinherrschaft des Du in der Lyrik”* (1991 : 113).

7 Diachronisch und metaphorisch gesehen kann das SIE als Vervielfachung und *“Verabwesendung”* der zweiten Person Sg. erklärt werden. (Simon 2003 : 9).

8 Waugh (1991 : 88).

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. (Waugh 1991 : 2)

Wird der Leser aufgefordert, aus seiner passiven Rolle herauszukommen und in den Verlauf der Handlung einzugreifen, erreicht die Diskrepanz zwischen realem und implizitem Leser die höchste Stufe, wie wir es in folgendem, sehr verkürzten Auszug aus der Siebenten Vigilie des GT beobachten können, als der Leser als mutiger Held Veronika zur Hilfe kommen und mit einer Pistole auf die alte Hexe schießen soll (!):

- (4) Ich wollte, dass du, günstiger Leser, am dreiundzwanzigsten September auf der Reise nach Dresden *begriffen gewesen wärest* [...] Wie du nun so in der Finsternis *daherfährst*, *siehst* du plötzlich in der Ferne ein ganz seltsames flackerndes Leuchten. Näher gekommen, *erblickst* du einen Feuerreif, in dessen Mitte bei einem Kessel, aus dem dicker Qualm und blitzende rote Strahlen und Funken *emporschießen*, zwei Gestalten *sitzen*. [...] [...] Es *war* dir, als *seist* du selbst der Schutzengel [Veronikas], einer, zu denen das zum Tode geängstigte Mädchen flehte, ja als *müsstest* du nur gleich dein Taschenpistol *hervorziehen* und die Alte ohne weiteres totschießen! *Aber, indem du das lebhaft dachtest, schriest du laut auf. »Heda!« oder: »Was gibt es dorten«, oder: »Was treibt ihr da!«* – Der Postillion *stieß* schmetternd in sein Horn, die Alte kugelte um in ihren Sud hinein, und *alles war mit einemmal verschwunden in dickem Qualm* [...] – *Weder du, günstiger Leser*, noch sonst jemand fuhr oder ging aber am dreiundzwanzigsten September in der stürmischen, den Hexenkünsten günstigen Nacht des Weges, und Veronika musste ausharren am Kessel in tödlicher Angst, bis das Werk der Vollendung nahe. – (GT Reclam 57-59; Hervorhebungen von mir)

Die Verschachtelung der Illusionsebenen nimmt hier kein Ende: Innerhalb der Metafiktion lässt Hoffmann eine andere Fiktion entstehen, die er genau in dem Augenblick unterbricht, als der Leser an seine Rolle als Held zu glauben anfängt, und nun wieder zu einer zweiten Ebene der Metafiktion wechseln soll. Mit einem ironischen metasprachlichen Kommentar (*oder/oder*) wird der Leser zu der Mittelbarkeit alles Erzählten zurückgeführt, und epische Illusion als solche enttarnt, da alles *mit einemmal in dickem Qualm* verschwindet.

2.2 Implizite Anrede an den Leser

Keine Nominalgruppe, Person-, und/oder Zeit- und/oder Raumdeiktikum

In den meisten Romanen unserer Zeit ist die Ebene des inszenierten Paares Autor-Leser so weit geschrumpft, dass sie nur noch in dem unerwarteten Gebrauch eines Zeit- oder Personaldeiktikums⁹ zu erkennen ist (DU, IHR, meistens WIR), oder auch einfach in der Verwendung des PRÄSENS. Der plötzliche Wechsel der Ebenen bleibt um so unauffälliger, als er sich auf kleinere Texteinheiten bezieht. Manchmal sind es nicht einmal ganze Sätze, sondern nur ein kleiner Einschub, hinter der sich die Stimme des Autors nun in aller Diskretion erhebt, und seinem Leser zuwinkt.

- (6) [...] Wo dieser Hund eigentlich steckte, das entzog sich freilich der Wahrnehmung; [...] Überhaupt schien sich nichts mit Absicht verbergen zu wollen, und doch mußte jeder, *der zu Beginn unserer Erzählung des Weges kam*, sich an dem Anblick des dreifenstrigen Häuschens und einiger im Vorgarten stehenden Obstbäume genügen lassen. (Theodor Fontane, *Irrungen, Wirrungen*, Reclam: 3).

3 Indirekte offene Mehrfachadressierung: das DU der Figur

Damit bezeichne ich die Formen, die diesmal die Figuren miteinbeziehen, so dass der zweischichtige Dialog Autor-Leser durch eine dritte Stufe bereichert wird. Trotz der vordergründigen Anrede an die Figur bleibt die Adressierung an den Leser leicht erkennbar und durchschaubar.

3.1 Das nicht eingebettete DU

Figur und Leser als gleichberechtigte gemeinte Adressaten Verzicht auf den Eigennamen + DU

Hierbei handelt es sich um Formen der DU-Erzählung, einer neuen und nicht sehr verbreiteten Form, in der der systematische, jedes andere Pronomen ausschließende Rückgriff auf die 2. Person Singular für die Hauptfigur dem Leser *de facto* die sprachliche Rolle des Adressaten zuteilt. In Frankreich hat

⁹ S. Vuillaume 1990 für die Zeitdeiktika. Räumliche Deiktika sind kein eindeutiges Zeichen, da sie auch anaphorisch gebraucht werden können.

Michels Butors *Modifikation* diese Form bekannt gemacht (VOUS-Anrede), ein deutsches Beispiel dafür bildet Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte*:

- (8) 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 Kinder aufstehen, wenn am Morgen Licht durch die Läden schimmert, heimlich, dass es die Schwester nicht sieht und schnell!
(AICHINGER in DE: 245)

In diesem Ausschnitt (Anfang der Erzählung) zielen alle grammatischen Mittel darauf ab, den Leser in eine Situation zu versetzen, die auch seine sein könnte: die Wenn-Sätze, der alleinige Gebrauch des definiten Artikels (*dem Saal, dem Vikar, Kinder, die Läden, die Schwester*), das indefinite Pronomen *einer*, und vor allem die Leere des Deiktikums DU, das ohne jeden Referenten aus dem Nichts auftaucht und auch weiter mit keinem Eigennamen besetzt wird. Dem Leser bleibt dann keine andere Wahl, als dieses DU zu besetzen, von dem er sich zwar nach und nach, im Laufe der Erzählung, je mehr er über die Figur erfährt, als realer Leser distanzieren kann, das ihn aber als impliziten Leser, als Adressaten fesselt. Es stellt sich dann heraus, daß dieses DU eine Selbstanrede ist, von einer jungen Frau, die, kurz bevor sie stirbt, ihr ganzes Leben rückwärts Revue passieren läßt. Nach Butor verrät jede DU-Erzählung eine didaktische, erzieherische Absicht. Am Ende der Erzählung kommt die DU-Figur zu einer Wahrheit, die ihr als ICH-Figur sonst verborgen geblieben wäre. Diese Adressierungsform reicht dem Leser einen *Spiegel* hin (*Spiegelgeschichte* auch in diesem Sinn zu verstehen), und erzeugt bei ihm eine sehr starke Involviertheit (*addressee-involvement*), die aufklärerischen Zielen tatsächlich am besten entspricht. Man denke nur an die allererste Form der DU-Anrede in der schriftlichen Überlieferung, die Zehn Gebote Gottes. Ob der Imperativ ohne das DU so gebieterisch wäre?

3.2 Eingebettetes DU

Figur als Scheinadressat, Leser als gemeinter Adressat
Verzicht auf den Eigennamen, Verzicht auf Charakteristika für die Figur

- (9) [...] Draußen steht *die* Stadt. Ein Haus steht in der Stadt. Stumm, steinern, grau wie die andern. Und ein Zimmer ist in *dem* Haus. [...]

Und in *dem* Zimmer sind *zwei* Männer. *Einer* ist blond und sein Atem geht weich und das Leben geht wie sein Atem weich in ihn hinein, aus ihm heraus. [...] Das ist der tief im Zimmer. Und *einer* steht am Fenster. Lang, hoch, gekrümmt, schrägschultrig. [...] *Eine Stimme* ist da am Fenster wie von einem Amokläufer, panisch, atemlos, gehetzt, übertrieben, erregt:

“Siehst *du* das nicht? Siehst *du* nicht, dass *wir* ausgeliefert sind. Ausgeliefert an das Ferne, an das Unaussprechliche, an das Ungewisse, das Dunkle? Fühlst *du* nicht, dass *wir* ausgeliefert sind an das Gelächter, an die Trauer und die Tränen, an das Gebrüll. *Du*, das ist furchtbar, wenn das Gelächter in *uns* aufstößt und schwillt, das Gelächter über *uns* selbst. [...] Furchtbar ist es, *du*, oh, furchtbar, wenn die Trauer *uns* anweht [...] (Wolfgang Borchert, *Gespräch über den Dächern*; Hervorhebungen von mir)

In dieser zehnsseitigen Erzählung kann man die einbettende Rede am Anfang, die zwei entgegengesetzte Menschentypen inszeniert als Vorwand betrachten, denn über diese Figuren wird der Leser nichts Weiteres erfahren als diese sehr allgemeinen Informationen (*die Stadt* steht für jede beliebige Stadt, *ein Haus* für jedes beliebige Haus usw.). Im Dialog hört man dann nur noch (mit einer einzigen Ausnahme am Ende) die Figur des Langen, Gekrümmten, Schrägschultrigen sprechen, der mit einem Fuß schon im Grab steht, der sich niemals mit ICH sondern immer durch ein nicht näher bestimmtes WIR ausdrückt. Der Erzähler enthält sich jedes Eingreifens bis zum Ende. Die Figur wirkt völlig entkörper, einzig auf ihre Stimme reduziert. Sie fungiert dann im wörtlichen Sinne als Für-Sprecher für alle und alles Verzweifelte, so wie sich das DU nicht so sehr auf den blonden, den im Leben verankerten Mann bezieht, sondern als generelle Anredeform verstanden werden soll, für alle und alles, die/was in den düsteren Nachkriegszeiten sich weiter an das Leben klammern und glauben wollen/will, darunter Borcherts eigenen Überlebensdrang.

Der Leser wird über die Figur hinaus mehrfach adressiert: Er kann entweder ein Stellvertreter des DU, oder des WIR sein, oder auch, wie Borchert, in sich selbst die Stimmen des Verzweifelten und des Das-Leben-Bejahenden vereinbaren. Das Gespräch über den Dächern ist somit exemplarisch ein Gespräch mit sich selbst, durch und über den Text – für die ganze Generation der Nachkriegszeit.

4 Indirekte getarnte Mehrfachadressierung

Die Unbestimmbarkeit des WIR, der Schriftsteller und die Zensur

Von allen Deiktika ist das WIR, das den Adressaten entweder einschließt (inklusives WIR) oder ausschließt (exklusives WIR), die für die Mehrdeutigkeit der MFA am besten geeignete Form. Mit den WIR werden die Konturen des Sprechers über seine eigene Person hinaus ausgeweitet und verlieren jede Schärfe¹⁰. Aber auch die Konturen des Adressaten. WER SPRICHT ZU WEM? Die implizite Doppelbödigkeit des WIR erlaubt es, mit zwei Zungen zu reden, sich innerhalb des fiktiven Rahmens des LET zu bewegen und gleichzeitig diesen Rahmen zu sprengen. Es kann immer wieder eingesetzt werden, wenn sich die eigene Stimme des Autors nicht direkt erheben darf, ohne sein eigenes Face (und manchmal seine eigene Person, wie das untere Beispiel es zeigen wird) und/oder das des Adressaten in Gefahr zu bringen. Das an sich undurchschaubare WIR kann u.a. erlauben, die Zensur zu umgehen.

Figur als vordergründiger Sprecher/Adressat, Leser als hintergründiger / ausgeblendeter Adressat

In *Kein Ort. Nirgends*, einer Erzählung, die eine fiktive Begegnung zwischen Kleist und der Dichterin GÜnderrode inszeniert, greift Christa Wolf immer dann zum WIR, wenn es sich um eine Kritik an dem politischen Apparat, dem Staat handelt. Und bis auf das erste WIR in der Exposition, das unzweideutig auf den Autor zurückzuführen ist, sind immer Kleist oder GÜnderrode die Sprecher/Angesprochenen. Auf diese Weise kommt die Kritik an den Verhältnissen immer getarnt vor.

Bei inszenierten Mehrfachadressierungen bleiben indirekte und/oder implizite Adressierungen und damit möglich gemeinte [...] Adressaten verdeckt und ausgeblendet, weil der Sprecher/ Schreiber so tut, als stünde die Kommunikation mit den/dem direkt angesprochenen im Vordergrund seiner Interessen. Hier wird gewissermaßen "der kommunikative Normalfall" inszeniert. (Kühn 1996 : 112)

Ch. Wolf geht so weit, dass sie ausdrücklich dieses Rollen- und Maskenspiel enttarnt (am Ende der Erzählung), sie bleibt jedoch durch die Indefinitheit der Pronomina geschützt. Das Wort Staat wird sorgfältig vermieden, die allgemeinen Aussagen gelten vordergründig für die beiden

¹⁰ Benveniste (1966 : 234f.)

Außenseiter Kleist und Günderrode, und sind nur indirekt auf den Autor und den Leser zu beziehen¹¹:

- (8) *Ich bin nicht ich. Du bist nicht du. Wer ist wir?*
Wir sind sehr einsam. Irrsinnige Pläne, die *uns* auf die exzentrische Bahn werfen. In Männerkleidern dem Geliebten folgen¹². Handwerk ausüben: Tarnung, zuerst vor *uns* selbst. Auch wenn *man* bereit ist, zu sterben, tun die Verletzungen weh, welche *die Menschen* uns zufügen müssen; nimmt *uns der Druck der eisernen Platten*, die näher rücken, *uns* zu zerquetschen oder an den Rand zu drücken, allmählich doch den Atem. Kurzatmig, angstvoll, müssen *wir* weitersprechen, das wissen *wir* doch. Auch dass *uns keiner* hört. Auch, dass *sie* sich gegen *uns* wehren müssen: Wo kämen *sie* hin? Dahin, wo *wir* sind – wer wollte es *ihnen* wünschen. (*Kein Ort. Nirgends*, 108-109; von mir hervorgehoben)

Hintergründige Adressaten: alliierter vs. funktionalisierter Adressat

Die verdeckte, hintergründige MFA muss dabei mit mindestens zwei heterogenen Gruppen in der Leserschaft rechnen, die radikal entgegengesetzte Interessen vertreten: sie richtet sich einerseits an die Leser als *verbündete* oder *alliierte* Adressaten (WIR: alle die sich dieser Kritik anschließen, all diejenigen, denen das Recht zu sprechen verweigert war/ ist), andererseits an die Leser als *beschönigte* und *funktionalisierte* Adressaten (SIE: die Zensoren, die Behörden, die eine direkte Kritik nicht dulden würden).

5 Ultima-Täuschung der MFA: das Paradoxon des Monologs

Das Konzept der MFA wirft schließlich ein neues Licht auf die Technik des Monologs, dieser vermeintlich NICHT-adressierten Rede. Unterscheiden soll man dabei zwischen zwei Formen, je nachdem, ob der Monolog mit oder ohne einbettende(r) Rede vorkommt.

5.1 Inszenierter Monolog

¹¹ Für eine eingehendere Analyse der "Grenzverwischungen" in *Kein Ort. Nirgends*, s. Prak-Derrington 1999.

¹² Kleists Schwester Ulrike musste sich als Mann verkleiden, um ihrem Bruder nach Straßburg zu folgen, ohne Aufsehen zu erregen.

Figur und Erzähler auf der intratextuellen Ebene, Figur als vordergründiger Adressat, Erzähler als hintergründiger ratifizierter Adressat, Leser als hintergründiger, scheinbar weniger ratifizierter Adressat!
 ICH+ PRÄS/ Erzähler + PRÄT.

Eine Figur denkt und/oder redet sich im Stillen selber an, anstatt mit anderen laut zu sprechen. Die Rede kann dialogisch (imaginäre Adressaten) oder monologisch gestaltet werden, inszeniert aber immer die Gedanken eines einzigen Sprechers. In dieser speziellen Form der direkten Rede bleibt die trialogische Konstellation aufrechterhalten, insofern die evaluative Dimension des Erzählers niemals verschwindet und der Monolog mit seinem Kommentar begleitet und gedeutet wird. Während das In-Szene-Setzen der Rede durch den Erzähler das Interesse auf die intratextuelle Ebene des Textes lenkt, kann sehr wohl die tatsächliche Kommunikation über den Kopf des Erzählers hinweg stattfinden. Ein gutes Beispiel für diesen vorgetäuschten Rahmen des Monologs, bei dem sich der Leser als unbeteiligter Dritter leicht irreführen lässt, stellt eines der größten Missverständnisse in der Literatur dar: der zweite Monolog Aschenbachs am Ende des *Tod in Venedig*¹³:

- (9) Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des « Elenden », der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das Verworfenen verworfen hatte [...] — er saß dort, seine Lider waren geschlossen, nur zuweilen glitt, rasch sich wieder verbergend, ein spöttischer und betretener Blick seitlich darunter hervor, und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöhnt, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte.
 “Denn die Schönheit Phaidros, merke das wohl, nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist, kleiner Phaidros, der Weg des Künstlers zum Geiste. [...] (Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 512f.)

Viel zu oft haben naive wie erfahrene Leser der verachtenden Verurteilung der Figur durch den Erzähler Glauben geschenkt, statt der zitierten Rede zu vertrauen. D.h., sie sind nicht in der Lage gewesen, den fiktiven Rahmen zu sprengen, Aschenbachs Worte als Bekenntnis, und sich und Thomas Mann als hintergründige jedoch als eigentliche ratifizierte

¹³ S. Cohn (1981 : 43-45; 2001 : 221-224), Prak-Derrington (2004: 54-55).

“Handlungsbeteiligte” zu erkennen. Der Leser, der sich entscheidet, die Figur gegen das negative, gnadenlose Urteil des Erzählers in Schutz zu nehmen, entspricht dagegen am besten den Absichten des Autors, denn er gibt seine Rolle als Nur-Beobachtender auf und lässt sich für den zwar getarnten jedoch wirklichen Standpunkt des Autors gewinnen. Als “offenes Geheimnis” bietet der inszenierte Monolog einen idealen Raum für die persönlichsten Auffassungen des Autors. Er lässt sich mit einer “Zum-Fenster-Hinaus-Rede” vergleichen, bei dem der unbeteiligte Dritte, der außenstehende Leser am stärksten adressiert wird. Der Monolog ist das Fenster des Autors zu seinem Leser.¹⁴

5.2 Die Gewalt des “Inneren Monologs”: der Leser als nicht ratifizierter Adressat

Ich schließe jetzt diesen Beitrag mit der radikalsten Form der vermeintlichen Nicht-Adressierung, die des sogenannten *inneren Monologs*, eine Form, die dem Leser in seiner Eigenschaft als Leser jede Legitimität abstreitet und ihn in die heikle Rolle eines nicht-ratifizierten Rezipienten versetzt. Über den “revolutionären” Aspekt des inneren Monologs ist immer wieder geschrieben worden, unzählige Studien sind ihm gewidmet, die alle die originale Beschaffenheit dieser Technik zu erklären suchen. Im inneren Monolog wird die prinzipielle Mittelbarkeit des Erzählens verdrängt, um die Illusion der Unmittelbarkeit zu erzielen. Der Erzähler verschwindet ganz und gar, um der Figur das narrative Terrain gänzlich zu überlassen. Die unerhörte Kraft des Inneren Monologs liegt also nicht so sehr in der Form (die heute sehr klassisch sein kann) als in der Verleugnung dessen, was das Gattungsmerkmal der Fiktion ausmacht, seine Mittelbarkeit. Meines Erachtens sollte auch jene zweite, unerhörte Verleugnung berücksichtigt werden: die Verleugnung der Adressiertheit an einen Leser. Kein Erzähler redet hier, die Figuren scheinen von selbst zu denken... Aber genauso könnte man sagen: kein Leser dürfte hier lesen, denn es sind unausgesprochene Gedanken!

Erste Konsequenz: Der Leser wird zum unerwünschten Gast im eigenen Haus. Aus ihm wird ein nicht-ratifizierter Rezipient, was Goffman als einen *eavesdropper* bezeichnet, ein heimlicher Mithörer. Mit dem Verschwinden

¹⁴ Abgewandelt nach der Aussage des SPD-Abgeordneten Conradi: “*Der Plenarsaal ist das Fenster des Parlaments zur Öffentlichkeit*” (zitiert nach Kühn 1995 : 167).

des Erzählers verschwindet der sonst durch ihn indirekt ratifizierte implizite Leser. Figur und realer Leser treten unmittelbar aufeinander zu. Das Paradoxon des Inneren Monologs besteht darin, dass er seinen Leser leugnet *und* zugleich als einzigen Adressaten voraussetzt.

Zweite Konsequenz: solange es einen Erzähler gibt, der an Stelle des Lesers in die Psyche der Figuren eindringen konnte, ist die Fiktion als solche nicht gefährdet.

Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt wird. (Hamburger 1968 : 73)

Was aber, wenn die ICH-Subjektivität der Figur ohne jede Vermittlung auftritt? Es kann sein, dass der Leser sich dazu nicht befähigt fühlt, von sich aus so ungeniert in die Gedanken eines anderen einzudringen. Der Innere Monolog kann dann für manche Leser als Vergewaltigung empfunden werden¹⁵.

6 Schlussbetrachtungen

Die Personaldeiktika in der Fiktion hinterfragen die radikale Unterscheidung Autor/Erzähler, impliziten/expliciten Leser und bringen diese auf engste verschwisterte Instanzen einander näher.

Der LET ist kein monologischer Text. Bei starker Anwesenheit von Deiktika (ob DU, IHR, WIR oder ICH) haben wir es immer mit stark adressierten Texten zu tun, in denen die Subjektivität des Sprechers und der des Angesprochenen eine entscheidende Rolle spielen. Der Leser wird angesprochen und zur Stellungnahme aufgefordert. "*Der erste schöpferische Akt, den der Schriftsteller zu leisten hat, ist die Erfindung seines Lesers*"¹⁶, schrieb einmal Max Frisch. Die Wahl der pronominalen Form wäre dann der erste Schritt für diesen Akt.

7 Literaturverzeichnis

Benveniste, Emile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard.

¹⁵ Über die Praxis der Leser s. Prak-Derrington (2005 : 23f). s. auch Butor (1963 : 79).

¹⁶ Max Frisch (GW 4 : 251)

- Butor, Michel, 1963. "L'usage des pronoms personnels dans le roman", *Essais sur le roman*, Paris: tel, Gallimard, 73-88.
- Cohn, Dorrit, 1981. *La transparence intérieure*, Paris: Seuil.
- Cohn, Dorrit, 2001. "Le deuxième auteur de La mort à Venise", chap. VIII, *Le propre de la fiction*, Paris: Seuil, 201-224.
- Hamburger, Käte, ²1968, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Klett.
- Frisch, Max, "Öffentlichkeit als Partner", *Gesammelte Werke* 4, suhrkamp 1404, 244-252.
- Kühn, Peter, 1995. *Mehrfachadressierung. Untersuchungen zur adressatenspezifischen Polyvalenz sprachlichen Handelns*, Tübingen, Niemeyer.
- Kretzenbacher, Heinz Leonhard / Segebrech, Wulf, 1991. *Vom Sie zum Du – mehr als eine neue Konvention?*, Hamburg/Zürich: Luchterhand.
- Prak-Derrington, Emmanuelle, 1999. "Wer spricht? Über Tempora, Pronomina und Grenzverwischungen in Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends*", *Cahiers d'Etudes germaniques*, 1999/2- n°37, 173-184.
- Prak-Derrington, Emmanuelle, 2004. "La fausse simplicité du discours direct dans le dialogue romanesque : fonctions de la parole alternée", in Margotton Jean.-Charles (Hrsg.): *Dialogues, Cahiers d'Etudes Germaniques*, 2004/2, n° 47, 19-32.
- Prak-Derrington, Emmanuelle, 2005. "Vom Schreiben in der Ich-Form, oder über die Kunst, seinen Leser zu duzen. Zur Kommunikationssteuerung durch Pronomina und Tempora", *Lylia*, Revue numérisée, http://langues.univ-lyon2.fr/article.php3?id_article=673.
- Siess, Jürgen / Valency, Gisèle, 2002 (Hrsg.), *La double adresse*, Paris: L'Harmattan.
- Simon, Horst, 2003. *Für eine grammatische Kategorie Respekt im Deutschen. Synchronie. Diachronie und Typologie der deutschen Anredepronomen*, Tübingen: Niemeyer.
- Vuillaume, Marcel, 1990, *Grammaire temporelle des récits*, Paris: Minuit.
- Waugh, Patricia, 1984. *Metafiction. The Theory and practice of Self-Conscious Fiction*, London and New-York: Routledge.

Quellenverzeichnis

- Aichinger, Ilse, 1962. "Spiegelgeschichte", *Deutschland erzählt*, Fischer Bücherei [1952].
- Borchert, Wolfgang, 1959. "Gespräch über den Dächer", *Das Gesamtwerk*, Hamburg: Rowohlt Verlag, 48-58 [1949].
- Fontane, Theodor, *Irrungen, Wirrungen*, Reclam UB 8971 [1891].
- Hofmann, E.T.A., *Der goldene Topf*. Ein Märchen aus der neuen Zeit, Reclam UB 101 [1813/1814].
- Wolf, Christa, 1981, *Kein Ort. Nirgends*, Luchterhand [1979].