



Ich und Er: Vom Schreiben in der Ich-Form. Zur Kommunikationssteuerung durch Pronomina

Emmanuelle Prak-Derrington

► To cite this version:

Emmanuelle Prak-Derrington. Ich und Er: Vom Schreiben in der Ich-Form. Zur Kommunikationssteuerung durch Pronomina. Lyon Linguistique allemande, 2005, LYLIA 5, langues.univ-lyon2.fr/lylia-5-606317.kjsp. halshs-00377288

HAL Id: halshs-00377288

<https://shs.hal.science/halshs-00377288>

Submitted on 5 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ICH UND ER

Vom Schreiben in der Ich-Form, oder über die Kunst, seinen Leser zu duzen
Zur Kommunikationssteuerung durch Pronomina

1 Allgegenwärtig... und in Vergessenheit geraten: die Kategorie der Person

Es ist unsere Erfahrung als Leser, dass wir einen Roman anders aufnehmen, je nachdem, ob er in der ICH- oder ER-Form geschrieben ist, ob also der Erzähler zugleich der Held der Geschichte ist oder nicht. Unauffällig, unmerklich und nachhaltig prägt sich aber das gewählte Pronomen in unser Gedächtnis ein, so dass wir, Jahre nach unserer ersten Lektüre, doch meistens noch in der Lage sind, auf die Frage "Ich- oder Er-Roman?" eine Antwort zu geben vermögen, selbst wenn uns manchmal der Name der Hauptfigur oder gar der Titel des Romans entfallen ist.

ICH oder ER? Versuchen Sie es doch gleich: stellen Sie eine Liste ihrer Lieblingsromane auf, und teilen Sie sie nach dem Kriterium der Person auf: welche sind in der Ich-Form geschrieben und welche nicht? In den meisten Fällen können Sie tatsächlich die Werke der einen oder anderen Kategorie zuordnen, oder gar einer dritten, die ICH und ER vermischt, selbst wenn Sie sich bis zu diesem Tag keinen einzigen Gedanken darüber gemacht hatten... Wenn sie die Richtigkeit Ihrer Erinnerung bezweifeln, können sie Ihre Antworten nachprüfen: sie werden feststellen, dass Sie sich selten getäuscht haben.

Frage ich Sie dagegen nach dem Grad der Mittel- oder Unmittelbarkeit der Erzählung, ob der Text eher nach dem Prinzip des "telling" oder dem des "showing" gestaltet ist, oder ob der Erzähler der Außenperspektive oder Innenperspektive den Vorzug gegeben hat, werden Sie vielleicht nicht so leicht Antworten parat haben: erstens, weil diese Begriffe ein bestimmtes, erzähltheoretisches Wissen voraussetzen; und zweitens, falls Sie diese technischen Begriffe beherrschen, weil die Erzählhaltungen, die damit gemeint sind, in einem Roman nicht einheitlich und durchgängig aufrechterhalten werden, sondern erst in ihrer wechselnden Abfolge Sinn erzeugen.

Die Kategorie der Person ist insofern einmalig, als sie zugleich von den "Sachkundigen" (den Produzenten von Primär- und Sekundärliteratur, den Schriftstellern, den Erzähltheoretikern, und, das werden wir in unserem dritten Teil sehen, von den Linguisten) wie auch von jedem noch so naiven Leser als ein hervorstechendes Merkmal wahrgenommen und (an)erkannt werden kann. Wenn aber diese Kategorie ausgewertet werden soll (wesentlich, oder nicht?) stimmen Theorie und Praxis nicht überein: während sie für Autoren und Leser auf eine grundsätzliche Zweiteilung der Fiktion zurückzuführen scheint, hat sie in den gängigen Erzähltheorien

¹ Ecole normale supérieure de lettres et sciences humaines, Lyon.

sehr viel an Bedeutung verloren. Eine Tendenz, die in den 60er Jahren mit dem *New Criticism* einsetzte:

Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance [...] we can hardly expect to find useful criteria in a distinction that throws all fiction into two, or at most three, heaps. (Wayne C. Booth, *The Rhetoric of fiction*, University of Chicago Press, 1961: 150)

... und die sich auf Europa ausdehnte. Die heute am weitesten verbreiteten Modelle der Narrativik haben die althergebrachte Unterscheidung in Ich- und Er-Texte aufgegeben, andere Termini eingeführt, welche das zu einfache, als unzureichend empfundene grammatikalische Kriterium der Person ergänzen sollen. In den deutschen Schulen gilt Stanzels Modell der Dreigliederung der Fiktion, also der *typischen Erzählsituationen* als "die Grammatik der Erzählkunst" schlechthin²; das setzt voraus, dass zu den zwei Grundformen des Erzählens (Ich- und Er-Texte) eine dritte hinzugefügt werden soll, die sogenannte "Personale Erzählung" (Stanzel³ 1985: 15-16). In Frankreich haben Genettes Arbeiten ein so breites Echo gefunden, dass man jetzt, wenn man mit literarischen Texten wissenschaftlich umgehen will, den vermeintlich irreführenden Terminus *Person* durch die anspruchsvolleren Termini von *narration homodiégétique* (ehemals Ich-Erzählung genannt) und *narration hétérodiégétique* (Er-Erzählung) ersetzen muss (Genette 1972: 256).

Die wenigen Forscher in der Narrativik, welche eine kategoriale Unterscheidung in ICH- und ER-Texte beibehalten haben (Dorrit Cohn 1978) sind bis jetzt, auf grund der Allgegenwart der zwei anderen Modelle, überhört worden³.

Diese etablierte Vernachlässigung oder Verneinung der Signifikante ICH oder ER widerspricht sowohl meinen linguistischen Kenntnissen als auch meiner Erfahrung als Leser. Literatur kann der Regeln der Sprachkommunikation nicht gänzlich enthoben sein. Fiktionale Epik darf mit der Aufhebung aller sprachlichen Regeln nicht verwechselt werden, darf nicht mehr als der Raum betrachtet werden, wo alle gewöhnlichen Sprachgesetze zerschellen, sondern als der Raum, wo die Möglichkeiten der Sprache bis zur äußersten Grenze geprüft, abgewandelt und experimentiert werden können.

Ich vertrete hier die These, dass die Unterscheidung in ICH-und ER-Texte NICHT mit einem überholten Stand der Forschung zusammenhängt, sondern dass dem Bezug auf die Person linguistische, unumgängliche Mechanismen zugrundeliegen, die unter dem Vorwurf der Naivität nicht ausgeklammert werden dürfen.

Die Abwendung von der grammatikalischen Kategorie der Person und der systematische Rückgriff auf vermeintlich präzisere und differenziertere Begriffe kann zugleich ein Verlust für die Wahrnehmung wesentlicher Eigenschaften der fiktionalen Texte bedeuten. Die Kategorie der Person verdient in der Erzählforschung mehr Aufmerksamkeit, als die, die ihr gegenwärtig zuteil wird. Bei dieser Neuentdeckung sollten sich die Literaturwissenschaftler ihrer verschwisterten Disziplin der

² Das Buch *Typische Formen des Romans* (1955) erscheint in 12. Auflage, die wissenschaftlich anspruchsvollere Ausgabe *Theorie des Erzählens* in 6. Auflage, in zahlreichen Schulbüchern wird dieses Modell ohne Bedenken wieder aufgenommen.

³ Hält man sich an die Zahl der Internethomepages, um die Rezeption dieser Autoren zu ermessen, sind die Ergebnisse eindeutig : Google (für die deutschsprachigen Seiten) gibt für Stanzel 3040 Homepages an, für Genette 969, und für Dorrit Cohn nur 63.

Sprachwissenschaft wieder annähern, und sich vielleicht fragen, warum die Sprachwissenschaftler die Kategorie der Person weit höher schätzen, als sie es selber tun.

Interdisziplinäre Forschung ist schon Anlass zu fruchtbaren und sich gegenseitig erhellenden Studien der Linguisten und Literaturwissenschaftler gewesen: so in der Problematik der Tempora, oder der Figurenrede, um nur zwei Beispiele zu nennen, welche die vorantreibende Dynamik einer solchen methodologischen Offenheit bewiesen haben. Der Begriff des *epischen Präteritums* der Literaturwissenschaftlerin Käte Hamburgers und der darauffolgende sogenannte *Präteritumstreit* in der Germanistik hat zu der textlinguistischen *Tempustheorie* Weinrichs geführt; umgekehrt hat die "Bekanntmachung" des *style indirect libre* durch den schweizerischen Linguisten Charles Bally radikal neue Interpretationen der literarischen Werke ermöglicht.

In der verwandten Problematik der Pronomina ist es vielleicht Zeit, dass sich die erzähltheoretischen Modelle mit den überholten Definitionen der Schulgrammatik nicht mehr zufrieden geben, und sich den linguistischen Erkenntnissen in diesem Bereich zuwenden. Denn die Sprachwissenschaft könnte ihnen den Beweis liefern, dass Naivität mit theoretischem Rückstand nicht gleichzusetzen, Einfachheit mit wissenschaftlichem Anspruch nicht unvereinbar sind... Es ist das Ziel dieser Arbeit, die Aufmerksamkeit erneut auf die Vorteile interdisziplinärer Forschung zu lenken.

2 Die Kategorie der Person in der Praxis der Autoren

In der Praxis der Schriftsteller spielt sie eine tragende Rolle. Die Frage nach der Wahl der ersten oder dritten Person ist vielleicht die erste Frage, mit der die Schriftsteller sich konfrontiert sehen, sobald sie zur Feder greifen – selbst wenn sie sich heute immer weniger für einen eindeutigen, die andere Form ausschließenden Gebrauch des ICH oder ER entscheiden. Unmissverständlich bestimmt für sie die Wahl des Pronomens die ganze Struktur des Textes. In zahlreichen Texten (fiktionalen und nicht-fiktionalen, in den Romanen wie in den sogenannten "Paratexten") dokumentieren sie ihre jeweilige Stellung und gewähren uns einen aufschlussreichen Einblick in die Vor- und Nachteile beider Techniken. Die immer häufiger festzustellende Nicht-Entscheidung vieler Schriftsteller für das ICH oder das ER in den zeitgenössischen Romanen ist bei weitem kein Beweis für die Austauschbarkeit der beiden Methoden, im Gegenteil:

Man kann, wenn man eine Beobachtung notiert, das ICH zum Subjekt machen, aber auch ein ER, obwohl man ICH meint. ICH macht die Gedanken schneller, ER lässt ihnen, des Abstandes wegen, mehr Erfindungsfreiheit. ICH kann nicht so leicht eine ausgedachte, rundweg märchenhafte Geschichte behaupten wie ER. "Ich bin" und "Er ist" – das sind Gefäße sehr verschiedener Art. "Er ist strategischer Berater bedeutender Klienten aus Wirtschaft und Politik", das macht weniger argwöhnisch als ein "Ich bin...". Sofort drängt sich die Frage auf: Was ist das für einer, der von sich spricht? Ist es denn wahrscheinlich, dass ein ernstzunehmender Mann der Wirtschaft oder Politik sich so anhört? Wir sagen von so einem Ich, es rede reichlich geschwollen, und ziehen unsere Schlüsse daraus. ICH und ER sind zweierlei Netze; mit dem einen fängt man viel kleinere, mit dem anderen wenige und größere Fische. (Nadolny, *ER oder ICH*, 2002:11)

Aus diesen Betrachtungen hat Sten Nadolny eine humorvolle und spielerische Schlussfolgerung gezogen: sein letzter Roman *ER oder ICH* wendet als gestaltendes Prinzip die Gleichzeitigkeit beider Methoden an und die Geschichte wird systematisch

doppelt erzählt, mal mit Ich und mal mit Er. Eine originelle Lösung, um den beiden Formen gerecht zu werden... (*"Ich kann mich zwischen Ich und Er nicht entscheiden. Krankmachende Unentschlossenheit. Buridans Esel."* (ER oder ICH, 2002:19).

Historischer Rückblick

Bis zum achtzehnten Jahrhundert wurde der Roman im Vergleich zur Lyrik und zum Drama überhaupt nur als niedriges deklassiertes Genre angesehen, das neben diesen edlen Gattungen nur geduldet wurde (Schiller an Goethe, Brief vom 20. Oktober 1797: "Auch den Meister habe ich kürzlich wieder gelesen, und es ist mir nie so auffallend gewesen, was eine äußere Form doch bedeutet. **Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch...**" (zitiert bei Klotz 1965: 124-125, von mir hervorgehoben). Die Befreiung des Romans von diesen negativen Werturteilen erfolgte im 19. Jahrhundert, jedoch verlagerte sich der Anspruch des Kanonischen auf die verschiedenen Romanformen selbst; nicht mehr der Roman überhaupt, sondern die Ich-oder Er-Form wurde als poetisch oder nicht poetisch abgestempelt. Es lassen sich vier Phasen unterscheiden:

Das 18. Jahrhundert: das ICH als getarnte Fiktion

In der ersten Entwicklungsphase des Romans, d.h. in der Zeit, als er sich in eine führende epische Dichtart verwandelte, war die ICH-Form die am meisten verbreitete und beliebteste Form. Die Werke, durch welche die Gattung ihren unaufhaltsamen Aufstieg begann, waren Romane, in denen die Fiktion sich nicht als solche gibt, sondern nur getarnt vorkommt. Romane, die sich nicht direkt als Fiktion erkennen lassen, sondern im Gegenteil aus ausdrücklich nicht-fiktionalen Textsorten entlehnt sind: Autobiographien (*Robinson Crusöes* (1719) – *The life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner, written by himself*), Briefromane (Richardsons *Pamela* 1741, Goethes *Leiden des jungen Werther* 1774/1787, Rousseaus *Nouvelle-Héloïse* 1761), Memoiren- und Tagebücherromane ... (*Manon Lescaut* 1731, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* 1759)... Betont wurde dabei immer der *wahre* Charakter der Geschichte, entweder in der Form einer Rahmenerzählung oder mit den Worten eines Herausgebers:

Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor, und weiß, dass ihr mir's danken werdet. (Goethe, *Werther* Reclam 67: 3)

Als minderwertige Gattung, die ohne Poetik aufwuchs, ließ sich der Roman nur auf Umwegen rechtfertigen: die Ich-Form und die Wahrheitsbeteuerungen dienten dazu, ihn aus seinem verrufenen Stand (lauter Lügengeschichten!) herauszubringen, der Gewinn an Glaubwürdigkeit verschaffte dem Romanleser ein gutes Gewissen. Der autobiographische (vermutete) Charakter dieser Werke spielte dabei eine vordergründige Rolle: hinter dem Ich-Erzähler konnte es nur eine wirkliche, eine real existierende Person geben. Der berühmte französische Kritiker Sainte-Beuve scheute sich nicht, ein Jahrhundert nach *Manon Lescauts* Veröffentlichung, zu behaupten, dass das Buch wahr sei, "von dieser Wahrheit, die nicht erfunden werden kann, die ganz und gar die Natur abbildet"⁴, und dass man darin auf keinen Fall ein literarisches Werk sehen durfte: "Könnte man auch nur einen Moment lang annehmen, dass der Autor

⁴ "Le livre est vrai de cette vérité qui n'a rien d'inventé et qui est toute copiée sur la nature. Si l'on pouvait supposer que l'auteur en a conçu un moment le projet, l'invention dans un but quelconque, on ne le supporterait pas."

einen Entwurf des Buches, die Erfindung der Geschichte zu irgendeinem Zweck konzipiert hätte – dann wäre es unerträglich." (*Manon Lescaut*, Einleitung von H. Deloffre, Livre de poche, X).

Goethe musste bis zum Ende seines Lebens dulden, immer wieder mit Werther gleichgesetzt zu werden (s. *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe 1951 Bd XI: 530). Wäre dies der Fall gewesen, wenn er über seinen Helden durchgehend in der Er-Form berichtet hätte? Wird die unentwirrbare Mischung von Dichtung und Wahrheit nicht durch die Ich-Form begünstigt – erzeugt? Es scheint, dass die Gleichsetzung Autor-Werk niemals so mächtig ist wie mit der Ich-Form. Es ist also kein Zufall, wenn es die ICH-Form ist, die dem Roman als Gattung zum Aufbruch verhalf: die (scheinbare) Authentizität und Wirklichkeitstreue des ICH erlaubten, die Unterhaltungsfunktion des Romans zu rechtfertigen⁵... Die ICH-Form brachte dem Roman die Legitimität, die ihm früher verweigert wurde.

Das 19. Jahrhundert: die Allmacht des ER

Als der Roman sich seiner selbst nicht mehr zu schämen brauchte, brauchte sich der Erzähler auch nicht mehr hinter einer Figur zu verbergen, und konnte dann selbstbewusst eine Rolle als Erzähler und eben nur als Erzähler aufnehmen. Er verwandelte sich in einen Er-Erzähler. Auf den subjektivierten Romantyp des 18. Jahrhunderts folgte die Tradition des Bildungs- oder Entwicklungsromans (*Wilhelm Meisters Lehrjahre* 1795/1796, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* 1829), ein Modell, dem die Realisten weitgehend verpflichtet blieben⁶. Der Er-Erzähler wurde darin einem Schöpfer gleichgesetzt: allgegenwärtig, allwissend und allmächtig; seine Figuren konnten ihm nun ausgeliefert sein, ohne jeglichen Anspruch auf Selbständigkeit. Die Anwendung der Er-Form fällt mit der Anerkennung des Romans als nicht zu verachtende Gattung zusammen. "Der Roman ist eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe, das andere wird sich schon finden." (Goethe, "Maximen und Reflexionen" (938), GW Hamburger Ausgabe Bd XII ²1956: 498) Im Ich-Roman sah man dagegen eine autobiographische Form, welche die unvollendete, unzulängliche und fragmentarische Wahrheit der Kreatur widerspiegelte, und aus diesem Grund unpoetisch war. In diesem Auszug aus einem Brief Gottfried Kellers lehnt der Autor entschieden das Lob seines Verlegers ab, weil er die zweite Fassung seines *Grünen Heinrichs* in der Ich-Form umgeschrieben hat – die zweite Fassung des *Grünen Heinrichs* erschien 1881, zwanzig Jahre nach der ersten ER-Fassung:

Der hohe Rang, welchen Sie meinem Buche anweisen, ist schon darum unmöglich, weil die autobiographische Form zu unpoetisch ist und die souveräne Reinheit und Objektivität der

⁵ Man denke an den genau umgekehrten Satz, der vielen dokumentarischen Filmen und Büchern als einleitendes Kommentar beigelegt wird : "Jede Ähnlichkeit mit lebenden Personen ist unbeabsichtigt und rein zufällig".

⁶ In diesem 19. Jahrhundert, das allgemein als das "goldene Zeitalter" des Romans betrachtet wird, bildet Deutschland eine Ausnahme. Während in den Nachbarländern (Frankreich, England, Russland...) der Er-Erzähler uneingeschränkt herrscht, verläuft in Deutschland eine klare Trennungslinie zwischen den Realisten und den Romantikern: die Realisten (Fontane, Storm...) wenden sich fast ausschliesslich an die Er-Form, die Romantiker benutzen sowohl die Ich-Form (z.B. *Aus dem Leben eines Taugenichts*) als auch die Er-Form (z. B. *Heinrich von Ofterdingen*).

wahren Dichtersprache ausschließt; dass aber jene Form [...] die Oberhand gewonnen hat, ist eben der Beweis vom Vorhandensein eines Grundmangels. (zitiert nach Kayser 1965: 197)

Das 20. Jahrhundert: Tod dem auktorialen Erzähler!...

Dieses Kriterium des "Allzu Menschlichen" des Ich kehrte sich dann im zwanzigsten Jahrhundert wieder in ein positives Merkmal um. Parallel zu der wissenschaftlichen Umwälzung, die Einsteins Relativitätstheorie mit sich brachte, trat auch der Roman in eine neue Ära ein. Eine Ära der Skepsis, gegenüber der tradierten Formen, gegenüber dem Glauben, die Wirklichkeit sei realistisch erfassbar und erzählbar. Die Modernität ließ sich nun mit dem auktorialen Er-Erzähler schwer vereinbaren. Die Ich-Form wurde rehabilitiert, die göttlichen Attribute eines Er-Erzählers verschmäh. Marcel Prousts *A la Recherche du Temps perdu* (1913-1928), Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) zeugen von dieser Rückkehr des Romans zur der originellen Ich-Form, einer erweiterten, selbstreflexiven Ich-Form, zu einem differenzierten Instrument der Selbst- und Zeitanalyse ausgebildet. In Frankreich ging es so weit, dass die Schriftsteller, welche die Er-Form nicht aufgegeben hatten, als reaktionär galten, Gegner des literarischen Fortschritts⁷, Angehörige des *Ancien Régime* (s. Sarraute 1993: 108)... Der auktoriale Erzähler wurde als Despot, als willkürlicher Tyrann angeprangert, ein Richter, der seine Figuren in Abwesenheit verurteilt⁸... In der sichtbaren Anwesenheit eines auktorialen Er-Erzählers sah man eine beleidigende Einmischung, ein unzumutbares Eingreifen, während der Ich-Erzähler, als unmittelbar Beteiligter, die Gunst der Romanschreiber auf sich zog. Eine Entwicklung, die mit dieser provokativen Parole zusammengefasst werden kann: Nieder mit der Tyrannei des Erzählers, es lebe die Freiheit der Figuren! Die politische Radikalisierung dieser literarischen Debatte mag als typisch französisch erscheinen, jedoch ist die Tendenz, den Erzähler hinter seine Figuren treten zu lassen, bis er ganz und gar verschwindet, überall erkennbar. Am offensichtlichsten lässt sich diese Tendenz in dem Siegeszug des so genannten "stream of consciousness" (Bewusstseinstrom) verfolgen, der mit dem *Ulysses* (1922) James Joyces, dem "Papst der Modernität", die Literatur als Tor zum Unbewussten in eine neue Ära einlenkte.

... und Suche nach Unmittelbarkeit

Es wurden literarische Methoden bevorzugt, die das Zurücktreten des Erzählers am besten gewährleisteten: im Er-Roman die erlebte Rede (Überlagerung der Stimmen des Erzählers und der Figur, Flaubert *Madame Bovary* 1857, Henry James *The Ambassadors* 1903...), im Ich-Roman der Innere Monolog, die radikalste Stufe in der

⁷ Ich verweise hier auf Sartres heftigen, berühmt gebliebenen Angriff gegen den Autor François Mauriac (1939): "Über seine Romanfiguren nimmt Mauriac Gottes Standpunkt ein: Gott sieht das Innen und das Außen, den Grund der Seelen und der Körper, überhaupt das ganze Universum auf einmal. Genauso besitzt Herr Mauriac die Allwissenheit für all das, was seine kleine Welt betrifft. Eben nicht! Es wird höchste Zeit, es zu sagen: der Romanschreiber ist keinesfalls Gott!" [*Mauriac*] *prend le point de vue de Dieu sur ses personnages: Dieu voit le dedans et le dehors, le fond des âmes et des corps, tout l'univers à la fois. De la même façon, M. Mauriac a l'omniscience pour tout ce qui touche à son petit monde. Eh bien non! Il est temps de le dire: le romancier n'est point Dieu*", in "M. François Mauriac et la liberté", *La Nouvelle Revue française*, février 1939, 212-232.

⁸ "in Abwesenheit verurteilen": der Ausdruck stammt von Bachtin, in *Probleme der Poetik Dostojevskis* (1929/1963), Frankfurt.

Mimesisfähigkeit (Verzicht auf ein erzählendes Ich, nur noch die Stimme eines erlebenden Ich vernehmbar).

Die Schriftsteller des 20. Jahrhunderts tauchen mit letzter Konsequenz in die Psyche ihrer Figuren, enthalten sich jeder Einmischung, so dass der Leser in diesem Verschmelzungsprozess nur noch durch das Beibehalten der dritten Person und des Präteritums (Virginia Woolf *Mrs Dalloway* 1925, Hermann Broch *Der Tod des Vergil* 1945) an einen Erzähler erinnert wird.

In dem Inneren Monolog dagegen (erste Person, Präsens), dem modernen narrativen Pendant zum traditionellen dramatischen Selbstgespräch, soll sich eine vollkommene Emanzipation vom Erzähler vollziehen. Es soll sogar eine doppelte Befreiung der Figur stattfinden: Befreiung vom Erzähler, der das narrative Terrain dem Ich der Figur gänzlich überlässt, Befreiung von dem Zwang der Syntax, insofern als die Gedanken in ihrer "natürlichen", d.h. nicht logischen, nicht organisierten, nicht artikulierten Reihenfolge wiedergegeben werden sollen⁹. Molly Blooms Monolog in Joyces *Ulysses* (1922) gilt als Musterbeispiel für diese Methode.

Heute

Am Ende des 20. Jahrhunderts ist es nun unmöglich, von einem Vorrang des Ich über das Er (oder umgekehrt!) zu sprechen. Von einer endlich erreichten Gleichberechtigung könnte die Rede sein, die man am besten in der immer häufigeren Mischung der beiden Formen sehen kann.

Durch ihren gemeinsamen Verzicht auf die herkömmlichen Formen der Erzählung sind Ich- und Er-Roman näher aneinander gerückt. Die sogenannte "Krise des Romans", die nichts anderes ist als die Unsicherheit gegenüber der eigenen Form, die Abkehr vom linearen Erzählen, das Auflösen der Handlung in ein Ineinanderfließen verschiedener Zeitebenen lässt sich sowohl in den Ich- als auch in den Er-Romanen beobachten.

Mehr noch: auf die temporale Zweideutigkeit (gleichzeitiger Gebrauch von Präsens und Präteritum) ist personale Zweideutigkeit gefolgt; die starke Gegenüberstellung von ICH und ER ist einer simultanen Anwendung der beiden Formen gewichen. Der Gebrauch von ICH und ER (oder SIE!) für denselben Referenten, der in den siebziger Jahren noch als bahnbrechendes Verfahren (oder vorübergehendes Übel) betrachtet werden konnte, gehört nun zu den auffälligsten Merkmalen mancher "postmodernen" Prosa, wie z.B. bei Max Frisch (*Mein Name sei Gantenbein*), Uwe Johnson (*Jahrestage*), oder noch Christa Wolf:

⁹ Der Franzose Edouard Dujardin, der als erster diese Methode in seinem Roman *Les lauriers sont coupés* (1888) [*Der Lorbeer ist geschnitten*] angewandt haben will, hat die ersten theoretischen Erläuterungen über den Inneren Monolog verfasst: "In der Dichtung ist der innere Monolog die unausgesprochene Rede ohne Zuhörer, durch welche eine Romanfigur ihre intimsten, dem Unbewussten am nächsten stehenden Gedanken ausdrückt, die jeder Art logischer Anordnung vorausgehen, d.h. gerade entstehen, durch direkte Sätze auf ein syntaktisches Minimum reduziert sind, so dass man den Eindruck einer vollkommen spontanen Rede bekommt." ["*Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout venant*"]. Edouard Dujardin, *Le Monologue Intérieur*, Messein, 1931 : 58sq]

Oder könnte es nicht sein, dass **mein** Herz, vor die Wahl gestellt, entweder ganz stillzustehen oder loszurasen, das Losrasen wählt. Zu **meinen** Gunsten, so gesehen? Nicht dass **sie** solche Fragen denken würde, aber sie stellen sich von selbst. Alles um **sie** herum, dieser kahle unwirtliche Raum, diese Apparate, an die **sie** mit mit Schläuchen und Kabeln angeschlossen ist, der Puls, der sich nicht beruhigt, auch nicht, nachdem die Ärztin entschlossen den letzten Tropfen aus der Spritze in **ihr** Adernetz gepreßt hat, das alles drückt die Fragen aus, die **sie** in Worten nicht stellen kann. Geh, sage **ich** zu **dir**, bitte geh doch. Es strengt **mich** an, dass **du** da bist. Bitte geh.– **Sie** will sich merken, dass es zu anstrengend sein kann, wenn der nächste Mensch im gleichen Raum ist wie man selbst. (Ch. Wolf, *Leibhaftig*, 2002:16-17)

3 Die Kategorie der Person in den Erzähltheorien

In der Erzählforschung ist die Kategorie der Person mit der Problematik des *point of view*, der Erzählperspektive, verbunden es hat wohl keine Theorie gegeben, weder in der englischen, noch in der französischen, noch in der deutschen Narrativik, welche die Teilung der Fiktion in Ich- oder Er-Romane nicht wiederaufgenommen hätte: zuerst aus normativen dann aus strukturellen Gründen. Dieser etablierten Tradition wurde aber von den sechziger Jahren ab ein Ende gesetzt. Die Person wurde einer vehementen Kritik unterzogen: es sei eine unzureichende und vereinfachende Kategorie, welche die Aufmerksamkeit der Forschung allzu lange auf sich gelenkt hatte; viel wichtiger seien andere Merkmale, unabhängig vom Gebrauch der Pronomina. Die These der Wesensgleichheit von ICH und ER ersetzte nun die traditionelle Opposition. Die folgende diachronische Darstellung soll veranschaulichen, wie und warum es zu dieser auf den ersten Blick erstaunlichen Stellungnahme gekommen ist.

3.1 Die normativen frühen Stellungnahmen: für und wider die Einmischung des Erzählers

Betrachtet man zuerst, was die frühen Romantheoretiker zur Gattung Roman und zu deren beiden konkurrierenden Formen¹⁰ schreiben, kommt man zu ähnlichen Werturteilen, wie wir sie bei den Schriftstellern festgestellt haben: auf der einen Seite wird das Zurücktreten des Erzählers zugunsten seiner Helden gefordert, also für die ICH-Erzählung plädiert, auf der anderen Seite tritt man für einen selbstbewussten Roman ein, in dem sich der Erzähler seines Eingreifens und Bewertens nicht schämt, für die ER-Form.

Friedrich Spielhagen vertritt die erste Position. In seiner damals vielbeachteten Romantheorie verteidigt er die Anwendung der Ich-Form, als die Form der "Objektivität"¹¹: "Die einzig wahrhaft so zu nennende episch-poetische Form ist die dem Objekt adäquate Darstellung. [...] Es gibt kein anderes Mittel, die edle Kunst des Romandichters von dem Fluche zu erlösen, eine Halbkunst zu sein, in der jeder Stümper nach Belieben herumpfuschen kann." (in Klotz 1965: 126).

¹⁰Der Rückstand des Romans in Sachen Poetik, verglichen mit der Lyrik und dem Drama, lässt sich leicht erklären: die mangelnde Wechselbeziehung zwischen Theorie und Praxis erklärt die normativen Stellungnahmen bis spät in unser Jahrhundert hinein. S. Vorwort von Volker Klotz, in *Poetik des Romans* 1965: XV.

¹¹ Hier sei gleich für den französischen Leser vermerkt, dass "objektiv" genau der Bezeichnung "subjectif" entspricht und umgekehrt (subjektive Methode = méthode objective). Im Deutschen geht man vom Objekt (= der Figur), im Französischen vom Subjekt (= Erzähler) aus.

Spielhagen verteidigt leidenschaftlich die Anwendung der Ich-Methode, aber aus normativen Gründen: dadurch nähere sich der Roman der überlegeneren Form des Dramas und steigere also seinen ästhetischen Wert: "der ästhetische Wert epischer Produkte [steigt und fällt] in dem Maße, als diese Darstellungsweise bei ihnen zur Anwendung gekommen ist" (*ibid.* S. 102, Anm. 19). Der Ich-Roman eigne sich mehr für Objektivität als der Er-Roman, und erlaube somit dem Romanschreiber gleichberechtigt neben die anderen wahren Dichter zu treten.

Die "Objektive Methode" Spielhagens entspricht dem Ideal der Unmittelbarkeit, das nun von den Schriftstellern des 20. Jahrhunderts, von Henry James bis hin zum Nouveau Roman angestrebt wird.

Käte Friedemann (in Klotz 1965: 162-196) vertritt dagegen die zweite Position; und mit ihr wird zum ersten Mal die Kategorie der Person von der Problematik der Perspektive getrennt. Sie liefert uns die erste nicht normative Definition der Fiktion, die sich strukturell von Drama und Lyrik dadurch abhebt, dass sie immer einen Erzähler voraussetzt. Es kann gar keine Erzählung ohne Erzähler geben, ob er sich zeigt oder nicht: Mittelbarkeit als Gattungsmerkmal der Erzählung.

...der Erzähler ist der Bewertende, der Fühlende, der Schauende. Er symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, dass wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen. (Klotz 1965: 182 [1910])

Obwohl sie jedoch diesen entscheidenden Schritt tut, kann auch sie nicht umhin, zu der Debatte "Soll der Erzähler sich einmischen oder nicht?" Stellung zu nehmen. Für sie widerspricht Unmittelbarkeit dem Wesen der Epik:

Die moderne Form der Erzählung, die [...] wesentlich zur dramatischen Darstellung neigt, [...] sie muss die Illusion viel eher zerstören, da sie etwas vortäuschen will, was sie schlechterdings nicht kann. [...] Die sogenannte Einmischung des Erzählers bedeutet also keinen Akt der Willkür, sondern eine der Erzählungskunst im Gegensatz zur dramatischen eigentümlichen Form. (KLOTZ 1965: 183).

Was ist Fiktion? Die strukturellen Eigenschaften des ICH und des ER

Käte Friedemanns Definition des Erzählers lenkte die Romanforschung von der Kategorie der Person auf die umfassende Problematik der Eigentümlichkeit der Fiktion ab. Die folgenden Theorien zeichnen sich durch den Willen ab, sich nicht mehr vom normativen Denken lenken zu lassen, nicht mehr Ja oder Nein zum vernehmlichen Erzähler zu sagen, sondern die strukturellen Merkmale der beiden Methoden herauszustellen. Und es wird keinen wundern, dass diese Suche von einem Extrem ins andere führt: entweder wird das ICH als Fremdling aus der Fiktion hinausgewiesen (K. Hamburger), oder es wird die These der Wesensgleichheit des ICH mit dem ER aufgestellt (von Booth und Kayser bis zu Stanzel und Genette).

Käte Hamburgers "Logik der Dichtung" und die Ausklammerung des ICH aus der Fiktion

In Anlehnung an den Sprachwissenschaftler Karl Bühler und durch Neufassung des aristotelischen Begriffs der *Mimesis* schlägt Käte Hamburger eine Definition der Fiktion vor, die unübertroffen bleibt:

Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann. (Hamburger, ²1968: 73; s. auch 115)

Aus dieser zentralen Bestimmung ergibt sich eine strenge, nicht aufzuhebende Trennung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten: fiktionale Texte beruhen auf einer fiktiven Aussagestruktur (eine Vielzahl von fiktiven Ich-Origines statt einer einzigen realen Ich-Origo; episches Präteritum, erlebte Rede, Verben der inneren Vorgänge in der dritten Person als Fiktionalitätssignale); nicht-fiktionale Texte dagegen weisen die Subjekt-Objekt Aussagestruktur der Wirklichkeitsaussage auf (keine fluktuierende Erzählfunktion, sondern ein historisch, in der außerdichterischen wirklichen Welt verankertes Aussagesubjekt). Für Hamburger ist die *Form* der Ich-Erzählung identisch mit der Form der Wirklichkeitsaussage:

In dem Begriff *fingierte Wirklichkeitsaussage* ist als konstituierendes Moment enthalten, dass hier die *Form* der Wirklichkeitsaussage vorliegt, d.h. eine Subjekt-Objekt Korrelation, für die entscheidend ist, dass das Aussagesubjekt, der Ich-Erzähler, von anderen Personen nur als von Objekten sprechen kann. [...] seine Ich-Origo ist immer anwesend. (Hamburger, ²1968: 249) ¹²

und aus dieser (berechtigten) Feststellung schließt sie (irrtümlicherweise) die Ich-Erzählung aus der Fiktion aus:

Der Inhalt einer Ich-Erzählung kann noch so märchenhaft unwirklich sein, noch so wenig mit erfahrbarer Wirklichkeit übereinstimmen – sie erreicht dennoch ebensowenig die Fiktion wie jede phantasierende Aussage. Es ist die Form der Ich-Ausage, die auch der extremsten Unwirklichkeitsaussage noch den Charakter der Wirklichkeitsaussage belässt. (Hamburger, ²1968: 259)

3.2 Die heutige These der Wesensgleichheit von ICH und ER

Die Ausklammerung der Ich-Erzählung aus der Fiktion durch K. Hamburger löste heftige und intensive Debatten aus und wurde überall als ein theoretischer Fehltritt angesehen; ihre unglaublich einleuchtende Erkenntnis des Sonderstatus der Ich-Erzählung wird heute noch wegen der unhaltbaren Schlussfolgerung, die sie daraus machte, ohne jedes Zögern verworfen. Hamburgers These markiert das Ende der Ära des ICH als autobiographische, im Vergleich zum ER wirklichkeitsnähere Form. Nach ihr wird gar nicht mehr auf die Unterschiede der beiden Formen geachtet werden, die zu einem solch provokativen Ergebnis führen konnten, sondern alles wird darauf zielen, deren Gemeinsamkeiten nachzuweisen. In einer natürlichen Pendelbewegung werden sie dann größer gemacht, als sie es tatsächlich sind.

Kayser und die Unterscheidung Autor/ Erzähler

In Gegenreaktion zu Käte Hamburger setzte in Deutschland Wolfgang Kayser ("Wer erzählt den Roman?" 1965, in Hillebrand 1978: 188-202.) die Unterscheidung Autor / Erzähler¹³ für beide Formen durch. Der strukturelle Unterschied zwischen ICH- und ER- wurde nun zu einem bloß stilistischen herabgesetzt: denn weder der ICH- noch der ER-Erzähler sind mit einem Autor aus Fleisch und Blut gleichzusetzen.

¹² Eine Definition, der ich hundertprozentig zustimme, wie ich es anschließend in meinem letzten Teil zeigen werde. Ich möchte hier schon den Leser auf das Wort *Form* unaufmerksam machen, das leider immer überlesen worden ist. Die Ich-Erzählung gibt sich nur die Form der Wirklichkeitsaussage, sie ist nicht als echte, sondern nur als fingierte Wirklichkeitsaussage aufzufassen... darüber mehr in meinem dritten Teil.

¹³ Erst später wurde auch das zweiteilige Pendant von Autor / Erzähler für den Leser von den Rezeptionstheorien herausgearbeitet. Es ist aber schon im Ansatz bei Kayser zu erkennen: "Der Leser ist etwas Gedichtetes, ist eine Rolle, in die wir hineinschlüpfen und bei der wir uns selber zusehen können." (in Hillebrand 1978: 203/204)

Der Erzähler [ist] in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder unbekannte Autor, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt. [...] der Erzähler ist eine gedichtete Person, in die sich der Autor verwandelt hat. (in Hillebrand 1978: 206/207)

Aus der (richtigen) Erkenntnis, dass das ICH genauso fiktional wie das ER war, kam man zu dem (falschen) Postulat ihrer Wesensgleichheit. Der naiven Auffassung des ichhaften Erzählens als autobiographische Form wurde endgültig gekündigt, der Verselbständigung der Figur ein Ende gesetzt, und beide Formen wurden versöhnlich zusammengerückt:

Der Ich-Erzähler eines Romans ist [...] keineswegs die geradlinige Fortsetzung der erzählten Figur. In ihm steckt mehr; seine Erzählergestalt als altgewordener Herr ist nur eine merkliche Rolle, hinter der etwas anderes steht. *Die Grenzen zwischen Ich-Form und Er-Form schwinden.* (ibid. S. 209f.).

In enger zeitlicher Nachbarschaft sprach Wayne C. Booth, der prominenteste Stellvertreter des *New Criticism*, noch radikaler den Pronomina jede Bedeutung ab:

Die am häufigsten zu Unrecht gebrauchte Kategorie scheint die der Person zu sein. Von einer Geschichte sagen, sie sei in der ersten oder der dritten Person erzählt und dann die Romane in der einen oder anderen Rubrik zusammenzustellen, bringt einen auch nicht weiter. (Wayne C. Booth 1961: 150)

(Es muss aber gesagt werden, dass er zwanzig Jahre später, in einem Nachwort zur zweiten Auflage, dieses Urteil revidierte und mit diesen schlichten Worten zurücknahm: "Einfach falsch. Sie wurde ganz und gar unterschätzt. "Plain wrong. It was radically underworked", Booth, ²1983: 412).

Nun sind wir bei den heutigen Modellen der Narrativik angelangt, die weit von Booths nachträglicher Einsicht entfernt die Grenzen zwischen ICH- und ER-Form weiterhin verwischen und überall in den Schulen und Universitäten kanonisiert sind.

Stanzels Dreiteilung der Fiktion

Stanzels Modell scheint auf den ersten Blick der Kategorie der Person gerecht zu werden. Nach ihm gibt es grundsätzlich drei Möglichkeiten, das Erzählen zu gestalten: entweder hat man es mit einem Erzähler zu tun, der zur fiktionalen Welt seiner Charaktere gehört (also einem Ich-Erzähler), oder mit einem Erzähler, der außerhalb der Welt seiner Charaktere steht (= der Terminus des "auktorialen Erzählers" ersetzt den ehemaligen Er-Erzähler). Gegenüber diesen zwei Formen gibt es eine dritte und letzte Form, die personale Erzählsituation (Es-Roman), in der an die Stelle des Erzählers ein Reflektor tritt, der sich in die Figuren des Romans hineinversetzt, ohne jedoch die Gestalt eines vermittelnden Erzählers einzunehmen, so dass beim Lesen der Eindruck der Unmittelbarkeit entsteht.

Unmittelbarkeit darf für ihn nicht mehr mit einem Pronomen verwechselt werden (und das stimmt), und dementsprechend fügt er – neben der **grammatikalischen** Opposition "Person" – eine **evaluative** Opposition "Modus" (*Erzählerfigur* vs *Reflektorfigur*) hinzu¹⁴:

¹⁴ Es ist mir immer noch unklar, was den Modus von der Perspektive unterscheidet, ich kann darin nur Synonyma sehen: der Begriff Innenperspektive fällt mit dem Begriff Reflektor zusammen, so wie Außenperspektive mit dem des Erzählers... Es ist immer die alte Problematik des *Point of view*, der *diegesis* / *mimesis* usw. Wozu dann zwei Termini? Zu einer Kritik Stanzels, s. Dorrit Cohn (1981), "The Encirclement of narrative. On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens", *Poetics Today* 2, 157-182.

Mit der Opposition "Modus" werden die zwei folgenden Erscheinungsweisen des Gattungsspezifikums Mittelbarkeit theoretisch erfasst: die thematisierte Mittelbarkeit des Erzählens und die verleugnete oder verdrängte Mittelbarkeit, die beim Leser die Illusion der Unmittelbarkeit erzeugt. (1985: 190)

Stanzels drei typische Erzählsituationen stützen sich jeweils auf eine andere dominante Komponente: Person (Identität der Seinsbereiche ICH), Perspektive (Außenperspektive, auktoriale Erzählsituation (ES)), und Modus (Reflektor, Es-ES) (³1985:16).

Die althergebrachte Unterscheidung nach der grammatikalischen Person wird also durch eine subjektive Typologie ersetzt. Methodologisch ist dieses Modell schwer zu verteidigen. Eine Typologie kann nur dann gelten, wenn ihre Unterscheidungskriterien homogen sind. Stanzel schlägt hier aber uneinheitliche Kriterien zur Bestimmung der drei typischen Erzählsituationen vor, bringt Eigenschaften zusammen, die gar nicht zusammengehören. Im gleichen Maße unzumutbar wäre zum Beispiel der Vorschlag, die Menschheit in verschiedene Klassen zu teilen, wie etwa in Männer, Frauen **und** Deutsche.... Nicht von ungefähr entspricht die zugesetzte dritte Kategorie der personalen Erzählsituation **der** Form, "die seit der Jahrhundertwende immer häufiger verwendet wurde" und für die "romantheoretische Anerkennung" geschaffen werden sollte¹⁵. Darf man aber eine historische Erscheinung mit einer strukturellen verwechseln? Ungeachtet dieser methodologischen Widersprüche hat sich aber Stanzels Modell in den deutschen Schulen als "Grammatik der Erzählkunst" etabliert. Sein Typenkreis, der jede frontale Gegenüberstellung zwischen Ich- und Er vermeidet, und sie durch eine kontinuierliche Geschlossenheit ersetzt, scheint das Bedürfnis der Lehrenden und Lernenden nach "*methodologic correctness*" zu befriedigen, besser als ein duelles System es tut, dem man zu Unrecht nur schroffe Oppositionen und Differenzierungen zumutet.

Genettes "Discours du récit"

In Genettes Untersuchung wird die strukturelle Kategorie der Person ebenfalls zurückgewiesen. Wie der Titel seines Aufsatzes es verkündigt, setzt sich Genette mit Benvenistes Unterscheidung zwischen *récit* (*histoire*, durch den gleichzeitigen Gebrauch des Passé simple und der dritten Person charakterisiert) und *discours* (Präsens, erste Person) auseinander, um sie zu verwerfen. Erzählen, so Genette, heißt notwendig in der ersten Person erzählen, unabhängig davon, ob der Erzähler ICH oder ER sagt (s. den programmatischen Titel seiner Untersuchung).

Ähnlich wie Stanzel unterscheidet Genette sorgfältig zwischen dem Modus (*le mode*) und der "Stimme" (*la voix*). Der Literaturwissenschaftler soll sich immer zwei wichtige Fragen stellen, die Frage nach dem Modus *Wer sieht? wer nimmt im Text wahr?* und die Frage nach dem (textinternen) Ursprung einer Äußerung, nämlich: *wer spricht?* Genette gibt dabei dem Modus den Vorzug, und behandelt die Stimme zuletzt, im fünften und letzten Kapitel ("Voix"). Genette verwirft die Unterscheidung in ER- und ICH-

Stanzel schreibt übrigens selber (³1984 : 190) : "Es besteht offensichtlich eine enge Korrespondenz zwischen zwischen Innenperspektive und dem durch eine Reflektorfigur dominierten Darstellungsmodus auf der einen Seite und zwischen Außenperspektive und dem durch eine Erzählerfigur dominierten Darstellungsmodus auf der anderen Seite. "

¹⁵ Stanzel schreibt in seiner Einleitung : "[es] galt, der seit der Jahrhundertwende immer häufiger verwendeten Erzählweise (gekennzeichnet durch personale Erzählsituation, inneren Monolog, Segmentierung usw.) romantheoretische Anerkennung zu verschaffen. " (1985 / 13)

Erzählung als eine trügerische, die wahre Problematik des Erzählens verschleiende Unterscheidung und führt sie zusammen.

Es wird dem Leser aufgefallen sein, dass wir bis jetzt die Termini "Ich- oder Er-Erzählung" immer nur in protestausdrückenden Anführungszeichen benutzt haben. Diese geläufigen Bezeichnungen scheinen mir insofern unpassend, als sie die Variabilität gerade des Elements unterstreichen, das ja eigentlich das Beständige der Erzählsituation ausmacht, nämlich die Anwesenheit, implizit oder explizit, eines Erzählers, der in seiner Erzählung, wie überhaupt jedes Aussagesubjekt in seiner Aussage, immer nur in der ersten Person erscheinen kann. Bekanntlich liegt das Problem ganz woanders. Nicht für eine bestimmte grammatische Person entscheidet sich der Romanschreiber, sondern für eine bestimmte Erzählsituation (die sich mechanisch in den grammatischen Formen niederschlägt): die Geschichte von einem der Handelnden, oder von einem außenstehenden Erzähler erzählen zu lassen.

On a pu remarquer jusqu'ici que nous n'employions **les termes de "récit à la première – ou à la troisième personne" qu'assortis de guillemets de protestation**. Ces locutions courantes me semblent en effet inadéquates en ce qu'elles mettent l'accent de la variation sur l'élément en fait invariant de la situation narrative, à savoir la présence, implicite ou explicite, de la **"personne" du narrateur qui ne peut être dans son récit, comme tout sujet de l'énonciation dans son énoncé, qu'à la "première personne" [...]**. On sait bien qu'en fait la question n'est pas là. Le choix du romancier n'est pas entre deux personnes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages" ou par un narrateur étranger à cette histoire. (Genette 1972: 255-56, von mir hervorgehoben).

Sowohl Stanzel als auch Genettes Modelle lehnen also den Unterschied zwischen ICH und ER als überholt ("mechanisch"!!) ab. Der Wille, das Wesen der Fiktion in immer präziseren Begriffen zu erfassen, hat die Sekundärliteratur dazu geführt, sich gänzlich von der Praxis der Primärliteratur abzusetzen.

Gegen die Verwischung der beiden Formen hebt sich Dorrit Cohns Untersuchung *Transparent Minds* (1978) entschieden ab, die sich konsequent an die grammatikalischen Kategorien der Tempora und Pronomina hält, und wieder an die alte Tradition der Zweiteilung der Fiktion knüpft. In ihrem Buch trennt sie unmissverständlich die beiden Formen ab: im ersten Teil behandelt sie *Consciousness in Third-Person Context*, im zweiten Teil *Consciousness in First-Person Texts*. Auf einen Sonderstatus des ICH in der Fiktion lässt sie sich aber nicht ein¹⁶.

Aus diesem Rückblick geht hoffentlich klar hervor, dass die heutige Tendenz der Narrativik nicht als allgemeingültig erklärt werden sollte. Die Kategorie der Person hat die Romanautoren und Literaturwissenschaftler von Anfang an beschäftigt, was für letztere zum Überdruß – oder zur Verharmlosung geführt hat. Dabei wurde das Kind übereilt mit dem Bade ausgeschüttet... Nicht dass die Unterscheidung zwischen ICH und ER an sich falsch war, dafür aber die angegebenen Gründe dieser Unterscheidung.

Die Geschichte des ICH ist die Geschichte von dem Glauben oder Unglauben an seine Unmittelbarkeit. Der Glaube an seine Unmittelbarkeit erklärt,

- dass man in dem ICH bis in die späten 50er Jahre die angemessenste Form für die Methode des *showing* erblickt hat (Spielhagens Lobpreis der durch das ICH gewährleisteten "Objektiven Methode", die Stellungnahme der Schriftsteller für das ICH und die Freiheit der Figur, die Erfindung des Inneren Monologs)

¹⁶ Es sei denn im Kapitel über den Status des Inneren Monologs.

- dass man in ihm lange eine nicht-fiktionale Form gesehen hat (ein autobiographisches, erlebnisnäheres, wirklichkeitserlebteres ICH). Die Praxis der Autoren im 18. Jahrhundert, die Praxis der Leser, die provokative These Hamburgers reflektieren diese Tendenz

Aus der Erkenntnis, dass das ICH in der Fiktion nicht unmittelbar ist, ergaben sich folgende Richtigstellungen:

- die Person soll von der Perspektive (oder dem Modus) sorgfältig getrennt werden: auch ein ICH kann für sich selbst ein auktorialer Erzähler sein: das ICH zugleich als erlebendes **und** erzählendes ICH (Spitzers Einsicht, in Stanzels und Genettes Theorien ausgearbeitet)
- das ICH ist genauso fiktional wie das ER (Kaysers Unterscheidung Autor / Erzähler)

Im folgenden dritten Teil möchte ich zeigen, dass diese scheinbar gegensätzlichen Positionen nicht unvereinbar sind. Sie sind es nur, solange man sich einer binären Opposition verpflichtet fühlt, und in einem einschränkenden Entweder-Oder stecken bleibt. Entweder fiktional oder nicht-fiktional, entweder grundverschieden oder gleich... Bekanntlich setzt aber eine Opposition sowohl Unterschiede (was jeder weiss) als auch eine gemeinsame Basis (was allzu oft vergessen wird) voraus, beides **zugleich**.

Die Erkenntnis, dass das Aussagesubjekt einer Ich-Erzählung das System der Wirklichkeitsaussage nachahmt, darf nicht zur Ausklammerung des ICH aus der Fiktion führen.

Umgekehrt darf aus der für beide Formen gültigen Unterscheidung Autor/ Erzähler nicht der Schluss gezogen werden, dass ICH und ER gleich seien.

Nun ist es Zeit, einige Begriffe aus der Linguistik heranzuziehen, um dieser (oft) verwickelten und verwirrenden Problematik des Erzählens eine einfache Wendung zu geben, und die Blockade zwischen Theorie und Praxis zu überwinden.

4 Die Kategorie der Person für die Linguistik

4.1 Das kommunikative Modell der Sprache

Für die Linguistik ist nämlich die Kategorie der Person unumgänglich. Es sind die Pronomina, welche die Sprechrollen in der Kommunikation verteilen, es sind die Pronomina, welche die Beziehung Sprecher / Adressat / Botschaft steuern. ICH und DU weisen auf die Gesprächspartner der Kommunikation hin; die 1. Person bezeichnet den *Sprecher*, die 2. Person den *Angesprochenen*, die 3. Person steht außerhalb dieser Beziehung und weist auf *das Besprochene* hin (Erbens Terminologie 1980): das, wovon im Text gesprochen wird (Person **oder** Sache). Nicht von ungefähr sind es die Pronomina, die in Bühlers bahnbrechendem Organonmodell der Sprache die verschiedenen Funktionen der Sprache versinnbildlichen: ein ICH spricht zu einem DU über etwas oder jemanden (ER); neben der Darstellungsfunktion (ER) treten Ausdrucksfunktion (ICH) und Appellfunktion (DU) auf. (Bühler²1965: 28). Die Nicht-Beachtung der Pronomina in der Fiktion führt zu einer heute weit überholten Auffassung der Literatur, für welche Literatur nur darstellende, und keine kommunikative Funktion hätte, für welche der literarische Text als eine immanente, von jeder Sprechsituation losgelöste Form betrachtet werden soll, ohne jede Beziehung zu einem Sprecher oder Adressaten. Diese Position verteidigt z.B. Ann Banfield in

*Unspeakable Sentences*¹⁷, aber wohlgedacht, nur für die Erzählungen, in denen nicht ein ICH vernehmbar wird. Der Vorrang der poetischen Funktion im literarischen Text (Jakobson 1963: 218) löscht dessen kommunikative Funktionen nicht gänzlich aus. Es ist ein perverser Widerspruch, dass eine Theorie (Genettes *Discours du récit*), welcher das kommunikative Modell der Sprache zugrundeliegt – ein ICH (Autor / Erzähler) spricht zu einem DU (zu einem intendierten / wirklichen Leser) –, im Endeffekt dem literarischen Text seine kommunikativen Funktionen abschlägt.

Das Paar ICH/DU und die Nicht-Person Benvenistes

In seinem Artikel "La nature des pronoms" zeigt Benveniste, dass die übliche formelle Unterscheidung zwischen der Singular- und Pluralform der Personalpronomina im Grunde eine viel wichtigere, funktionelle Unterscheidung verbirgt. Die Trennungslinie verläuft nämlich zwischen der ersten und zweiten Person einerseits, und der dritten Person andererseits, ob im Singular oder Plural. Er stellt also zwei klar abgetrennte Sphären gegenüber; die des Paares ICH und DU (und WIR und IHR), durch die *Subjektivitätskorrelation* verbunden, gegenüber der ER (SIE), das aus dieser *Subjektivitätskorrelation* ausgeschlossen ist.

Benveniste zeigt, dass das ICH ohne DU nicht existieren kann, und umgekehrt. Weder das Ich noch das Du können in ihrer Einzelheit definiert werden, sie können nur mit- und gegeneinander aufgefasst werden. Der gewöhnlichen Opposition ICH / der andere (Individuum / Gesellschaft, usw.) stellt Benveniste das Paar ICH / DU entgegen, ICH / DU als notwendig gegenseitiges Paar:

Nur durch Gegenüberstellung kann man seiner selbst bewusst werden. Ich benutze *Ich* nur wenn ich mich an jemanden richte, der in meiner Rede zu einem *Du* wird. Nur weil es diese Voraussetzung des Dialogs gibt, kann die Person entstehen, denn sie impliziert im gegenseitigen Wechsel, dass das *Ich* zu *Du* wird in der Rede desjenigen, der sich seinerseits *Ich* nennt. Die Polarität der Personen stellt einen Grundsatz dar.

La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *Je* qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que *je* deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. [...] La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale. (Benveniste 1966: 260)

Dabei dehnt Benveniste das Du weit über die Gesprächsrolle "Hörer / Adressat" hinaus: Dies sei nur seine einfachste und gewöhnlichste Bestimmung, aber das Du braucht ja gar nicht angesprochen zu werden, oder gar körperlich da zu sein, um zu existieren, das Du ist mehr als ein realer Dialogpartner, das Du kann es auch nur in der Vorstellung eines Ich geben, das Du soll also allgemein als die Nicht-Ich-Person aufgefasst werden:

Man muss und braucht sich nur eine Person vorzustellen, die eine andere als Ich ist, um ihr das Etikett Du zuzuteilen. So ist jede Person, die man sich vorstellt, die Form des Du – ganz besonders aber nicht unbedingt die angesprochene Person. Das Du kann sich also wie folgt bestimmen: "die Nicht-Ich Person"

Il faut et il suffit qu'on se représente une personne autre que "je" pour qu'on lui affecte l'indice "tu". Ainsi toute personne qu'on se représente est la forme "tu", tout

¹⁷ "There are thus at present two possible alternative theories of narrative style, one which is subsumed under communication theory where every sentence has a speaker and every text a narrator and hence every sentence is subjective, **and another which divides the sentence of narrative into those with a subject and those without. As a consequence of the latter, every text cannot be said to have a narrator.**" (Banfield 1982:11, von mir hervorgehoben).

particulièrement – mais non nécessairement – la personne interpellée. Le "tu" peut donc se définir: "la personne non-je" (Benveniste 1966: 232)

Wenn Sprache als Darstellung UND Kommunikation verstanden werden soll, dann behalten die Pronomina auch in der Fiktion ihre Steuerungsrolle. Die Rezeptionshaltung wird anders gesteuert, je nachdem der Erzähler mit ICH spricht – also den Leser als implizites DU anspricht –, oder mit ER, und dabei sowohl den Leser als auch seinen Helden aus der Subjektivitätskorrelation ausschließt. Von "Gesprächsrollen" kann also nur für die erste und die zweite Person die Rede sein, niemals aber für die dritte Person. Für die Pronomina gilt, was Weinrich (1964, 1977) in Bezug auf die Tempora gezeigt hatte: Dass unterschiedliche Pronomina die Kommunikation und Rezeptionshaltung der Leser anders steuern, genau wie es die Tempora tun, je nach ihrer Zugehörigkeit zu der "besprochenen" oder "erzählten" Welt. Das ICH zwingt den Leser in eine aktive Rolle, in eine gespannte Rezeptionshaltung (besprochene Welt); während das ER ihm eine entspannte Rezeptionshaltung gönnt (erzählte Welt).

4.2 Deiktikum vs Anaphorikum

Die Trennungslinie, die zwischen dem Paar ICH / DU und dem ER verläuft, ist die Linie, die die sogenannten Deiktika von den sogenannten Anaphorika trennt, die textexternen von den textinternen Ausdrücken. Die Tatsache, dass die "Personalpronomina" nicht gleich funktionieren, wird aber weder dem Schüler noch dem Studenten systematisch beigebracht¹⁸.

Die grammatischen Personen werden immer noch in Bezug auf die Konjugation des Verbs gelehrt und gelernt, und daher immer noch als ein einheitliches Paradigma vorgestellt. Ihre Verschiedenartigkeit ist aber leicht zu zeigen, sobald sie einzeln, und nicht mehr im Verhältnis zum Verb betrachtet werden. Als "Pronomina" stehen sie nicht für sich da, sondern weisen auf "etwas" hin. Wie funktioniert der Verweis?

Das ER ist eine ganz normale Verweisform, dessen Substituendum im Vor- oder Nachtext liegt. (*Herr B. war ein guter Schüler. ER liebte es, seine Aufsätze mit Goethe-Zitaten zu belegen, um seinen Ansichten größeren Nachdruck zu verleihen*). Ganz anders läuft es mit dem Ich. (*Ich liebe dich!*) Hier ist kein Vor- oder Nachtext nötig, wohl aber die Kenntnis der Sprechsituation. Das Ich ist ein sogenanntes Zeigewort, ein **deiktischer** Ausdruck, der über den Text hinaus, auf die außersprachliche, konkrete Sprechsituation hinweist. Ohne diesen unmittelbaren Hinweis auf die textexterne Wirklichkeit (*shifters* im Englischen, Jakobson), sind Deiktika nicht dekodierbar.

Das ICH und die simulierte Verankerung in der Wirklichkeit

Im Gegensatz zu dem ER, das textintern verstanden werden kann, verweist also ein ICH unmittelbar auf die Wirklichkeit. Es ist kein Zufall, wenn Goethe mit Werther, Proust mit Marcel¹⁹ immer wieder gleichgesetzt wurden: das ICH war für den Leser eine explizite Einladung, den Referenten außerhalb des Textes zu suchen. Mit einem ER wären die Leser nicht so leicht versucht gewesen, zu einer außerdichterischen, prosaischen Wirklichkeit zu greifen. Das ICH funktionierte als Wirklichkeitszertifikat.

¹⁸ Warum dagegen ein Schüler, der unwissend den Terminus "Autor" gebraucht, gleich mit dem Begriff "Erzähler" verbessert werden soll, bleibt mir unerklärlich... (Diese erzähltheoretische Präzision fängt schon in der dritten Klasse (CE2) an!!).

¹⁹ Die Vornamensidentität in diesem Fall lässt den Leser geradezu im Zweifel über die für die Fiktion nötige, vorausgesetzte Unterscheidung Autor / Erzähler. (s. dazu Lejeune 1975: 29).

Als Beweis für diese authentifizierende Macht des Ich können hier zwei berühmte Beispiele literarischer Mystifikation angeführt werden: *Ossians epische Lieder* (1760), oder *Portugiesische Briefe* (1669), beide in der ersten Person geschrieben, und die zwei Jahrhunderte lang für echte, unmöglich fiktionale Texte gehalten wurden. Nie hätte das ER diesen Realitätseffekt, diesen Eindruck des Wahren, des Authentischen bewirken können. Während das ER über explizite Signale der Fiktionalität verfügt (episches Präteritum, Vielzahl der ICH-Origines), und über die Entstehungsbedingungen des Textes kein einziges Wort zu verlieren braucht ("Niemand redet hier, die Ereignisse scheinen sich selbst zu erzählen". "Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes..." Benveniste 1966: 241), gibt es auf den ersten Blick nichts, was ein fiktionales ICH von einem realen ICH unterscheidet. Das ICH tut alles, um sich als ein echtes Aussagesubjekt auszugeben:

- im Bereich der Fiktion bringt es Textsorten mit, die ihr fremd sind, die eindeutig als nicht-fiktionale Formen, als historische Dokumente zu bewerten sind: Briefe, Memoiren, Aufzeichnungen, Tagebuch, Logbuch...
- das ICH ist in einer Redesituation verankert und informiert uns über alle oder wenigstens bestimmte Parameter der Situation (wer wem was wann wo sagt): es sind Werthers Briefe an Wilhelm, Roquentins private Aufzeichnungen, Stillers "Protokolle" im Gefängnis... Wenn im modernen ICH-Roman auch kein expliziter Verweis auf diese Parameter gemacht wird, - wenn das ICH sich also immer mehr als eine körperlose Stimme als ein "Ich mit Leib" (Stanzel) inszeniert (s. innerer Monolog), kann es sich jedoch seiner linguistischen Form als "reales" Aussagesubjekt nicht ganz entledigen:
- im Gegenteil zu ER hat er keinen Zugang zu der Psyche der anderen Figuren, ihm sind die linguistischen Besonderheiten der Fiktion versagt (keine erlebte Rede, keine Verben der inneren Vorgänge in der 3. Person). Die Identität zwischen Erzähler und Figur, die als stärkstes Authentizitätszertifikat dient, erweist sich zugleich als der größte Zwang für den Ich-Erzähler, der sich für sein Wissen ständig rechtfertigen muss. Da ihm die göttlichen Attribute eines Er-Erzählers versagt sind, muss er manchmal zu erzählerischen Tricks greifen, wie dieser Auszug aus *Kassandra* veranschaulichen soll. *Kassandra* beschreibt Hektors Tod im Kampf gegen Achill, dem sie nicht beigewohnt hat:

Ich weiß nicht, wie es vor sich ging, nie durfte jemand mir davon sprechen, auch Aineias nicht, der dabei war, doch um den ich mich nicht sorgte. In der tiefsten Tiefe, im innersten Innern, da wo Leib und Seele noch nicht geschieden sind und wohin kein Wort, auch kein Gedanke reicht, erfuhr ich alles über Hektors Kampf, Verwundung, seinen zähen Widerstand und seinen Tod. (Ch. Wolf, *Kassandra* 131)

Hier soll Kassandras Hellsichtigkeit die für das ICH unmögliche Allwissenheit ersetzen. Das fiktionale ICH, mag es auch noch so fiktional sein, bleibt immer durch eine Treuepflicht an die Wirklichkeit gebunden. Insofern hatte Hamburger vollkommen recht, als sie schrieb:

Wie die Ballade ihre fiktionale Struktur in das lyrische Gebiet mitgenommen hat, so die Ich-Erzählung die ihre, die Struktur der Aussage, in das epische Gebiet [...]. Denn es gehört zum Wesen jeder Ich-Erzählung, dass sie sich selbst als Nicht-Fiktion, nämlich als historisches Dokument setzt. (Hamburger²1968: 246)

Die ICH-Erzählung ist eine Mimesis der Wirklichkeitsaussage (Hamburger²1968: 260)

Das Wort *Mimesis* ist dabei genauso wichtig wie das Wort *Wirklichkeitsaussage*, und man kann nur bereuen, dass dieser so treffenden Definition jede Gültigkeit

abgesprochen wurde, nur weil Hamburger an anderen Stellen den Fehler begangen hat, von der Wirklichkeitsgebundenheit des ICH auf eine tatsächliche Verankerung des ICH in der Wirklichkeit zu schließen. "Nachahmen" heißt noch lange nicht "sein".

4.3 Das ICH als Mischform: von der Herausgeberfiktion bis zur "autofiction"

Das fiktionale ICH gibt sich den Anschein eines realen ICH, aber dafür gewinnt es keine außerfiktive, reale Existenz. Der Erzähler bleibt eine fiktive Instanz, es ist kein Wesen aus Fleisch und Blut, sondern ein "vivant sans entrailles" (Valéry).

Wegen einer falschen Behauptung ("*Das Ich der Ich-Erzählung ist ein echtes Aussagesubjekt*", Hamburger, 1968: 247), also wegen der Nicht-Unterscheidung zwischen Autor (echtem Subjekt) und Erzähler (fiktivem Subjekt) ist Hamburgers These der Ich-Erzählung in ihrer Gesamtheit verworfen worden. Es genügt aber, dieses einzige Wort der *Mimesis* hinzuzufügen,

Das Ich der Ich-Erzählung ist *die Mimesis* eines echten Aussagesubjekts um ihre Einsichten wieder geltend zu machen. Das fiktionale ICH als Mimesis des realen ICH: weil auch in der Fiktion das ICH ein Deiktikum bleibt.

Bestimmte Deiktika können nämlich anaphorisch, oder indirekt gebraucht werden (wie z. B. *hier* oder *dieser*), d. h. dass sie nicht unbedingt auf den Kontext, auf die Redesituation verweisen, sondern auf den Ko-text²⁰. Nicht so das ICH: Das ICH bildet das Zentrum der ICH-Origo, es kann, im Unterschied zu manchen Deiktika, niemals indirekt (oder anaphorisch) gebraucht werden²¹, mit dem ICH wird jedes Mal auf die Person verwiesen, die das Wort ICH äußert, das ICH ist ein Wort, das auf sich selbst verweist (ein *token-reflexives* Wort im Sinne Reichenbach), mit dem ICH wird jedesmal eine Identitätsbeziehung zwischen dem *token* dieses Zeichens und dem Produzenten dieser Äußerung hergestellt ("*disant "je", je ne puis ne pas parler de moi*" Benveniste 1966: 228).

Die Identitätsbeziehung, die mit jedem *token* des ICH behauptet wird, steht im völligen Widerspruch zu der strukturellen Polyphonie, auf die sich jeder fiktionale Text stützt: auf der einen Seite wissen wir, dass derjenige, der schreibt, nicht derjenige ist, der für das Gesagte verantwortlich ist (Subjekt / Sprecher Unterscheidung), auf der anderen Seite kann die token-Reflexivität des ICH niemals ganz ausgelöscht werden. In einer mündlichen Kommunikation wäre es undenkbar, die Worte eines anderen in der direkten Redewiedergabe wiederzugeben, ohne jedes Mal auf den für das Gesagte Verantwortlichen hinzuweisen: *X hat gesagt ... und dann hat X gesagt*. Würde man das nicht tun, würden nach einer Weile alle ICH-Aussagen automatisch auf den physischen Sprecher bezogen werden, und nicht als Zitate eines anderen aufgefasst. Die Nicht-Einheitlichkeit des Subjekts zeigt sich in den immer wiederkehrenden redeenleitenden

²⁰ Ein Beispiel für einen anaphorischen Gebrauch des HIER: "Nun ist aber ein Polizeileutnant ermordet worden, das sichere Anzeichen, dass es auch *hier im Gebäude der öffentlichen Sicherheit* zu krachen beginnt, und da heißt es rücksichtslos eingreifen." (Dürrenmatt, Beispiel in Vuillaume 1996:219)

²¹ Den Leser, der Informationen zu der Verwendung deiktischer Ausdrücke im Bereich der Fiktion finden will, verweise ich hier auf Vuillaumes *Grammaire temporelle des récits*, Minuit, 1990, sowie auf seine Unterscheidung zwischen *direkten* (ICH, HEUTE) und *indirekten* Deiktika (HIER, JETZT, DIESER, JENER) (Vuillaume 1996 :211-22).

Formeln, die den Status des ICH klarstellen müssen.²² In der ICH-Erzählung dagegen sollte es ausreichen, wenn diese Nicht-Einheitlichkeit ein für allemal proklamiert wird, damit jede Ambiguität verschwindet. Es ist vielleicht mit tradierten Erzählungen der Fall; wenn das ICH einen Namen, eine Geschichte, eine Biographie bekommt... Was passiert aber wenn der Erzähler namenlos bleibt, und auf keinen Referenten im Text hinweist? Reicht da die übliche Unterscheidung Autor / Erzähler noch aus? Oder doch nicht... Die Autoren haben seit langer Zeit diesen zwiespältigen Status des ICH erkannt, und setzen dieses immer wieder ein, wenn sie Grenzen zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion verwischen bzw. aufheben wollen (Prak-Derrington 1999, 173-184).

ICH, Polyphonie und Leseakt

Bei dem ICH lohnt es sich, die Unterscheidung Autor / Erzähler zu hinterfragen, auf grund welcher das ICH bedingungslos in den Bereich der Fiktion eingeordnet wird. Ich will deswegen auf die Fragwürdigkeit einer solchen kategorischen Unterscheidung aufmerksam machen, weil sie den Nachteil hat, zwei auf engste Weise verwandte und verschwisterte Instanzen in zwei unabhängige Sphären einzuordnen, die der Nicht-Fiktion (Autor) und die der Fiktion (Erzähler). Dagegen ist es immer die Aufgabe des ICH gewesen, gegen diese klare Grenze Einspruch zu erheben, und sich den Gattungsdefinitionen der Literaturwissenschaftler zu entziehen.

Die Unterscheidung Autor / Erzähler hat Philippe Lejeune in seinem Buch *Le pacte autobiographique* (1975) ausgearbeitet und präzisiert. Er weist auf die Notwendigkeit hin, textexterne Signale heranzuziehen, um einen ICH-Text als Roman oder Autobiographie auszuweisen. Er definiert dabei den Begriff des Lesepakts. Nicht die Verwendung des Pronomens ICH ist für die Zuordnung zur Autobiographie (einer nicht-fiktionalen Gattung) entscheidend – man denke an Caesars Memoiren in der dritten Person –, sondern die Namensidentität bzw. Nicht-Identität der Namen zwischen Autor / Erzähler / Figur. Abgesehen also von anderen textexternen Signalen (die sogenannten Paratexte: Gattungsbezeichnung auf der Umschlagseite, Name und Reihe des Verlags, usw.) ist es bei Lejeune wie früher bei Kayser die Nicht-Einheitlichkeit des Subjekts, die erste Polyphonie im Sinne Ducrots, die einen Text als fiktional oder nicht-fiktional ausweist. Autobiographie und Roman als zwei sich ausschließende Gattungen...

Als Antwort auf diese behauptete Unvereinbarkeit erfand darauf der Literaturwissenschaftler und Romanautor Serge Doubrovsky den Begriff *autofiction* und verfasste einen Roman, *Fils* (1977), in dem der Protagonist seinen eigenen Namen trägt. Seitdem hat sich das Phänomen der Autofiktion verbreitet und gezeigt, dass literarische Praxis mit präzisen Definitionen nicht konform geht. In *Le pacte bis* (1986) hat sich Lejeune von seinem ursprünglich zu starren Schema gelöst und plädiert nun für einen autobiographischen Raum, in dem Ambiguitäten und Grade existieren. Die Autofiktion hat die Doppeldeutigkeit des ICH zum gestaltenden Prinzip gemacht.

Diese moderne Wandlung des ICH, in der Realität und Fiktion nicht mehr trennbar sind, sondern nahtlos ineinander fließen, ist nur die letzte und radikalste literarische Durchführung der grundsätzlichen Ambivalenz des ICH; das ICH der literarischen Texte ist, seinem Wesen nach, zweideutig, doppelbödig, zugleich wirklichkeitsgebunden und fiktional, und daher zum ewigen Zwitterstatus verurteilt...

²² Es ist auch wahrscheinlich auch der entscheidende Grund, warum im mündlichen Dialog die unzweideutige indirekte Rede vorgezogen wird.

5 Die Eigenschaften der Ich-Form

Aus dem grundsätzlichen Paradoxon des ICH – ein Deiktikum, das seinem Wesen nach die Äußerung in der konkreten Sprechsituation, in der Wirklichkeit verankern soll, wird in einem fiktionalen Text eingesetzt, in einem Raum also, der sich seinem Wesen nach der Welt der Wirklichkeit entzieht...– ergibt sich eine Zweideutigkeit, durch die das ICH sich radikal vom ER absetzt.

5.1 Zweideutigkeit des ICH

Ambivalente Zeitlichkeit

Als erstes entsteht eine Zweideutigkeit, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, die temporale Zweideutigkeit (Prak-Derrington 1997), die zeitliche Pendelbewegung zwischen dem erzählenden (Präsens) und dem erzählten (Präteritum) ICH.

Diese temporale Ambivalenz ist seit langem bekannt. (vgl. Spitzer 1928). Während mit der Er-Form das *Erzählen* von dem *Erzählten* durch die doppelte Markierung der Tempora und der Pronomina sorgfältig getrennt bleibt, vereint das Ich die zwei Ebenen. Das Erzählen und das Erzählte werden durch das gemeinsame Pronomen zusammengeführt. Jeder Übergang kann daher unmerklich geschehen, wie auf Zehenspitzen, und wird keinesfalls als Bruch, als ein unübersehbarer Wechsel empfunden, sondern vielmehr als eine selbstverständliche Pendelbewegung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit des Ich. Die Ich-Form führt notwendigerweise auch das *Jetzt* des Sprechers mit ein, und reißt dadurch die Erzählung aus seiner uralten Bestimmung heraus, das Vergangene zu sagen. Selbst bei einer zielstrebigem rückwärtsschauenden Ich-Erzählung kann der Zeitpunkt der Textproduktion niemals ausgeklammert werden: das Präteritum der Geschichte lebt mit dem Präsens des Erzählens zusammen.

Aus dieser doppelten zeitlichen Veranlagung zieht das Ich große Vorteile; es kann sich nach Belieben in der Zeit bewegen, der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse folgen oder sie durcheinander bringen, es kann bei einer Sache verweilen oder sie verschweigen, rückgreifend aber auch - was in der Er-Erzählung seltener vorkommen kann – *vorgreifend* erzählen, ohne seine Vorausdeutungen je rechtfertigen zu müssen. "*Der... Ich-Dichter schaut immer zugleich vorwärts und rückwärts*" (in Klotz 1965: 139). Das Ich erscheint daher als die angemessenste Form, um temporale narrative Diskontinuität zu erzeugen. Nicht von ungefähr liegt Gérard Genettes Analyse der Zeitstrukturen im Roman eine Ich-Erzählung, *La Recherche* zugrunde. Denn in der Ich-Form entfalten sich die drei Kategorien *Ordnung*, *Frequenz*, *Dauer*, die er untersucht, am differenziertesten. Gerade die notwendige Begrenztheit und Subjektivität des Ich gibt ihm eine unbegrenzte zeitliche Freiheit: die gewundene, lückenhafte, alle Regeln des Chronos negierende Freiheit des Gedächtnisses.

Ambivalente Autorität

Die Einführung der Gegenwart in die Vergangenheit bringt dem Erzähler weitere Vorteile neben der möglichen Gestaltung einer inneren Zeit. Sie schenkt ihm einen Freiraum für das Kommentieren, ein uneingeschränktes Recht auf Analyse, ohne dass man ihm je eine unberechtigte Einmischung vorwerfen kann. Alles, was im modernen Roman einem außenstehenden Erzähler verweigert ist (auslegen, werten, urteilen, den Leser unmittelbar ansprechen...), kann sich dafür ein unmittelbar beteiligtes Ich erlauben. Fiktive Autorität kann heute nicht so offen und unverhohlen auftreten wie

noch im letzten Jahrhundert. In einer Er-Erzählung kann jeder Kommentar und jede Auslegung insofern als störende Einmischung (die Bezeichnung "Autoreinmischung" spricht für sich) empfunden werden, als ein ständiger Wechsel zwischen erster und dritter Person, zwischen Analyse und Geschichte.

Vielleicht gibt es nichts Ärgerlicheres für einen Erzähler – der doch seiner "Geschichte" so gerne einen jener nicht enden wollenden Kommentare beifügen möchte, der sie im Tiefsten rechtfertigte-als ständig die "Stimme" wechseln, die Erfahrungen des Helden in der dritten Person erzählen und sie anschließend in seinem eigenen Namen kommentieren zu müssen, wozu immer wieder ein störender Eingriff nötig ist.

Rien n'est plus gênant sans doute, pour un narrateur si désireux d'accompagner son "histoire" de cette sorte de commentaire perpétuel qui en est la justification profonde, que de devoir changer sans cesse de "voix", raconter les expériences du héros à la troisième personne et les commenter ensuite en son propre nom, par une intrusion constamment répétée et toujours discordante (Genette 1972: 257)

Die Überlagerung der beiden "Stimmen" macht aus dem fremden und aus diesem Grund unwillkommenen Kommentar einen ganz und gar selbstverständlichen. Daher die Vorliebe für die Ich-Form in den psychologischen Romanen:

Der Dichter als Ich-Held und Selbsterzähler seiner Fata gewinnt die Freiheit, welche ihm als Erzähler der fata eines dritten versagt war: seine subjektiven Ansichten und Meinungen ausgiebig mit einfließen zu lassen, ohne dabei dem Helden in die Rolle zu fallen; ohne den Leser aus der Illusion zu reißen, dass er es immer nur mit einer der handelnden Person und dem Dichter, der außer der Handlung steht und mithin [...] gar keine Person ist und kein Recht hat, in dieselbe einzugreifen (Spielhagen in Klotz 1965: 133)

Aber dieses selbstverständliche Recht des Ich, sich überall und zu jeder Zeit einzumischen, löst bei vielen Lesern Unbehagen aus (s. Interviews: das Ich wird als aufdringlich, sogar als aggressiv empfunden). Das Ich lässt den Leser in seine Subjektivität eintreten; es fängt bei der ersten Seite an und endet erst mit der letzten; wehe dem Leser, der sich mit diesem Ich nicht identifizieren kann, oder will. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als mit einem Gefühl des Unwillens oder der Verlegenheit weiter zu lesen - oder er muss das Buch beiseite legen. Das Ich verfügt zwar über keine Allmacht und keine Allwissenheit mehr, aber seine Macht ist eine andere: Wir können uns seiner Subjektivität nicht entziehen...

5.2 Die Nähe zum Leser

Ich möchte jetzt meinen Aufsatz mit einer Eigenschaft des ICH beschließen, die von vielen Lesern wahrgenommen wird, die aber bis jetzt in der Narrativik nicht beachtet worden ist: die Nähe, die es zu seinem Leser herstellt. Beim ER bleibt der Leser mehr Zuschauer als Schauspieler, auch wenn er sich zu einer Figur sehr stark hingezogen fühlt. Das ICH dagegen lädt den Leser in die Fiktion ein, es zwingt ihn geradezu zur Identifizierung.

In *Grammaire temporelle des récits* (Vuillaume 1990) hat Vuillaume gezeigt, wie in jedem Roman zwischen zwei verschiedenen Ebenen unterschieden werden soll: neben der fiktiven Geschichte (der Hauptfiktion "fiction principale") gibt es auch eine zweite Fiktion, eine Randfiktion ("fiction marginale"), in der Erzähler und Leser fiktiv zusammengeführt werden, als wären sie ein Paar. Diese Randfiktion lässt sich am besten in den Autoreneinmischungen der Romane aus dem 19. Jahrhundert beobachten, in den damals häufigen Anreden an den Leser:

Nehmen wir mit uns, mit vollem Schwung, ohne Vorwort und Vorbemerkung, diejenigen unserer Leser, die sich nicht fürchten, einen Riesenschritt von drei Jahrhunderten in die

Vergangenheit zu machen [...] Wir schreiben den 5. Mai des Jahres 1555. Heinrich regiert über Frankreich.

Transportons de plein saut, sans préface, sans préambule ceux de nos lecteurs qui ne craindront pas de faire une enjambée de trois siècles dans le passé [...]. **Nous sommes au 5 mai de l'année 1955.**

Henri règne sur la France. (Dumas A. *Le page du duc de Savoie*, Bd. 1, S. 7, Beispiel aus Vuillaume: 1996)

In dieser Randfiktion wohnt das fiktive Paar Erzähler-Leser den erzählten Ereignissen bei, als würden sie nicht verschiedenen Epochen und Orten angehören, sondern als wären sie die zeitgenössischen Zuschauer und Zeugen eines Vorgangs, der vor ihren Augen stattfinden würde: der Leser liest etwa 2002 in Lyon einen Roman, der 1855 von Alexandre Dumas in Paris verfasst worden ist, und der von Ereignissen aus dem 16. Jahrhundert, in Saint-Quentin, Cateau-Cambresis... handelt. Jede Lektüre ist dann wie eine neue Aufführung der Handlung, die jedes Mal Erzähler, Leser und Hauptfiktion explizit in einer gemeinsamen Zeitspanne zusammenkommen lässt. Diese heute fast verschwundene Randfiktion (welcher Autor/ Erzähler spricht heute seine Leser direkt an??) besteht dennoch in dem kuriosen Gebrauch mancher Deiktika in fiktiven Texten weiter fort.

Das Unglück lässt den Geist verkümmern. Unser Held war ungeschickt genug, bei diesem kleinen Strohstuhl stehen zu bleiben, der früher Zeuge so glänzender Triumphe gewesen war. **Heute** richtete niemand mehr das Wort an ihn.

Le malheur diminue l'esprit. Notre héros eut la gaucherie de s'arrêter auprès de cette petite chaise de paille, qui jadis avait été le témoin de triomphes si brillants. **Aujourd'hui**, personne ne lui adressa la parole. (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Beispiel aus Vuillaume 1996)

Das Passé simple (*adressa*) steht im Widerspruch zu dem Deiktikum (*aujourd'hui*), das hier statt dem gewohnten und erwarteten "*ce jour-là*" ("*an diesem Tage*") verwendet wird. Das Deiktikum *heute* weist auf die Existenz dieser Randfiktion hin.

Ich komme nun zurück zu meinem eigentlichen Thema. Das, was Vuillaume (1990, 1993) "eine Randfiktion" nennt, und deren Spur er in diesen untypischen Beispielen findet, kann man aber allgemein in jedem Ich-Roman wiederfinden, und zwar jedes Mal, wenn das Wort ICH gesagt wird. Das ICH dient dazu, eine imaginäre, dem Erzähler und dem Leser gemeinsame Bezugswelt aufzubauen. Mit einem fiktionalen ICH-Sager bleibt mir als Leser keine andere Wahl, als in die Fiktion neben ihm als DU einzutreten – oder sogar mich in dieses fremde ICH zu verwandeln.

Wer ist nicht, sechzehnjährig, in einem Buch, in einem Gedicht, einem Ich begegnet, vermeintlich dem Autor selbst, und beinahe war man es selbst, denn Ich war Du und dieses Du Ich, so verwischt waren in der ersten Gläubigkeit und Verzauberung alle Grenzen: es kam nicht einmal zu einem Rollentausch, weil man keine Rolle sah. Hier stand doch einfach "Ich", und das schien so einfach. (Bachmann 1984: 45)

Ganz anders verhält es sich mit dem ER. Bei einem Er-Sager kann ich als Leser außerhalb der Fiktion bleiben, Distanz bewahren, einen außenstehenden, einem Schiedsrichter ähnlichen Standpunkt behalten. "*Weder der Romanschreiber noch die Leser steigen von ihren Plätzen herunter, um selber mitzuspielen, als wären sie einer oder der andere Spieler*"²³ (Sarraute 1993: 108).

²³ " *ni le romancier ni le joueur ne descendent de leur place pour jouer eux-mêmes le jeu comme s'ils étaient l'un et l'autre des joueurs*". Sarraute, erste Theoretikerin des *Nouveau Roman*, sah darin freilich einen Nachteil, und im Er-Erzähler einen Vertreter des *Ancien Régime*.

6 Anhang: die Praxis der Leser

Interviews

Die Praxis der Leser, ausgenommen natürlich die eigene, ist nicht so leicht zugänglich und ausfindig zu machen wie die der Schriftsteller. Ich meine hier nicht die Praxis der Texte, wie sie an den Schulen und Universitäten betrieben wird, sondern den ganz individuellen und naiven Leseakt. Wie lässt sich der einfache, unwissenschaftliche Standpunkt des Empfängers erforschen? In einer ersten Phase habe ich versucht, die Studenten im Rahmen des Unterrichts nach der Bedeutung der Kategorie der Person zu fragen, und bin auf folgende Schwierigkeit gestoßen: viele Studenten, die sich mit Literatur befassen, hielten sich nicht an ihre eigene Erfahrung, sondern antworteten mit Begriffen aus der Narratologie, mit Fachausdrücken wie etwa *auktorialer/ personaler Erzähler, Perspektive, focalisation interne, externe, narrateur omniscient* usw. Also mit Theorie statt Praxis! Ich bin deshalb anders vorgegangen und habe im Rahmen kleiner *face-to-face* Interviews 23 Personen, darunter 13 "nicht-naive" Leser und 10 "naive" Leser befragt.

Mit "nicht-naiv" bezeichne ich dabei jemand, der durch das Studium oder den Beruf, direkt oder indirekt, mit Literatur zu tun hat. Mit "naiv" bezeichne ich ferner einen Leser, der sich weder beruflich noch im Studium (entweder weil er überhaupt nicht studiert oder weiter kein geisteswissenschaftliches Studium abgelegt hat) mit Fiktion und Literatur beschäftigt, jemand also, der "nur" (!) zum Vergnügen liest. Die nachstehenden Fragen habe ich immer in der gleichen Reihenfolge gestellt.

- (1) Nennen Sie 10 Titel von Romanen, die Ihnen besonders gefallen haben, egal, um was für einen Roman es sich handelt, ob Klassiker oder Krimi oder Kitschroman.
- (2) Können Sie sich daran erinnern, ob die Hauptfigur ein ICH oder ein ER war? Teilen Sie die Titel nach dem Kriterium der (grammatikalischen) Person ein.
- (3) Spielt es für Sie eine Rolle, ob der Erzähler ICH oder ER sagt?
- (4) Was für eine Rolle? Beschreiben Sie ihre Eindrücke!

Antworten

Der gefragte Bezug auf vertraute Werke brachte eindeutige, die Trennung zwischen naiven und nicht-naiven Lesern übergreifende Antworten:

Die Kategorie der Person erscheint als strukturelles Merkmal

Von den 23 Personen konnten 21 für die meisten Titel, die sie in (1) angegeben hatten, auf die Frage ICH oder ER (2) antworten, ohne lange überlegen zu müssen. Dabei handelt es sich um Bücher, deren Lektüre manchmal um Jahrzehnte zurücklag.

Die ICH-Form prägt sich in der Erinnerung leichter ein.

Die Ich-Romane bereiteten dabei am wenigsten Schwierigkeiten, Unentschlossenheit und Fehleinordnungen traten in der Regel nur bei wenigen Titeln (1 bis 3) auf, und nicht bei den Ich-Romanen, sondern bei den Er-Romanen, oder, was selbstverständlich ist, bei den Romanen, in denen tatsächlich beide Pronomina vertreten sind (z.B.: *Der Steppenwolf, Stiller...*). Nur zwei Testpersonen hatten wirklich Mühe, sich an die Kategorie der Person zu erinnern. Manchmal ist ein Roman in der dritten Person für einen ICH-Roman gehalten worden. Dabei hat sich herausgestellt, dass dieser Irrtum nur möglich war, wenn sich die Testperson mit der Hauptfigur stark identifiziert hatte. In allen Fällen aber *wurde das ICH richtig eingeordnet*. Wenn man davon ausgeht, dass man die Abweichung von der Norm besser registriert als die Norm selbst, die allzu

leicht übersehen werden kann, bestätigt dieses Ergebnis, dass das ER die Grundform des Erzählens ist, das ICH aber einen Sonderstatus in der Fiktion hat.

Die Kategorie der Person spielt eine wichtige Rolle

Auf Frage (3) hat nur eine Testperson mit "Nein" geantwortet. Für alle anderen spielte die Kategorie der Person eine wichtige Rolle. Bei dreizehn Befragten zeichnete sich sogar ein bestimmtes Leserprofil ab: diejenigen, die sich bis jetzt über die Kategorie der Person keine Gedanken gemacht hatten, entdeckten, dass sie eine Form entschieden der anderen vorzogen, dass sie also selber unmissverständlich ein ICH-Leser (fast nur ICH-Romane genannt) oder ein ER-Leser waren (7 ICH-Leser, 6 ER-Leser). Dabei ist zu bemerken, dass das ICH zu radikalen Stellungnahmen geführt hat (sowohl Vorliebe als auch Abneigung), während das ER niemals negativ bewertet worden ist. Beides spricht für eine Sonderstellung des ICH in der Fiktion.

Das ICH erzeugt eine größere Nähe zum Leser als das ER, was entweder positiv oder negativ bewertet wird. Das ER bewahrt die Distanz.

Kein einziger Leser hat eine Abneigung gegen die ER-Form bekundet, dagegen vier gegen die ICH-Form. Die angegebenen Gründe für eine positive oder negative Einschätzung des ICH weisen aber auf ein und dieselbe Eigenschaft hin, nämlich die Fähigkeit des ICH als Deiktikum, seinen Leser als DU in die Fiktion einzubeziehen. Im folgenden führe ich die von den Befragten am häufigsten genannten Beschreibungen auf.

Für das ER:

Distanz, Objektivität, zuschauen, größere Freiheit.

Für das ICH:

Als positiv angegebene Bewertungen: stärkere Identifizierung, größere Nähe, Authentizität, wahrer, wirklich erlebt, subjektiv, autobiographisch.

Als negativ angegebene Bewertungen: löst Unbehagen aus, aufgezwungene Identifizierung, aufgezwungene Intimität, aggressiv (eine Testperson sprach sogar von "Vergewaltigung"), Unehrllichkeit, Pathos.

Fazit

Das ICH der fiktionalen Texte spricht seinen Leser direkt an, selbst wenn es gar keine Anrede und keinen intendierten Leser gibt. Es duzt ihn (was dem ER verwehrt bleibt, so stark und mächtig die Anziehungskraft der Figur auf Sie auch sein mag). Mit dem ICH der fiktionalen Texte verhält es sich wie mit jemandem, der sich Ihnen vorstellt, und Sie automatisch duzt, obwohl Sie ihn nicht kennen! Entweder macht es das Gespräch leichter und es entsteht gleich eine gewisse Intimität, oder sie finden ihn aufdringlich und lästig, und finden es schwieriger, sich mit ihm zu unterhalten.

7 Literaturverzeichnis

- BACHMANN Ingeborg (1984), "Das schreibende Ich", *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München, Zürich, Piper.
- BANFIELD Ann (1982), *Unspeakable Sentences: narration and representation in the language of fiction*, Boston, London, Melbourne..., Routledge and Kegan Paul.
- BENVENISTE Emile (1966), "La nature des pronoms", chap. XX, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Gallimard, 251-257.
- BUTOR Michel (1969), *Essais sur le roman*, Paris, Livre de poche. [1964]
- BOOTH Wayne C (²1983), *The Rhetoric of fiction*, Chicago; London, University of Chicago press [1961].

- BÜHLER Karl (²1965), *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart, Gustav Fischer Verlag [1934].
- COHN Dorrit (1978), *Transparent Minds*, Princeton University Press, Guilford, Surrey.
- COHN Dorrit (1981), "The encirclement of narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*", *Poetics today* 2, 157-182.
- DUJARDIN Eduard (1931), *Le monologue intérieur*, Paris, Messein.
- FRIEDEMANN Käte (1965), "Die Rolle des Erzählers in der Epik" [1910], *Zur Poetik des Romans*, Hrg. Klotz V., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 162-196.
- GENETTE Gérard (1972), "Discours du récit", *Figures III*, Seuil, 65-273.
- HAMBURGER Käte (²1968), *Die Logik der Dichtung*, Klett Verlag, Stuttgart.
- HARWEG Roland (1968), *Pronomina und Textkonstitution*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- HILLEBRAND Bruno (1978), *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- JAKOBSON Roman (1963), *Essais de linguistique générale I: les fondations du langage*, Paris, Minuit
- "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe", 176-196. [1957].
- "Linguistique et poétique", 209-248. [1960]
- KAYSER Wolfgang (1978), "Wer erzählt den Roman?" [1957], Hrg. Hillebrand B., *Zur Struktur des Romans*., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 188-202.
- KLOTZ Volker, Hrg. (1965), *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LEJEUNE Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE Philippe (1982), *Je est un autre*, Paris, Seuil.
- PRAK-DERRINGTON Emmanuelle (1997), *Les Jeux du Je avec le temps. Une étude des rapports entre première personne et temps verbaux dans le roman*, Université Lyon II, Dissertation.
- PRAK-DERRINGTON Emmanuelle (1999), "Wer spricht? Über Tempora, Pronomina und Grenzverwischungen in Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends* ", *Cahiers d'Etudes Germaniques* 37, 173-184.
- SARRAUTE Nathalie (1993), "L'ère du soupçon" [1950], "Conversation et sous-conversation" [1956], *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- SARTRE Jean-Paul (1939), "M. François Mauriac et la liberté", *La Nouvelle Revue française*, février 1939, 212-232.
- SPIELHAGEN Friedrich (1965), "Der Ich-Roman", *Zur Poetik des Romans*, Hrg. Klotz V., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft [1883]
- STANZEL Franz K. (³1985), *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- VUILLAUME Marcel (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Minuit.
- VUILLAUME Marcel (1993), "Le repérage temporel dans les textes narratifs", *Langages* n°112, 92-105.
- VUILLAUME Marcel (1996), "*Hier und Jetzt: Deixis und Anapher*", *Pro-Formen des Deutschen*, Hrg. M.-H. Pérennec, Stauffenburg Verlag, Tübingen.
- WEINRICH Harald (1964), *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag. (³1977)

Quellenverzeichnis

- GOETHE, *Goethes Werke*, "Maximen und Reflexionen", Hamburger Ausgabe (1956), Bd XII.
- GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther* (Reclam 64).
- NADOLNY Sten (2002), *ER oder ICH: Roman*, Piper [1999].

WOLF Christa (1983), *Kassandra: eine Erzählung*, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand.
WOLF Christa (2002), *Leibhaftig*, Luchterhand.