

## 4. Problemfeld IV: ERZÄHLER

Gerhart v. Graevenitz

### 4.0. Problemstellung und Lernziele

In Problemfeld II, Kommunikation, wurde die Unterscheidung von 'werk-externer' und 'werkinterner' Kommunikation erläutert. Die Romantheoretiker sahen sich, schon lange bevor sie die Überlegungen der Kommunikationstheorie übernahmen, veranlaßt, eine (Roman-interne) Erzähler-Figur oder -Instanz prinzipiell zu unterscheiden vom (Roman-externen) Autor, also von der historischen Person, die den Roman geschrieben hat.

Auf welche Weise tritt diese werkinterne Erzählerinstanz im Text überhaupt in Erscheinung? Wie verhält sich ein solcher, nur vom und im Text 'lebender' Erzähler zu seinem Autor, vor allem aber zu seinen Lesern? Oder kommunikationstheoretisch ausgedrückt: wie wird im Verhalten des werkinternen Erzählers der Kommunikationsprozeß zwischen realem Autor und realem Leser gestaltet und vermittelt? Repräsentative Antworten der Romantheorie auf solche Fragen, die im übrigen selten direkt auf kommunikationstheoretische Modelle und Terminologien bezogen sind, werden im Folgenden vorgestellt.

In diesem Problemfeld soll der Leser

- die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler theoretisch begründen lernen.
- die "Rückkopplung" von Erzähler und Autor erfassen und die Konsequenzen dieser "Rückkopplung" für die Romananalyse begreifen lernen.
- die Erscheinungsweisen des internen Erzählers im Text erkennen, insbesondere deren Schwerpunkte:
  - Erzähler als Figur
  - Erzähler als Medium
  - Erzähler als Element der Erzählgrammatik.

### 4.1. Die Unterscheidung von Autor und Erzähler

#### 4.1.1. Autor – Aussagefunktion – Erzähler

Für die jüngere Literaturwissenschaft beginnt die Theorie des Erzählers mit Käte Friedemanns Buch *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910).<sup>1</sup>

1 [1910] (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969).

K. Friedemann erreichte zweierlei Klärungen:

1. Auch im Erzählen gilt die erkenntnistheoretische Regel, daß es keinen Gegenstand gibt, der losgelöst von einer bestimmten Betrachtungsweise ganz 'objektiv' oder 'an sich' in Erscheinung tritt. Vielmehr ist auch im Erzählen jedes Objekt, jede Handlung "durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen".<sup>2</sup>

2. Dieses "Medium" ist nicht nur eine theoretische Behauptung, sondern es macht sich im erzählten Text direkt bemerkbar. Seine Manifestationen sind aber nicht einfach auf den Verfasser zurückzuführen als dessen authentische Verlautbarung. In jedem erzählten Text ist ein *fiktiver Erzähler* am Werk, auf den allein und dessen "Charakteristik" Äußerungen im Text zu beziehen sind.

K. Friedemann argumentierte zwar mit Kant, das von ihr dargestellte fiktive Medium war aber schon für sie nicht nur allgemeine erkenntnistheoretische Kategorie der Fiktion, sondern es verselbständigte sich im Laufe der Beschreibung als eine vom Autor abgespaltene zweite Person, die sich im Text wie ein Mensch aus Fleisch und Blut bewegen sollte. Auch Thomas Mann beschrieb zunächst nur einen "*Geist* der Erzählung": "Und doch kann er sich auch zusammenziehen zur Person, nämlich zur ersten, und sich verkörpern in jemanden, der in dieser spricht und spricht: Ich bin es."<sup>3</sup> Der zur ersten Person verkörperte *Geist*, das zum fiktiven Erzähler personifizierte *Medium*: Diese Zweideutigkeit der Erzählerfigur hat Wolfgang Kayser übernommen, als er 1957 die Summe aus den theoretischen Bemühungen um die Trennung von Autor und Erzähler zog und vom "persönlichen" und "figürlichen" Erzähler als einer "Rolle" sprach.<sup>4</sup> Er ließ die Zweideutigkeit unberücksichtigt, die entsteht, wenn der Inhalt einer nur sprachlich fixierten "Rolle" eine "Person" sein soll, die nach den auch für Kayser noch geltenden traditionellen Begriffen eine die Sprache weit übersteigende "Gestalt" hat. Diese Ungenauigkeit hat Käte Hamburger erkannt und hat die bei Käte Friedemann nur angedeutete Erkenntnistheorie des Mediums ausgeweitet zu einer Erkenntnistheorie der Dichtung, einer sprachtheoretisch fundierten *Logik der Dichtung*. Käte Hamburger erklärt die "Projektion des Autors" in eine vom "Autor geschaffene Gestalt",<sup>5</sup> also den fiktiven Erzähler für ungerechtfertigt.

2 *Ebd.*, 26.

3 Thomas Mann, *Der Erwählte*, Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann, Bd. 6 (Frankfurt/M.: Fischer, 1951), 10.

4 Wolfgang Kayser, "Wer erzählt den Roman?" [1957] Volker Klotz, ed., *Zur Poetik des Romans*, Wege der Forschung, 35 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965), 197, 216.

5 Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, zweite, stark veränderte Auflage (Stuttgart: Klett, 1968), 117.

## TEXT 1

Das Erzählen, so kann man auch sagen, ist eine Funktion, durch die das Erzählte erzeugt wird, die *Erzählfunktion*, die der erzählende Dichter handhabt wie etwa der Maler Farbe und Pinsel. Das heißt, *der erzählende Dichter ist kein Aussagesubjekt*, er erzählt nicht von Personen und Dingen, sondern *er erzählt die Personen und Dinge*; die Romanpersonen sind erzählte Personen so wie die Figuren eines Gemäldes gemalte Figuren sind. *Zwischen dem Erzählten und dem Erzählen besteht kein Relations- und das heißt Aussageverhältnis, sondern ein Funktionszusammenhang*. Dies ist die logische Struktur der epischen Fiktion, die sie kategorial von der logischen Struktur der Wirklichkeitsaussage unterscheidet.<sup>6</sup>

Mit dieser Unterscheidung hat Käte Hamburger *de facto* drei Instanzen voneinander abgegrenzt: den Autor, die von ihm gehandhabte Erzähl- oder Aussagefunktion und alle jene sprachlichen Indikatoren, die im Erzählfluß eine sprechende Person fingieren, ohne je den Status einer Person, einer "Ich-Origo" zu haben.<sup>7</sup>

Viel deutlicher allerdings als bei Käte Hamburger ist ein solches Drei-Instanzen-Modell herausgearbeitet in Wayne C. Booths *Rhetoric of Fiction*.<sup>8</sup> Booth unterscheidet

1. den Autor,
2. den "impliziten Autor"
3. die rhetorischen Möglichkeiten zur Dramatisierung der Erzählerrolle.

## TEXT 2

Wenn er [der Autor] schreibt, schafft er nicht einfach einen idealen, unpersönlichen "Menschen schlechthin", sondern eine implizierte Version "seiner selbst", die sich von den in anderen Werken implizierten Autoren unterscheidet. In der Tat haben einige Romanschriftsteller den Eindruck, daß sie sich beim Schreiben selbst entdecken oder schaffen.

[...]

6 *Ebd.*, 113.

7 Ich verkürze hier Käte Hamburgers Argumentation stark. Eine ausführliche Auseinandersetzung in G.v.G., *Die Setzung des Subjekts: Untersuchungen zur Romantheorie*, Studien zur deutschen Literatur, 36 (Tübingen: Niemeyer, 1973). Dort auch ein mit Analysen Husserls begründetes Drei-Instanzen-Modell. Das Drei-Instanzen-Modell des Erzählers hat eine kommunikationstheoretische Entsprechung auf seiten des Lesers. Vgl. dazu z.B. Dieter Janik, *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks: Ein semiologisches Modell*, Thesen und Analysen, 3 (Bebenhäuser: Rotsch, 1973); Wolf Schmid, [Rezension Janik], *Poetica*, 6 (1974), 404-415; Hannelore Link, *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Urban Taschenbücher, 215 (Stuttgart: Kohlhammer, 1976), 11ff.

8 Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction* [1961], hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Alexander Polzin, *Die Rhetorik der Erzählkunst*, 2 Bde., UTB, 384 (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1974). Booths Position auch in Luis D. Rubin, *The Teller in the Tale* (Seattle: U. of Washington P., 1967).

Unser Eindruck von dem implizierten Autor schließt nicht nur die herauslösbaren Sinngehalte ein, sondern auch den moralischen und emotionalen Gehalt jeder kleinsten Handlung und Erfahrung jeder einzelnen Romanfigur. Kurz gesagt, er impliziert das intuitive Erfassen eines vollständigen künstlerischen Ganzen; der vornehmste Wert, dem sich *dieser* implizierte Autor verpflichtet fühlt, und zwar unabhängig davon, welchen Platz sein Schöpfer im wirklichen Leben einnimmt, ist derjenige, welcher durch die totale Form zum Ausdruck kommt.<sup>9</sup>

Der Romantext als Ganzes stellt ein Beziehungsgeflecht von Ansichten, Leitvorstellungen und Wertungen dar, die nicht einfach nebeneinanderstehen, sondern eine Art geschlossenen 'moralischen' Kosmos repräsentieren. Der unausgesprochene, aber alle Aussagen des Romans steuernde Wertekatalog wird dem Autor nicht fremd sein. Dennoch tritt er ihm als ein nach eigenen Gesetzen organisiertes 'moralisches' Ganzes gegenüber, spaltet sich ab als ein 'zweites Selbst' des Autors. Nur gemessen an seinen eigenen Gesetzen, an der eigenen inneren Folgerichtigkeit des moralischen Ganzen entscheidet sich, ob der "implizite Autor" eines Romans "zuverlässig"<sup>10</sup> ist. Was der Verfasser des Romans dazu äußert oder beabsichtigt, ist unerheblich.

In Analogie zu Käte Hamburgers sprachlogischer "Erzählfunktion" kann man Booths implizierten Autor eine 'moralische Erzählfunktion' nennen. Zwar akzentuiert K. Hamburger stärker das Unpersönliche der Funktion, während Booth stärker bei der Vorstellung vom zweiten Selbst als moralischer Person bleibt. Doch machen beide in dieser unterschiedlichen Weise deutlich, daß der Text sich vom Verfasser trennt, und daß die Gesetzmäßigkeiten des erzählten Textes mehr als die Absichten des Verfassers die maßgebenden Instanzen für den Leser sind.

Noch in einem dritten, in "strukturalistischem" Zusammenhang wurde die Erzähl- oder Aussagefunktion beschrieben. Michel Foucault erläutert in *Archäologie des Wissens*<sup>11</sup> am Beispiel des Romans die Nicht-Identität von Autor und Subjekt einer Aussage, verallgemeinert dann jedoch und nimmt für jede sprachliche Aussage, auch z.B. für eine mathematische Abhandlung, die "Dissoziation"<sup>12</sup> von Autor und Subjekt der Aussage in Anspruch. Das Subjekt der Aussage ist ein "determinierter und leerer Platz"<sup>13</sup> im Text. "Determiniert", weil ähnlich wie bei Booth die "Gesamtheit" der Aussage die Normen und die Angebote festlegt für den Nachvollzug durch den Leser. Denn das schematische, "leere" Subjekt, das der Autor geräumt hat, wird wieder von einem Individuum besetzt, wenn ein Leser das Aussagesubjekt zu dem seinen macht.

9 Booth, *Die Rhetorik der Erzählkunst*, I, 77; 80.

10 Zentral in Booths Argumentation ist der Begriff der "reliability".

11 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969], Aus dem Französischen von Ulrich Koepen (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973). Vgl. auch *ders.*, "Was ist ein Autor?" *Schriften zur Literatur*, Aus dem Französischen übersetzt von Karin von Hofer, Sammlung Dialog (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974), 7-31.

12 Foucault, *Archäologie des Wissens*, 136.

13 *Ebd.*, 139.

Foucaults Beschreibung ist im einzelnen nicht ganz einfach nachzuvollziehen. Grundsätzlich gehört sie in die Reihe der Abtrennungen der Sprecherinstanz im Text vom konkreten Sprecher.

Bei K. Friedemann und W. Kayser war der abgetrennte Erzähler eine leibhaftige Person, der man alles Menschliche zutrauen konnte. Bei Booth war es immerhin noch das dem Autor gegenüber tretende zweite Selbst eines moralischen Normengefüges. Bei Hamburger und Foucault ist das Abgetrennte *formale Funktion*: diesem "Subjekt" fehlt gerade all das, was es zu einem Erzähler in irgend einem 'persönlichen' Sinne machen könnte. Die Darstellung der Erzähler-Merkmale im 2. Abschnitt (S. 92f.) wird sich an dieser historischen Wandlung des Erzählers vom 'moralischen Selbst' zur 'sprachlichen Funktion' orientieren.

#### 4.1.2. Rückkopplung von Autor und Erzähler

Durch häufiges Wiederholen ist die Trennung des Autors von den fiktiven Erzählerinstanzen zu einer Art Dogma geworden, das kein Romantheoretiker mehr ernsthaft in Frage stellt. Stanzel nennt die Trennung eine "definitive Klarstellung".<sup>14</sup> Sie unterliegt allerdings inzwischen Mißverständnissen, die ihre ursprüngliche theoretische Berechtigung zumindest verdunkeln. Hamburgers oder Booths Drei-Instanzen-Modelle beschrieben das Unterscheidende ja immer nur innerhalb eines *Verhältnisses* von Autor-Funktion-Erzählerrede. Sieht man nur einseitig das Trennende, sieht man sich auf Grund der Unterschiede zwischen konkretem Autor und Erzählerrollen veranlaßt, den Autor aus dem Gesamtbezug der verschiedenen Instanzen der Fiktion zu eliminieren, dann kommt es zu einer theoretisch zwar 'sauberen', zuletzt aber falschen Auffassung, man habe es beim Roman mit einer abgeschlossenen, autonomen Fiktion zu tun, die mit dem *Leben* des Autors nichts mehr gemein hat. Für eine solche 'autonome Fiktion' kommt auch der Leser nur noch als formales Füllsel für formale Leerstellen in Betracht, und nicht als ein Engagierter, den ein Roman nur kümmert, wenn er ihn in seine Lebensbezüge integrieren kann. Fiktion hat dann aufgehört, in einem inhaltlichen Sinne Teil der Wirklichkeit zu sein. Dieser *Abkapselung der Fiktion* hat die Theorie vom *nur* fiktiven Erzähler Vorschub geleistet. Kein Wunder, daß die Vereinseitigung Widerspruch hervorgerufen hat. "Wirkliche Leser brauchen den Autor", sagt Harald Weinrich.<sup>15</sup> Das Interesse des Lesers liegt zum Beispiel darin, daß der Autor das Werk seinem Leben "abgetrotzt" hat, daß eine bestimmte "Identität" unter "Schwierigkeiten und Widrigkeiten durchgehalten worden ist".

14 Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, UTB, 904 (Göttingen: Vandenhoeck, 1979), 111.

15 Harald Weinrich, "Der Leser braucht den Autor", *Identität*, ed., Odo Marquard und Karlheinz Stierle, Poetik und Hermeneutik, 8 (München: Fink, 1979), 722-724, 722.

„Jedes Werk, das dem Autor gelungen ist, kann vom Leser als ein Dokument durchgehaltener Identität gelesen werden. Darin liegen deshalb auch für ihn genügend Anreize, seine eigene Identität auf die Probe zu stellen.“<sup>16</sup>

Das „Abgetrotzte“, die im Werk durchgehaltene Identität, verweisen wieder auf das moralische zweite Selbst des „implied author“. Aber es erscheint im Roman nicht, um sich zu verselbständigen, sondern um als Unterschiedenes eine reale Funktion für den Leser auszuüben, der am ‚anderen Selbst‘ die eigene Identität erproben will.

Von Jacques Lacan stammen die wohl anspruchsvollsten Formulierungen über die lebensnotwendige Funktion imaginärer, fiktiver Bilder, Formulierungen über die *reale* Notwendigkeit, ein fiktives ‚zweites Selbst‘ von sich abzutrennen, um zum eigenen Selbst, zur eigenen Identität finden zu können. Diese „beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“ umschreibt Lacan in seinem zu spätem Ruhm gelangten Aufsatz von 1949 über „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“<sup>17</sup>

Für die *historische* Erfahrung ist das Vorzeigen eigener und fremder Identitäts-Bilder nach Hermann Lübbes Auffassung von nicht geringerer Bedeutung. „Was ich durch Geschichte bin“,<sup>18</sup> erfahre ich durch das Erzählen und zeige es den anderen. Aber nur weil im Erzählen eine geordnete, eine zu einem Sinn-Ganzen strukturierte Identität erscheint, kann ich die Zufälligkeiten meiner tatsächlichen Lebens-Geschichte als historisch gewachsene Identität erfahren und erfahrbar machen.

Diese sehr abgekürzten Hinweise auf Lacan und Lübbe sollen darauf aufmerksam machen, daß Booths „implied author“ nicht eine beliebige fiktionstheoretische Spezialität ist, die nur in den Logikspielen der Romantheoretiker eine gewisse Berechtigung hat. Vielmehr zeigen Lacans und Lübbes Überlegungen – so verschieden sie im übrigen sonst sind –, daß auch in Wirklichkeitsbereichen wie „Psyche“ und „Geschichte“ imaginierte Rollen, fingierte Identitäten eine entscheidende, unersetzliche Funktion haben. Der „implied author“, ja die ganze Diskussion um Autor/Erzählfunktion/fiktiver Erzähler ist daher aufzufassen als *eine* Variante des weit über den Roman hinausreichenden Nachdenkens über die Unersetzlichkeit vorgestellter, imaginerter Wirklichkeiten.

16 *Ebd.*, 724.

17 In Jacques Lacan, *Schriften 1*, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 137 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975), 61-70, 64.

18 Hermann Lübbe, „Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie“, *Identität*, 277-292, 280.

P.D. Juhl<sup>19</sup> hat neuerdings der Theorie vom "implied author" entgegeng gehalten, sie schaffe einen billigen Kompromiß zwischen der Unverzichtbarkeit des Verfassers und dem Konzept von der Autonomie der Fiktion. Juhl zieht daraus die theoretisch eindeutige Konsequenz, was im Roman spreche, sei zuletzt der Autor selbst und niemand anderer an seiner Stelle. Das stimmt, wenn man berücksichtigt, was auch in Booths "implied author" steckt, daß der Autor nur selbst reden kann, wenn er vorübergehend sein 'Selbst' in die relative Autonomie der Imagination entläßt. Richtig verstanden ist gerade die *Unterscheidung* von Autor und Erzähler das *Verbindende* zwischen dem Romanerzähler und unserer Lebenswirklichkeit. Man kann es auf die scheinbar paradoxe Formel bringen: der fiktive Erzähler ist die Voraussetzung für den Leser, einen Autor kennen zu lernen.

Das Verhältnis von Autoren und ihren Erzähler-Rollen als Bedingung einer Auseinandersetzung mit Hörern und Lesern ist im übrigen selbst zum Thema im Roman geworden. Alfred Döblins Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*<sup>20</sup> zum Beispiel handelt von den vielfältigen existentiellen Belangen der Verdoppelung von Erzählern und ihren Masken.

## 4.2. Manifestationen des Erzählers im Text

Der erste Abschnitt sollte verdeutlichen, daß die Unterscheidung von *fiktiven* Erzähler-Instanzen vor allem Bedeutung hat für den Kontakt von Autor und Leser. Elemente des Texts wie der fiktive Erzähler sind nicht unabhängig von der 'externen Kommunikation'.

Im 2. Abschnitt soll die text-interne Kategorie der Erzählerrollen genauer vorgestellt werden. Das geschieht in einer zumindest groben historischen Ordnung, die erlaubt, allgemeinere text-externe Deutungsmuster auf den jeweiligen "Sinn" der Erzählerfigur zu beziehen.

### 4.2.1. Zur Geschichte der Erzählfigur

#### 4.2.1.1. Der 'persönliche' Erzähler und seine Neutralisierung

Es gibt kaum ein Beispiel in der Weltliteratur, das anschaulicher machen könnte, wie ein Erzähler spricht, als der Erzähler in *Tom Jones*.

19 P.D. Juhl, "Life, Literature, and the Implied Author", *DVjs*, 54 (1980), 177-203, auch in P.D. Juhl, *Interpretation: An Essay in the Philosophy of Literary Criticism* (Princeton: Princeton U.P., 1980), 153-195.

20 Alfred Döblin, *Hamlet oder Die lange Nacht hat ein Ende* (München: Albert Langen, Georg Müller, 31960).

*Beispiel*

I have told my reader, in the preceding chapter, that Mr. Allworthy inherited a large fortune; that he had a good heart, and no family. Hence, doubtless, it will be concluded by many that he lived like an honest man, owed no one a shilling, took nothing but what was his own, kept a good house, entertained his neighbours with a hearty welcome at his table, and was charitable to the poor, i.e. to those who had rather beg than work, by giving them the offals from it; that he died immensely rich and built an hospital.

And true it is that he did many of these things; but had he done nothing more I should have left him to have recorded his own merit on some fair freestone over the door of that hospital. Matters of a much more extraordinary kind are to be the subject of this history, or I should grossly mis-spend my time in writing so voluminous a work; and you, my sagacious friend, might with equal profit and pleasure travel through some pages which certain droll authors have been facetiously pleased to call *The History of England*.<sup>21</sup>

Zweierlei vermittelt in diesem Text den Eindruck, daß das sprechende "Ich" einer sich selbst bewußten Persönlichkeit gehört: der Sprecher setzt sich mit dem Leser auseinander, er zieht den Leser in die Erzählung hinein. Und er gibt seine Urteilsfähigkeit zu erkennen. Er begründet, warum er über Allworthy erzählt und was er über ihn erzählt. Als Dialogpartner und als verantwortlich Handelnder beweist dieser Sprecher zur Genüge, daß er eine Persönlichkeit ist. Er muß uns nicht 'leibhaftig' vor Augen gestellt werden. Immerhin könnte man sich ihn im 'Kostüm' vorstellen. Muster wären der blinde Sänger Homers, vielleicht auch nur ein Bänkelsänger. Im 20. Jahrhundert könnte er in die Rolle des Kommentators im Stummfilmkino schlüpfen. Döblin hat sich diese Rolle zum Muster für einen seiner Erzähler genommen.<sup>22</sup> Erzähler vom Schlage des "Ich" im *Tom Jones* werden nicht mit ihrem Kostüm, sondern mit ihrem "sittlichen Kern" als frei handelnde Individuen zur dominierenden Erscheinung im Roman des 18. und 19. Jahrhunderts.<sup>23</sup> Diese autonome Erzählerpersönlichkeit war zwar nie ganz unbestritten, hat aber, vor allem im romantischen Erzählen, unendliche Variationen erfahren. Doch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde ihre mehr oder minder unbegrenzte Herrschaft grundsätzlich zweifelhaft. Das freie Schalten und Sich-Aufdrängen eines Sprechers hielt man für unver-

21 Henry Fielding, *The History of Tom Jones, A Foundling*, Book I, Chapter III.

22 Vgl. Dietrich Scheunemann, *Romankrise: Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik*, Medium Literatur, 2 (Heidelberg: Quelle & Meyer, 1978), 167ff.

23 Eine Dokumentation der theoretischen Diskussion des 18. Jh.s, überwiegend in Deutschland, in *Texte zur Romantheorie II (1731-1780)*, mit Anmerkungen, Nachwort und Bibliographie von Ernst Weber (München: Fink, 1981). — Ausgeklammert bleiben in meiner Darstellung Dialog- und Briefroman. Vgl. dazu Volker Neuhaus, *Typen multiperspektivischen Erzählens*, Literatur und Leben, NF 13 (Wien: Böhlau, 1971).



einbar mit den neuen Ansprüchen an das Erzählen. Statt wie bisher die erzählte Wirklichkeit zu einem Symptom der Erzähler-‘Allwissenheit’ zu machen, war jetzt auch der Erzählerstandpunkt den Bedingungen der darzustellenden “Wirklichkeit” unterzuordnen. Denn die Wirklichkeit im Roman sollte nicht mehr nur die eingeschränkte Wirklichkeit einer einzelnen Person sein. Man wollte sich jetzt darauf verlassen können, daß nach dem Beispiel der neueren Wissenschaften auch in der Literatur eine Wirklichkeit ‘wie sie ist’ und nicht ‘wie einer sie sieht’ erscheint. Die subjektive Betrachtungsweise einer Figur im Roman war nicht mehr selber interessant. Sie war allenfalls noch zugelassen als romantisches Mittel, der ‘Realität’ im Roman zur Geltung zu verhelfen.

In der unabsehbaren Diskussion um die geeignetste Verwirklichung des ‘realistischen’ Anspruchs an die Literatur hat Flauberts “impassibilité” den wohl nachhaltigsten Einfluß auf die Bewertung der Erzählerperson gewonnen. In einer oft zitierten Briefstelle wird anschaulich, was Flaubert mit dem Zurücktreten des Autors meint. Die Unterscheidung von Autor und Erzähler war dabei für Flaubert irrelevant.

### TEXT 3

L’auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l’univers, présent partout, et visible null part. L’Art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l’on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L’effet, pour le spectateur, doit être une espèce d’ébahissement. Comment tout cela s’est-il fait? doit-on dire, et qu’on se sente écrasé sans savoir pourquoi. L’art grec était dans ce principe-là et, pour y arriver plus vite, il choisissait ses personnages dans des conditions sociales exceptionnelles, rois, dieux, demi-dieux. On [ne] vous intéressait pas avec vous-mêmes; le divin était le but.<sup>24</sup>

Flauberts Ansichten folgten viele. Man war jetzt sehr allergisch gegen jede Form von sichtbarem In-Erscheinung-Treten des Erzählers, die Rede von der Erzähler-losen “Objektivität”<sup>25</sup> kam auf. Das “Darstellen”, die “scenic method”, “Unmittelbarkeit”, “Illusion of actuality” wurden zu Normen des Erzählens erhoben.<sup>26</sup> Je ausgeprägter die Abwehr des sicht- oder hörbaren Erzählers war, für desto ‘moderner’ wurde das Erzählen gehalten. Das Zu-

24 Gustave Flaubert, Brief an Louise Colet vom 9.12.1852. Flaubert, *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, Bd. 13: *Correspondance 1850–1858* (Paris: Club de l’Honnête Homme, 1974), 265.

25 Zu Spielhagen vgl. zuletzt Rolf Geissler, “Verspielte Realitätserkenntnis: Zum Problem der objektiven Darstellung in Friedrich Spielhagens *Hammer und Amboss*”, *DVjs*, 52 (1978), 496-510.

26 Vgl. Joseph Warren Beach, *The Method of Henry James* [1918], enl. ed. (Philadelphia: Saifer, 1954); Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* [1921] (London: Cape, 1960).

rückdrängen aller Elemente des Erzählens, die auf eine traditionelle "Personen"-Vorstellung vom Erzähler schließen ließen, wurde im 20. Jahrhundert fortgesetzt. Der scheinbar ungesteuerte, also keinem autonomen Urteil mehr unterliegende Assoziationsfluß eines Bewußtseins, ist eine der Leitvorstellungen des Romans des "stream of consciousness". Die nur noch durch den räumlichen Ausschnitt begrenzte, sonst ganz passive Wahrnehmungstechnik des "camera eye"<sup>27</sup> ist eine andere, extreme Vorstellung. Sie gehört zum Programm des 'Nouveau Roman'. Das scheint tatsächlich das Ende des frei handelnden und hörbaren Erzählers im Roman zu sein. Daß seine 'Verfalls'-Geschichte<sup>28</sup> nicht ganz so einfach verläuft, zeigt schon Döblins Stummfilmkommentator, der immerhin noch hörbar ist. Und Thomas Manns schon genannter "Geist der Erzählung" zieht durch Ironisierung noch einmal großen erzählerischen Gewinn aus der Vorstellung vom 'handelnden Erzähler'.

#### TEXT 4

Wer läutet die Glocken? Die Glöckner nicht. Die sind auf die Straße gelaufen wie alles Volk, da es so ungeheuerlich läutet. Überzeugt euch: die Glockenstuben sind leer. Schlaff hängen die Seile, und dennoch wogen die Glocken, dröhnen die Klöppel. Wird man sagen, daß *niemand* sie läutet? – Nein, nur ein ungrammatischer Kopf ohne Logik wäre der Aussage fähig. "Es läuten die Glocken", das meint: sie werden geläutet, und seien die Stuben auch noch so leer. – Wer also läutet die Glocken Roms? – *Der Geist der Erzählung*. – Kann denn der überall sein, hic et ubique, zum Beispiel zugleich auf dem Turme von Sankt Georg in Velabro und droben in Santa Sabina, die Säulen hütet vom greulichen Tempel der Diana? An hundert weihlichen Orten auf einmal? – Allerdings, das vermag er. Er ist luftig, körperlos, allgegenwärtig, nicht unterworfen dem Unterschiede von Hier und Dort. Er ist es, der spricht: "Alle Glocken läuteten", und folglich ist er's, der sie läutet. So geistig ist dieser Geist und so abstrakt, daß grammatisch nur in der dritten Person von ihm die Rede sein und es lediglich heißen kann: "Er ist's." Und doch kann er sich auch zusammenziehen zur Person, nämlich zur ersten, und sich verkörpern in jemanden, der in dieser spricht und spricht: "Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung. [. . .]"<sup>29</sup>

27 Vgl. Anm. 35.

28 Vgl. Wolfgang Kayser, "Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise", *DVjs*, 28 (1954), 417-446. Zur Romankrise und zur Geschichte der De-Personalisierung vgl. auch Scheunemann (Anm. 22).

29 Thomas Mann, *Der Erwählte*, 10.

#### 4.2.1.2. Der Ich-Erzähler

Um es noch einmal aufzugreifen: Der Geist der Erzählung kann sich zusammenziehen zur Person, er kann dann "ich" sagen. Fieldings Erzähler sagt "ich", und doch ist der *Tom Jones* kein Ich-Roman. Wenige Sätze aus Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* können den Unterschied deutlich machen.

##### Beispiel

Wie lang ist es her, seit ich das Vorstehende geschrieben habe. Ich bin kaum derselbe Mensch, meine Handschrift hat sich längst verändert, und doch ist mir zu Mut, als führe ich jetzt fort zu schreiben, wo ich gestern stehen blieb. Dem unveränderlichen Lebenszuschauer sind Stern und Unstern gleich kurzweilig, und er zahlt seinen wechselnden Platz unbesehen mit Tagen und Jahren, bis seine fliehende Münze zu Ende geht.

Der Wendepunkt, welcher mit dem Entschwinden der ersten Jugendzeit und der Judith unvermerkt genaht war, zeigte sich in der Notwendigkeit, meine Kunstübungen nunmehr einem Abschluß entgegenzuführen.<sup>30</sup>

Das Ich, das hier erzählt, ist doppelt anwesend, denn es teilt sich in zwei Rollen: einmal in die des "erinnernden Ich", des "Lebenszuschauers", wie es der *Grüne Heinrich* nennt, der die eigene Jugendgeschichte erzählt wie die Geschichte eines anderen: "ich bin kaum derselbe Mensch". Zum zweiten in die Rolle des "erinnerten Ich", des vergangenen Ich, das mit seinen Schicksalen Gegenstand der Erzählung ist.<sup>31</sup> Doch diese zeitlich getrennten Ich-Stufen gehören in *einen* biographischen Zusammenhang: "und doch ist mir zu Mut, als führe ich jetzt fort zu schreiben, wo ich gestern stehen blieb". Das Bild von der 'Lebenskurve', deren "Wendepunkt" jetzt eingetreten ist, bekräftigt den inneren Zusammenhalt der Zeitstufen des Ich.

Diese Zusammengehörigkeit zweier Lebensstufen des Ich, dieses *autobiographische Schema* binden den Ich-Roman an ein historisches Modell, das als eigene Gattung nicht zum Gebiet des Romans gehört: die Autobiographie. Mit ihrer ursprünglich strengen "Verpflichtung auf die historische Wahrheit"<sup>32</sup> hat sie zunächst nichts gemein mit der Roman-"Fiktion". Der religiöse Wahrheitsbegriff in Augustins *Confessiones* z.B. unterscheidet sich

30 Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, Sämtliche Werke und Ausgewählte Briefe, Bd. 1, ed. Clemens Heselhaus (München, Hanser, 1978), 773.

31 Leo Spitzer, "Zum Stil Marcel Proust's, *Stilstudien*, II (München: Hueber, 1928), 365-497; Hans Robert Jauß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts 'A la recherche du temps perdu'*, Heidelberg Forschungen, 3 (Heidelberg: Winter, 1955), Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, translated by Michael Taylor and Harold H. Borland (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1962).

32 Klaus-Detlef Müller, *Autobiographie und Roman: Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Studien zur deutschen Literatur, 46 (Tübingen, Niemeyer, 1976), 61.

radikal von der ungehemmten Erfindungslust des Romans. Zwar gibt es eine Verweltlichung der Autobiographie, eine Angleichung ihres Wahrheitsstrebens an die Fiktion des Romans, schließlich ihr Vordringen ins Terrain des Romans in Form des Ich-Romans. Wann immer man aber den Ich-Roman am historischen Modell der Autobiographie mißt, wird die Frage nach der besonderen 'Wahrhaftigkeit' des Erzählers, nach dem besonderen Verhältnis von Ich-Erzähler und erzählter Wirklichkeit akut. Es kommt zu einer kategorialen Absonderung der Ich-Erzählung vom Er-Roman nach den Unterscheidungskriterien von 'Wahrhaftigkeit' und Fiktion. Das wird in der Romantheorie sehr unterschiedlich begründet.

Für Käte Hamburger ist der Ich-Roman eine imitierte Wirklichkeitsaussage; imitiert wird im Grunde die Wahrheit der Autobiographie. Und diese 'fingierte Wirklichkeitsaussage' unterscheidet K. Hamburger als eigene literarische Gattung vom Er-Roman: "Die Setzung der Fiktion ist eine völlig andere Bewußtseinshaltung als das Fingiertsein."<sup>33</sup> K. Hamburger trägt abstrakte "sprachlogische" Argumente vor. F.K. Stanzel bringt den Wahrheitsanspruch der Autobiographie direkter ins Spiel:

"Alles, was in der Ich-Form erzählt wird, ist irgendwie von existentieller Relevanz für den Ich-Erzähler. Für diese existentielle Relevanz des Erzählten für den Ich-Erzähler gibt es in der Er-Erzählung . . . keine entsprechende, ähnlich wirkende Sinndimension. Die Erzählmotivation eines auktorialen Erzählers ist literarisch-ästhetischer, nie aber existentieller Art."<sup>34</sup> "Imitierte Wirklichkeitsaussage" contra "Fiktion"; "existentielle" contra "literarisch-ästhetische" Erzählmotivation – diese Unterscheidungen stehen in der sehr alten Tradition, Bekenner-Wahrhaftigkeit und Erzähler-Lüge voneinander abzugrenzen.<sup>35</sup>

Wenn man jenseits dieser Tradition argumentiert, wenn man all die Elemente des Ich-Erzählens in den Vordergrund rückt, die sich von der 'normalen' Er-Fiktion nicht unterscheiden – und das sind mit Ausnahme des Autobiographie-Relikts alle Phänomene des Texts – dann liegt es nahe, mit Wayne C. Booth zu sagen, die Ich/Er-Unterscheidung sei "the most overworked distinction". Das ist dann kein "Irrtum",<sup>36</sup> wie Stanzel meint, sondern nur ein anderer historischer Standpunkt.

Für dieses Problem ist eine Spielart des Ich-Romans erhellend, die man unter die Rubrik des "Ich als Augenzeuge" ('I as witness') einordnen kann. Der

33 Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 247. Bekräftigt von Dorrit Cohn in *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton U. P., 1978).

34 Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 132.

35 Zum Alter dieser Tradition vgl. Fritz Peter Knapp, "Historische Wahrheit und poetische Lüge: Die Gattungen der weltlichen Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter", *DVjs*, 54 (1980), 581-635.

36 Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 146, vgl. Booth, *Rhetorik*, I, 15.

Ich-Erzähler ist nicht mehr selbst Hauptheld des Erzählten. Das Ich ist eine Nebenfigur, die an den Ereignissen um den Haupthelden so viel Anteil hat, daß sie aus erster Hand von ihnen berichten kann, ganz so, wie sich etwa die Romane über Sherlock Holmes präsentieren: "Being a Reprint from the Reminiscences of John H. Watson, M.D., late of the Army Medical Department."<sup>37</sup> Auch bei Sherlock Holmes geht es um Wahrheitsuche, aber gerade nicht um autobiographische. Der Held ist Akteur in kriminalistischer Wahrheitsfindung. Sein Begleiter und Chronist ist nur so etwas wie der kleine Bruder des Fieldingschen Erzählers, der auch "ich" sagt und dabei doch als Prototyp des auktorialen Er-Erzählers gelten kann. Dieses "ich" beglaubigt nur die Authentizität des Erzählten, an die besonderen Gesetze der Autobiographie ist es nicht gebunden.

Ein Augenzeugen-Ich, das sich fast buchstäblich zum 'kleinen Bruder' des auktorialen Erzählers macht, das seine Autorität und seine eigene Geschichte absichtlich herunterspielt, erzählt in Thomas Manns *Doktor Faustus*.

#### Beispiel

Mit aller Bestimmtheit will ich versichern, daß es keineswegs aus dem Wunsche geschieht, meine Person in den Vordergrund zu schieben, wenn ich diesen Mitteilungen über das Leben des verewigten Adrian Leverkühn, dieser ersten und gewiß sehr vorläufigen Biographie des teuren, vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers, einige Worte über mich selbst und meine Bewandnisse vorausschicke. Einzig die Annahme bestimmt mich dazu, daß der Leser – ich sage besser: der zukünftige Leser; denn für den Augenblick besteht ja noch nicht die geringste Aussicht, daß meine Schrift das Licht der Öffentlichkeit erblicken könnte, – es sei denn, daß sie durch ein Wunder unsere umdrohte Festung Europa zu verlassen und denen draußen einen Hauch von den Geheimnissen unserer Einsamkeit zu bringen vermöchte; – ich bitte wieder ansetzen zu dürfen: nur weil ich damit rechne, daß man wünschen wird, über das Wer und Was des Schreibenden beiläufig unterrichtet zu sein, schicke ich diesen Eröffnungen einige wenige Notizen über mein eigenes Individuum voraus, – nicht ohne die Gewärtigung freilich, gerade dadurch dem Leser Zweifel zu erwecken, ob er sich auch in den richtigen Händen befindet, will sagen: ob ich meiner ganzen Existenz nach der rechte Mann für eine Aufgabe bin, zu der vielleicht mehr das Herz, als irgendwelche berechtigende Wesensverwandschaft mich zieht.<sup>38</sup>

37 "A Study in Scarlet: Part 1 Being a Reprint from the Reminiscences of John H. Watson . . .", *The Complete Sherlock Holmes* by Sir Arthur Conan Doyle, with a preface by Julian Symons (London: Secker & Warburg, 1981), 15.

38 Thomas Mann, *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann, Bd. 5 (Frankfurt/M.: Fischer, 1951), 9.

Auch der *Doktor Faustus* handelt von Wahrheitssuche, in der unter anderem der schwierige Zusammenhang von biographischer und politischer "Wahrheit" von Bedeutung ist. Die Frage nach Kategorien der Autobiographie ist dabei sekundär. Auch für diesen Ich-Erzähler gelten weit mehr die Gesetze des Er-Erzählers und seiner Perspektiven als die speziellen Bedingungen der autobiographischen "Wahrheit". Die Folgerung, die die angeführten Beispiele nahelegen lautet: Ob die Er-Fiktion oder das Autobiographie-Modell auf einen Ich-Roman anzuwenden ist, muß von Fall zu Fall durch Analyse des Textes geklärt werden, es kann *nicht* 'sprachlogisch' entschieden werden.

Stanzel führt selbst zahlreiche Fälle der Grenzverwischung von Ich- und Er-Roman an.<sup>39</sup> Im Nouveau Roman schließlich wird durch die "Entpersönlichung des Darstellungsvorganges mittels der 'Camera-Eye'-Technik"<sup>40</sup> die Unterscheidung von Ich- und Er-Bezug hinfällig. Winfried Wehle hat gezeigt, wie sich die Nouveaux Romans aus dem autobiographischen Schema lösen und an die Stelle der Autobiographie-Relikte der Ich-Darstellung die "Materialisation einer Subjektivität in der Sprache"<sup>41</sup> tritt. Der Nouveau Roman kann als Extremstufe der De-Personalisation des Erzählers gelten, gleichermaßen des Ich- und des Er-Erzählers. Deutlicher kann nicht werden, daß es eine ausschließlich *historische* Frage ist, wann die Grenzen zwischen Ich- und Er-Fiktion verschwinden, wann die Unterscheidung von Ich und Er im Roman keine "existentielle" Unterscheidung mehr, sondern eine rein pronominale, "grammatikalische" ist.

Hinter einem solchen grammatikalischen, pronominalen Wechsel mögen sich dann wieder "existentielle" Probleme des Autors verbergen. Sartre hat die psychologische Rolle des Ich/Er-Wechsels in Briefen Flauberts analysiert. "Gustave weiß nicht mehr, ob er Subjekt oder Objekt ist, sein Ich ist ein Er, und sein Er ein Ich."<sup>42</sup> Eine äußere "Depersonalisation": zur "impassibilité" Flauberts, dem Anfang vom Ende des persönlichen Erzählers, gehört im Hintergrund der Verlust der Ich/Er-Fixierung ihres Autors. Eine "existentielle Motivierung" unpersönlichen Erzählens wird sichtbar, die kein Privileg des Erzählers im Ich-Roman ist.

Diese Hinweise zur Erzähler-Geschichte sollen zweierlei verdeutlichen: 1. Der persönliche Erzähler und die Geschichte seiner De-Personalisierung sind historisch ein anderes Thema als die Trennung des persönlichen Erzählers in eine Ich- und in eine Er-Person. Die historische Entwicklung beider Themen verläuft auf verschiedenen Ebenen der Problemstellung.

39 Vgl. Stanzel, 134ff.

40 *Ebd.*, 293ff.

41 Winfried Wehle, *Französischer Roman der Gegenwart: Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*, Grundlagen der Romanistik, 2 (Berlin: Schmidt, 1972), 260.

42 Jean Paul Sartre, *Der Idiot der Familie: Gustave Flaubert 1821 bis 1857*, deutsch von Traugott König (Reinbek: Rowohlt, 1977), II, 134.

2. Die Geschichte der De-Personalisierung ist das Oberthema, dem die Geschichte der Ich-Unterscheidung (Ich-Roman) als Nebenthema untergeordnet ist. Im Folgenden werden die wichtigsten systematischen Unterscheidungsmerkmale des Erzählers in der Ordnung vorgestellt, wie sie sich aus dem Oberthema, aus den drei wichtigsten Etappen in der Geschichte des Erzählers ergeben:

1. Merkmale des 'persönlichen' Erzählers
2. Merkmale des Erzähler-Mediums
3. Erzähler und Erzählgrammatik.

Die Vorstellung der systematischen Erzähler-Merkmale in diesen drei Gruppen ist gleichzeitig eine Präzisierung der kurz entworfenen Erzähler-Geschichte. Diese Präzisierung wird zweierlei zum Ausdruck bringen:

1. Die Schwerpunkte der Interessen und Ergebnisse in der systematischen Erzähler-Theorie hängen vom jeweiligen Stand der Erzähler-Geschichte ab.
2. Die systematischen Merkmale des Erzählers für sich allein genommen, ohne die historischen Rahmenbedingungen ihrer *Bedeutungsmöglichkeiten*, bleiben für die Roman-Interpretation stumm.

#### 4.2.2. Merkmale des 'persönlichen' Erzählers

Der "auktoriale" Er-Erzähler, oft auch "allwissender" Erzähler genannt, gibt sich in der Regel schon zu Beginn des Erzählens zu erkennen. Typisch dafür ist der erste Satz von Goethes *Wahlverwandtschaften*: "Eduard, so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter . . ." Hier ist zweifelsfrei, wer das Erzählen organisiert. Auch Goethes Erzähler, wie der des *Tom Jones*, wählt aus, was er wie erzählen will, und gibt dafür oft seine Gründe an. Dazu Beispiele aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: ". . . sie sang ein Lied, das wir unsern Lesern nicht mitteilen können, weil sie es vielleicht für abgeschmackt oder wohl gar unanständig finden könnten."<sup>43</sup> Oder bei der Wiedergabe eines Briefes: "Wir lassen nur den Eingang weg und geben übrigens das Schreiben mit weniger Veränderung."<sup>44</sup> Nach dem Brief: ". . . und auf diese Weise entstand eine Antwort, die wir gleichfalls einrücken."<sup>45</sup>

Das Ausgewählte muß *angeordnet* werden: "Von seinen Schicksalen und Abenteuern sprechen wir vielleicht an einem andern Ort, und bemerken hier nur so viel . . ."<sup>46</sup> – Die relative Selbständigkeit der Romanfigur kann jederzeit von diesem Erzähler eingeschränkt werden durch indirekte Wiedergabe ihrer Reden. Nach längerer Rede einer der Heldinnen der *Lehrjahre* drängt sich der Erzähler wieder vor: ". . . sie erzählte . . . die Folgen ihrer Begeben-

43 2. Buch, 11. Kapitel. Goethe, *Werke*, ed. Erich Trunz, Hamburger Ausgabe (München: Beck, 1974–1976), VII, 130.

44 5. Buch, 1. Kapitel, *ibd.*, 286.

45 5. Buch, 2. Kapitel, *ibd.*, 289.

46 4. Buch, 18. Kapitel, *ibd.*, 273.

heit in verschiedenen Absätzen sehr umständlich. Ihrem Gedächtnis war Tag und Stunde, Platz und Name gegenwärtig, und wir ziehen, was unsern Lesern zu wissen nötig ist, hier in Kürze zusammen.<sup>47</sup>

Am deutlichsten gibt sich dieser Erzähler in seinen *Kommentaren* als urteilende Persönlichkeit zu erkennen. "Wir machen bei dieser Gelegenheit folgende Bemerkung"<sup>48</sup> ist eine charakteristische Einleitung für das Erzähler-Raisonnement über die Handlungsweisen einer der Romanfiguren.

Zwei Merkmale sind es vor allem, die den "auktorialen" Erzähler auszeichnen: er hat so viel *Distanz zum Erzählten*, daß er es überblicken und von seinem übergeordneten Standpunkt aus organisieren kann. Er kann, wenn er will, die Distanz vorübergehend aufgeben und die begrenzte Sichtweise seiner Figuren annehmen. Die Gründe für eine solche Entscheidung ergeben sich dann wieder aus seinen distanziierten Organisationsprinzipien. Der Erzähler benützt seine überlegene Distanz zum Erzählten, um die *Distanz zum Leser abzubauen*. Das "Ich" im *Tom Jones* spricht den Leser an, wie ein Gleicher zu Gleichen redet, und er begründet sein Erzählen, weil er seine Leser in den Vollzug des Erzählens hineinziehen will. Distanz zum Erzählgegenstand als eine Methode der Erzähler-Leser-Kommunikation: auf diese Formel kann man die Ausgestaltungen, die Inszenierungen der Er-Erzähler im Roman vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts verkürzen.

Sucht man in der Romantheorie, die zeitlich zu diesem Erzähler-Typ gehört, nach einem Merkmal mit symptomatischen Parallelen zur Erzähler-Autonomie, dann fällt am ehesten auf, daß gerade die Romantheorie selbst zu den Gegenständen gehört, die der Erzähler in seinen Kommentaren abhandeln kann.<sup>49</sup> Er "macht" nicht nur alles im Roman, er "weiß" auch theoretisch darüber Bescheid. Dieser autonome Erzähler kann sich jederzeit in seinem Roman auch zum Herrn der Romantheorie machen. Dabei kann es auch vorkommen, daß er über Theoreme nachdenkt, die sein eigenes Verhalten betreffen: ". . . I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein."<sup>50</sup>

#### 4.2.3. Merkmale des Stellvertreter-Mediums (die 'personale' Erzählsituation)

Im folgenden Textbeispiel wird sichtbar, daß es ein von der Redeweise des Er-Erzählers spürbar verschiedenes Erzählverhalten gibt.

47 7. Buch, 6. Kapitel, *ebd.*, 460.

48 *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 2. Buch, 4. Kapitel, Hamburger Ausgabe, VIII, 193.

49 Zur "integrierten Romantheorie" vgl. Ernst Weber, "Nachwort", *Texte zur Romantheorie*, II, 618.

50 Henry Fielding, *The History of Tom Jones*, Book II, Chapter I.



*Beispiel*

"Won't you stay a little longer?" the hostess said, holding the girl's hand and smiling. "It's too early for everyone to go; it's too absurd." Mrs. Churchley inclined her head to one side and looked gracious; she held up to her face, in a vague, protecting, sheltering way, an enormous fan of red feathers. Everything about her, to Adela Chart, was enormous. She had big eyes, big teeth, big shoulders, big hands, big rings and bracelets, big jewels of every sort and many of them. The train of her crimson dress was longer than any other; her house was huge; her drawing room, especially now that the company had left it, looked vast, and it offered to the girl's eyes a collection of the largest sofas and chairs, pictures, mirrors, and clocks that she had ever beheld. Was Mrs. Churchley's fortune also large, to account for so many immensities? Of this Adela could know nothing, but she reflected, while she smiled sweetly back at their entertainer, that she had better try to find out.<sup>51</sup>

Die Wendungen "to Adela Chart", "to the girl's eyes" zeigen es deutlich: noch gibt es eine Erzählerinstanz, von der aus die Heldin ein Gegenüber in der dritten Person darstellt. Aber diese Instanz ist 'inhaltlich' unwichtig geworden. Denn der Erzähler zeigt nur, was seine Heldin sieht. Er folgt ihrem Blick, wenn sie Mrs. Churchley von oben bis unten mustert, von den "big eyes" bis zu den Armen und Händen mit den "big jewels". Und er weiß gerade so viel, wie seine Heldin weiß. Oder er sagt zumindest gerade so viel, wie sie weiß: "of this Adela could know nothing". Er zieht Vorteile aus dem beschränkten Wissen, denn es liefert ihm eine Begründung dafür zu erzählen, wie Adela herausfindet, was sie nicht weiß. Fortschreitende Kenntnis- und Bewußtseinsweiterung des Helden, durch dessen Augen man sieht, das ist ein beliebtes Thema des "personalen" Erzählens. Auch der "auktoriale" Erzähler<sup>52</sup> erzählt dann mit Vorliebe aus dem Innern seines Helden, wenn es ihm auf dessen Bewußtseinsgeschichte, ihre Vor- und Rückschritte ankommt. Innenansicht, *Innenperspektive* der Helden gibt es also auch im klassischen Roman vom Schläge des *Tom Jones* oder des *Wilhelm Meister*. Was das James'sche Erzählen davon unterscheidet, ist die Entschiedenheit, mit der die persönliche Äußerung des Erzählers verdrängt wird und mit der der Erzähler sich freiwillig an die Sichtweise, an den *point of view* des Haupt-

51 Henry James, "The Marriages", *The Complete Tales of Henry James*, ed. Leon Edel, vol. 8 (1891-1892) (London: Rupert Hart-Davis, 1963), 33-70, 33.

52 Die Gegenüberstellung von "personalem" und "auktorialem" Erzähler führt dann leicht zu Verwirrungen, wenn man, wie ja durchaus sachangemessen, "auktorial" und "persönlich" gleichsetzt. Zwei sehr nahe beieinander liegende Begriffe, *personal* und *persönlich* bezeichnen dann zwei verschiedene Erzählverhalten: der "personale" Erzähler ist ja gerade nicht "persönlich" wie der "auktoriale" Erzähler. Die Schwierigkeit ist zu vermeiden, wenn man sich klarmacht, daß sich *personal* auf die Bedeutung 'Rolle' (vgl. lat. 'persona') bezieht, während *persönlich* unserem landläufigen Sprachgebrauch von 'Person' entspricht. Gleichwohl bleibt die Verwechselbarkeit von Fremd- und Lehnwort eine Schwäche der Terminologie.

oder Nebenhelden bindet. Adela Chart ist eine der vielen Helden und Heldinnen, die Henry James "the impersonal author's concrete deputy or delegate"<sup>53</sup> nennt. Hauptgrund für dieses Delegieren war, die Illusion einer unmittelbaren Wahrnehmung zu erzeugen und damit die Vorstellung von möglichst uneingeschränkter Authentizität der Wirklichkeits-Wiedergabe zu vermitteln.<sup>54</sup> Ein *Tom Jones*-Erzähler, der die Innenperspektive, den "personalen" Stil nur gelegentlich und nach eigenem Gutdünken wählt, stört diese Unmittelbarkeit und Authentizität.

Nicht das Vorkommen von "personalem" Erzählen, von delegierter Betrachtungsweise überhaupt<sup>55</sup> unterscheidet den "auktorialen" vom "personalen" Erzähler, sondern ihre verschiedene 'Prinzipientreue'. Der "auktoriale" Erzähler benutzt ein "personales" Medium unter vielen anderen Darstellungsmitteln. Der "personale" Erzähler bindet sich ein für alle mal an sein Medium.

Zwei Grundformen der Perspektive im Erzählen kann man feststellen: Die *Außenperspektive*; z.B. die Auswahl der Erzählgegenstände, die Festlegung der Raffungsintensitäten (vgl. S. 167f.) von einem Fluchtpunkt her, der *außerhalb* der Romanfiguren und des erzählten Geschehens liegt.

Gegenüber dieser Außenperspektive des "auktorialen" Erzählers bedeutet die Festlegung des "personalen" Erzählers auf die *Innenperspektive*<sup>56</sup> eines Stellvertreter-Mediums, eines *Reflektors*,<sup>57</sup> die weitgehende Steuerung des Erzählens nach psychologischen Kriterien. Die psychologische Wahrscheinlichkeit, gemessen an den Bewußtseinsmöglichkeiten des Reflektor-Helden, wird zum Organisationsprinzip des Erzählten. Die Frage ist dabei immer, wieviel kann erzählt werden, ohne daß die wahrscheinlichen Grenzen des Bewußtseins-Innenraumes verschwimmen; wird zu viel erzählt, das nach psychologischer Wahrscheinlichkeit<sup>58</sup> dem Reflektor-Helden nur äußerlich sein kann? Es kommt in diesen Romanen leicht zu einer Konkurrenz zwischen

53 Henry James, "Preface to the 'Golden Bowl' ", *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, ed. Richard P. Blackmur [1934] (New York: Scribner, 1950), 327.

54 Vgl. zu dieser Deutung insbesondere Lubbock, *The Craft of Fiction*.

55 "Personales" Erzählen als integriertes Stilmittel läßt sich schon im Roman der Antike nachweisen. Bernd Effe, "Entstehung und Funktion 'personaler' Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike", *Poetica*, 7 (1975), 135-157.

56 Zu den Begriffen "Innen-" und "Außenperspektive" vgl. Erwin Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, Transparente Poetologie* (Stuttgart: Metzler, 1970); Wilhelm Füger, "Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen 'Grammatik' des Erzählens", *Poetica*, 5 (1972), 268-292.

57 Zum Begriff "Reflektor" vgl. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 16.

58 Extremes Beispiel einer psychologischen Perspektive-Norm für das Erzählen ist Eduard Sprangers Aufsatz "Der psychologische Perspektivismus: Eine Skizze zur Theorie des Romans erläutert an Goethes Hauptwerken" [1930], *Zur Poetik des Romans*, 217-238.

den Darstellungsformen der Innen-Sicht – „erlebte Rede“ etc., (vgl. S. 182ff.) – und den Inhalten, die in dieser Form erzählt werden. Die historische Konsequenz liegt nahe, die James'sche Bindung der Innenperspektive an einen bestimmten Reflektor-Helden aufzugeben und die Innensicht des Erzählbewußtseins zu befreien von den Normen eines „psychologischen Realismus“. Das ist der Schritt hin zum „Bewußtseinsstrom“.<sup>59</sup>

Es lassen sich jetzt zwei Stufen der De-Personalisierung des Erzählers präzisieren:

a) Die handelnde, autonome Erzähler-Person verliert ihre Freiheit an eine Stellvertreter-Figur. An die Stelle „persönlicher“ Entscheidungen tritt das allgemeine Gesetz psychologischer Wahrscheinlichkeiten. Man wechselt nicht nur die Personen Erzähler oder Held aus. Man wechselt vom klassischen Bild der individuellen *Persönlichkeit* zum erkenntnispsychologisch definierten *Medium*. Dieser historische Schritt liegt zwischen Vorherrschen der Außenperspektive und Vorherrschen der Innenperspektive im Erzählen.

b) Die Personifikation der Wahrnehmungspsychologie in einer Reflektor-Figur wie der der Adela Chart kann ihrerseits preisgegeben werden. Das Erzählen wird dann sehr frei in der Darstellung von Bewußtseins-Innenwelt. Eine Extremform ist die Steuerung nach gewissermaßen medientechnischen Gesichtspunkten. Das schon zitierte „camera eye“ des Nouveau Roman ist zumindest seiner Programmatik nach Personen-neutral. „I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking“ (Isherwood).<sup>60</sup> Der Satz demütiert alles, was sich mit seiner Eröffnung durch das „I“ vielleicht an traditionellen Personen-Vorstellungen hätte einstellen können.

Das psychologische oder das an der 'Kamera-Technik' orientierte Perspektive-Modell sind zwei theoretische Leitvorstellungen, die in der Erzählpraxis kaum „rein“ verwirklicht sind. Sie orientieren sich an Gesetzmäßigkeiten, die außerhalb der Literatur ihre Bestimmung finden. Es ist daher einer der entscheidenden Schritte der neueren Erzähltheorie, in der Steuerung des Erzählens vor allem Gesetzmäßigkeiten der *Sprache* am Werk zu sehen.

Man kann zusammenfassen: Die ordnende Distanz des persönlichen Erzählers, zu der der Wechsel von Innen- und Außenperspektive gehört, wird im sogenannten „personalen“ Erzähler ersetzt durch die Ordnungsfunktion einer entschiedenen Innenperspektive. Diese leitende Innenperspektive kann ein Stellvertreter-Medium (Reflektor) innehaben. Sie kann auch, ohne personifizierten Reflektor, in verschiedenen Formen entpsychologierter Bewußtseins-Darstellung sich manifestieren.

59 Vgl. dazu Dorrit Cohn, *Transparent Minds* (Anm. 33).

60 Zitiert bei Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 293.

## TEXT 5

Katalog der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale<sup>61</sup>

*Texte mit der Konstruktion  
"persönlicher Erzähler"*

- Ordnung des Erzählten aus der Distanz
- Erkennbare Leser-Erzähler-Kommunikation (z. B. schon am Anfang des Erzählens)
- Offenlegen der Erzähler-Entscheidungen (z.B. über Auswahl, Raffungen)  
Wechsel von Verbergen und Offenlegen
- Appelle an die Leser-Reflexion (zusätzlich zu Formen der Leser-Identifikation)
- Freier Wechsel von Innen- und Außenperspektive. Außenperspektive vorherrschend. Innenperspektive von Außenperspektive abhängig.

*Texte mit der Konstruktion  
"Stellvertreter-Medium"*

- Ordnen des Erzählten "perspektivisch", Aufstellung einer meist psychologischen Perspektive-Norm
- Statt Erzähler-Leser-Dialog Versuch, zwischen Leser und Erzählung "Unmittelbarkeit der Wahrnehmung" herzustellen
- Ausschalten illusionstörender Erzählerbekundungen
- "Unmittelbarkeit"-Leser-Reflexion über Identifikation mit dem Erzählten indirekt bewirkt.
- Deutliches Überwiegen der Innenperspektive. Passagen mit Außenperspektive von der Innenperspektive abhängig.

Diese Merkmale gelten prinzipiell auch für den *Erzähler des Ich-Romans*. Das klassische autobiographische Schema mit seiner besonderen Wahrhaftigkeitsnorm wird man am ehesten mit "auktorialem" Erzählen ausgestattet finden. Das "erinnernde Ich" unterwirft zwar seine Autonomie dem Gesetz der Wahrhaftigkeit. Doch zu dessen Verwirklichung verfügt es "auktorial" über die Darstellung des "erinnerten Ich". Das "erinnernde Ich" hält dabei nicht zuletzt deshalb auf Distanz zum "erinnerten Ich", weil es seine größere 'Reife' dem Jüngeren gegenüber zur Geltung bringen will.

Selbst auktoriale Kommentare sind dabei nicht ausgeschlossen. Das deutlichste Beispiel dafür ist vielleicht die Ich-Erzählerin Moll Flanders in Defoes gleichnamigem Roman.

### *Beispiel*

These were things I knew not how to bear; my vanity was elevated to the last degree. It is true I had my head full of pride, but knowing nothing of the wickedness of the times, I had not one thought of my

61 Vgl. dazu Stanzels Katalog, *ebd.*, 221f.

virtue about me; and had my young master offered it at first sight, he might have taken any liberty he thought fit with me; but he did not see his advantage, which was my happiness for that time.<sup>62</sup>

Andere Entwicklungen der Ich-Form sind nicht mehr durch kurze Textauschnitte belegbar, sie realisieren sich schrittweise im Prozeß des ganzen Erzählens. So ist es zum Beispiel möglich, daß das "erinnernde Ich" seine moralische Distanz aufgibt und sich ganz in den Ich-Standpunkt der früheren Lebensstufe versetzt. Der so vergegenwärtigte Ich-Standpunkt wird dann zur Perspektive des Erzählens. Der Begriff "Reflektor" hat in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung: das Spiel von Identifikation und Distanz mit sich selbst im 'Spiegel' des alten Ich repräsentiert die wichtigsten psychischen Operationen der Selbst-Findung. Nicht die perspektivische Lücke zwischen erinnerndem Ich und erinnertem Ich ist dann entscheidend, sondern die Überbrückung der beiden Stufen, die fortschreitende Reduktion zweier Ich-Stufen auf *ein* Ich.<sup>63</sup> Die Reduktion des Erzählers auf die 'andere' Figur des beobachtenden Helden, der trotzdem ein Rest-Gegenüber bleibt (vgl. das Beispiel aus James' *Marriages*), das "personale" Erzählen ist dieser zuletzt genannten Ich-Form analog.

Schließlich: der Ich-Roman kann, wie oben erwähnt, unterscheidungslos in der De-Personalisierung mit dem Er-Roman verschmelzen. Das autobiographische Schema und seine Wahrheitsnorm hat für diese Art Ich-Erzählung keine Gültigkeit mehr.

Wirft man wieder einen Blick von der Geschichte des Erzählers auf die Geschichte der ihn begleitenden Romantheorie, dann ist auffallend, daß zum Zeitpunkt, zu dem im Roman die Sichtbarkeit des autonomen Erzählers zurückgedrängt wurde, auch der "autonome" Erzähler nicht mehr nur nach den ursprünglich für ihn maßgebenden moralischen Gesetzen eines handelnden Individuums beurteilt wurde, sondern daß auch er jetzt in allgemeinen, urpersönlichen erkenntnis-theoretischen Begriffen beschrieben wurde. Käte Friedemann macht zu Beginn der neueren Erzählsystematik den Anfang mit der Rede vom Erzähler als "Medium" und von seinem alles entscheidenden "Blickpunkt". Freilich bleibt die Analyse des erkenntnistheoretischen Mediums überlagert von der traditionellen Personen-Vorstellung (vgl. oben S. 79). Daraus entwickelt sich schrittweise eine Perspektivenlehre des Erzählens,<sup>64</sup> die auf die Erzähler-Person bezogen bleibt. Endergebnis davon

62 Daniel, Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, Signet Classic (New York: New American Library, 1964), 240.

63 Dargestellt in Jauß, *Zeit und Erinnerung*.

64 Eine der wichtigsten Etappen repräsentiert Norman Friedmans Aufsatz "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", *PMLA*, 70 (1955), 1160-1184. Perspektiventheorie aus "strukturnaler Sicht": Lubomir Doležel, "Die Typologie des Erzählers: 'Erzählsituationen' (Point of view) in der Dichtung" [1967], in *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven*, ed. Jens Ihwe, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, II (Frankfurt/M.: Athenäum, 1972), 376-392; vgl. dazu Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 75-77.



kreis" nämlich, für den Goethes Naturformenlehre der Dichtarten das Modell gewesen ist. Zumindest müßte man die Vereinbarkeit so verschiedener methodischer Orientierungen erläutern. Mir erscheint Stanzels erneuerter Typenkreis vor allem symptomatisch zu sein für den End-Zustand eines bestimmten theoretischen Interesses, eben des historisch bedingten Vorherrschens der Problematik "Erzähler-Medium". Daher sollte man die Nützlichkeit der Stanzelschen Begriffe für die Beschreibung von Textphänomenen unterscheiden von der zweifelhaften theoretischen Absicherung des Typenkreises.

#### 4.2.4. Erzähler und Erzählgrammatik

Die De-Personalisierung der Erzähler- oder Reflektor-Figur kann man auch beschreiben als das Zurücktreten des psychologischen Realismus oder Illusionismus zugunsten der sprachlichen Eigengesetzlichkeiten des Erzählens. Hört man auf, die Vorstellungen 'leibhaftiger Personen' (z.B. Stanzels "Ich mit Leib"!)<sup>67</sup> als begründende Instanz des Erzählens zu betrachten, dann treten die Regeln der Sprache uneingeschränkter in den Vordergrund und bestimmen sichtbar den Verlauf des Erzählens. Oder wie Roland Barthes es ausdrückt:

#### TEXT 7

Im modernen Text werden die Stimmen bis zur Verleugnung jedes Anhaltspunktes behandelt: der Diskurs, oder besser noch: die Sprache spricht – das ist alles. Im klassischen Text hingegen sind die meisten Aussagen mit einem Ursprung versehen, ihr Vater und Besitzer kann identifiziert werden: es ist das Bewußtsein (einer Person, eines Autors) ...<sup>68</sup>

An die Stelle der Erzählertheorie vom Bewußtsein tritt die Erzählgrammatik derjenigen Sprache, die im modernen Text "spricht".

Es hat verschiedene Versuche gegeben, Erzählgrammatiken zu entwerfen. Viele berufen sich auf Claude Bremond.<sup>69</sup> Sie alle behandeln das Problem von Erzähler und Perspektive in erster Linie vom linguistisch-strukturalisti-

67 Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 132.

68 Roland Barthes, *S/Z*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976), 46. Vgl. auch "Schreibweise des Romans", *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur: Zwei Essays* (Hamburg: Claassen, o.J.), 31-41.

69 Vgl. Thomas M. Scheerer und Markus Winkler, "Zum Versuch einer universalen Erzählgrammatik bei Claude Bremond: Darstellung, Anwendungsprobleme und Modellkritik", *Poetica*, 8 (1976), 1-24. Scheerer und Winkler verweisen auf den Forschungsbericht von Elisabeth Gülich, "Erzähltextanalyse (Narrativik)", *Linguistik und Didaktik*, 4 (1973), 325-328. Siehe auch Wilhelm Füger, "Zur Tiefenstruktur des Narrativen" (Anm. 56).

schen Standpunkt aus. Subjekte haben im Erzählen keinen persönlichen Wesenskern mehr, sie sind nur noch grammatikalische 'Subjekte' in einem "Grundschema von möglichen Beziehungen".<sup>70</sup>

## TEXT 8

Der Handlungsträger selber ist eigenschaftslos, er ist nichts als eine leere Form, die von den verschiedenen Prädikaten erst erfüllt wird; er ist nicht sinnvoller als ein Pronomen wie *der(jenige)* in "der, der läuft" oder "der, der mutig ist". Das grammatische Subjekt besitzt keinerlei interne Eigenschaften, diese müssen erst in der Form abrufbarer Bindungen an ein Prädikat hinzukommen.<sup>71</sup>

Die linguistisch-strukturalistischen Forschungen zur Erzählgrammatik sind zwar eine methodische Begleiterscheinung zu den "modernen Texten" ohne "Stimmen". Sie haben sich aber nicht auf diese Texte beschränkt, sondern gerade in den "klassischen" Texten, unter der Oberfläche des psychologischen Realismus die Erzählgrammatik bloßgelegt. Eine der anregendsten Studien dieser Art ist Roland Barthes Analyse von Balzacs *Sarrasine* (Titel: *S/Z*).<sup>72</sup> Barthes bezeichnet deutlich das Konkurrenzverhältnis von realistischer Illusion der *Person* – "eine moralische Freiheit, die mit Beweggründen und einer Überfülle an Sinn ausgestattet ist" – und der nur sprachlich bestimmbar *Figur* – "ein unpersönliches Netz von Symbolen, das unter dem Eigennamen . . . gehandhabt wird".<sup>73</sup>

Wenn unter demselben Eigennamen identische Symbole wiederholt werden "und sich in ihm festzusetzen scheinen, entsteht eine Person. Die Person ist also ein Produkt der Kombinatorik".<sup>74</sup> Aber es entsteht so keine wirklich "freie Person", sie 'lebt' unter dem Gesetz der sprachlichen Kombinatorik: "Über die Freiheit der Person herrscht der Selbsterhaltungstrieb des Diskurses."<sup>75</sup> Erst "weit weg vom Papier", in der Phantasie des Lesers – Barthes spricht von der "referentiellen Utopie" – entstehen Vorstellungen von Personen, die scheinbar selbst entscheiden und agieren. Die "sprachliche Kombinatorik" aber ist, auf der einfachsten Stufe, nichts anderes als die Bindung des grammatikalischen Subjekts an ein Prädikat<sup>76</sup> (Todorov). Die Person im Erzählen ist die Summe solcher Prädikate. Im Balzac'schen, im "klassischen" Text tritt die "Illusion" hinzu, daß "die Summe durch

70 Rita Gnutzmann, "Standpunkt – point of view – point de vue", *Orbis Litterarum*, 32 (1977), 254-264, 259.

71 Tzvetan Todorov, "Grammatik und Erzählgrammatik", *Poetik der Prosa* (Frankfurt/M.: Athenäum, 1972), 115-124.

72 Vgl. Anm. 68.

73 Barthes, *S/Z*, 98.

74 *Ebd.*, 71.

75 *Ebd.*, 136.

76 Vgl. dazu den Abschnitt "Das Wappen", *ebd.*, 116f.



einen kostbaren Rest ergänzt wird (so etwas wie *Individualität*, wenn sie als Qualitatives, Unauslöschliches dem vulgären Zählsystem der Charakterbestandteile entgeht) . . .<sup>77</sup> Solche Illusionen werden zum Beispiel durch die Eigennamen gefördert – auch das "Ich des Erzählers ist ein Eigenname".

### TEXT 9

Der Eigenname erlaubt der Person, außerhalb der Seme zu existieren, von deren Summe sie jedoch ganz konstituiert wird. Sobald ein NOMEN existiert (sei es auch ein Pronomen), auf den alles hinfließen und sich fixieren kann, werden die Seme . . . Indikatoren von Wahrheit und das Nomen wird Subjekt.<sup>78</sup>

Das "Ich" ist dann "kein Pronomen mehr, es ist ein Name, der beste aller Namen".<sup>79</sup>

Man erkennt leicht den Unterschied zur traditionellen Romantheorie auf der Basis vorgestellter Personen, die das Verhalten und die Sichtweisen von Erzählern und Medien studiert. Die Entstehung von Personenvorstellungen selbst wird jetzt analysiert als ein Prozeß auf der Ebene sprachlicher Konnotationen. Der Erzähler hat dann keine Sonderstellung mehr gegenüber anderen "Personen" der Erzählung. Wie sie ist auch er nur *ein* Gegenstand der Erzählgrammatik und der Erzählsemantik. Die Unterscheidung von Ich- und Er-Roman fällt dann ins Studium semantischer Konventionen. Der Erzähler ist eben nicht mehr "Ursprung", "Vater" eines Textes, er ist ein Nomen oder Pronomen, das sich unter bestimmten Voraussetzungen aufbauen kann zur "referentiellen Utopie" einer "Person".

Der "moderne Text" mit der Verleugnung der "Person" ist für Barthes nur eine extreme theoretische Position, die ihm eine methodische Leitlinie für die Unterscheidung von psychologischem und sprachlichem 'Realismus' im Erzählen gibt, so wie die Vereinfachung der Erzähler-Geschichte zu drei Etappen der De-Personalisierung ein "methodisches Regulativ" ist, um die verschiedenen Konzepte der Erzählertheorie in Anlehnung an ihre historische Entstehung zu ordnen – denn rein systematisch-logisch lassen sie sich nicht widerspruchsfrei ordnen. Bei allem methodisch berechtigten Umgang mit extremen, gewissermaßen experimentell reinen Leitvorstellungen kann die Theorie nicht ignorieren, daß ungeachtet der fortgeschrittenen De-Personalisierung die Romane nach wie vor das Problem der "Person", auch der des Erzählers bearbeiten, wenn auch unter neuen Voraussetzungen. Das heißt konkret, daß die Geschichte der De-Personalisierung die Regeln der Sprache als letzte Instanz bloßgelegt hat, und daß innerhalb dieser Regeln die Methoden zur Erzeugung von Personen-Vorstellungen unverändert wirksam und für die Gestaltung des Erzählens wichtig sind.

77 Ebd., 190.

78 Ebd.

79 Ebd., 71.

Dieser Tatsache trägt Gérard Genettes *Discours du récit* (1972) Rechnung. Genette organisiert seine Analyse des Erzählens einerseits nach Kategorien, die der Grammatik des Verbs entlehnt sind. Andererseits verbindet er seine grammatikalischen Kategorien über *Analogieschlüsse* mit den traditionellen Beschreibungsmustern der Erzähltheorie: "point of view", "telling/showing", Verhältnis Erzähler/Held etc. Drei "basic classes of determination" leitet Genette von der Grammatik des Verbs ab: *tense, mood, voice*.

Für die Erzählertheorie kommen insbesondere die Kategorien *mood* und *voice* in Betracht. *Mood* ist "regulation of narrative information",<sup>80</sup> analog zur Definition der Modalität des Verbs: "name given to the different forms of the verb that are used to affirm more or less the thing in question, and to express the different points of view from which the life or the action is looked at."<sup>81</sup> Oder anders: bei *mood* geht es um die Frage "who sees?", bei *voice* um die Frage "who speaks?" – *voice* betrifft also die klassische Erzählerrolle. Was Genette über seine Kategorie der *voice* schreibt, lenkt zurück zu den Unterscheidungen Todorovs und Barthes:

#### TEXT 10

We might be tempted to set this third determination under the heading of "person", but, for reasons that will be clear below, I prefer to adopt a term whose psychological connotations are a little less pronounced (very little less, alas), a term to which I will give a conceptual extension noticeably larger than "person" – an extension in which the "person" (referring to the traditional opposition between "first-person" and "third-person" narratives) will be merely one facet among others: this term is *voice*, whose grammatical meaning Vendryès, for example, defined thus: "Mode of action of the verb in its relations with the subject."<sup>82</sup>

Die folgende tabellarische Übersicht (Hans-Werner Ludwig) verzeichnet Genettes Hauptkategorien und deren Untergliederung; sie kann als Wegweiser für Genettes Buch dienen. Die Begrifflichkeit folgt der englischen Übersetzung von 1979.

80 Ich zitiere nach der englischen Übersetzung: *Narrative Discourse: An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin, foreword by Jonathan Culler (Ithaca, N.Y.: Cornell U. P., 1979; Oxford: Blackwell, 1980), 162.

81 *Ebd.*, 161.

82 *Ebd.*, 31. Zur Kritik und Diskussion von Genettes Kategorien, insbesondere der Unterscheidung von *mood* und *voice* siehe die Literaturangaben in der Rezension von Gerald Prince in *Comparative Literature*, 32 (1980), 413-417.

## KATEGORIEN-TAFEL: NARRATIVE DISCOURSE (G. Genette)

TENSE			MOOD		VOICE		
ORDER	DURATION	FREQUENCY	DISTANCE	PERSPECTIVE	TIME OF THE NARRATING	NARRATIVE LEVELS	PERSON
ANACHRONY			diegesis mimesis	focalization			
ANALEPSIS REACH	PAUSE	SINGULATIVE NARRATION	NARRATION OF EVENTS telling showing	ZERO FOCALIZATION	SUBSEQUENT	EXTRA-DIEGETIC	HETERO-DIEGETIC HOMO-DIEGETIC
PROLEPSIS REACH	SCENE	REPEATING NARRATION	NARRATION OF WORDS such immediate speech reported speech such free indirect style transposed speech narrated speech	INTERNAL FOCALIZATION	PRIOR	INTRA-DIEGETIC	AUTODIEGETIC [narrator as hero] [narrator as observer]
ACHRONY SYLLEPSIS	SUMMARY ELLIPSIS explicit implicit hypothetical definite indefinite	ITERATIVE NARRATION EXTENSION SPECIFICATION DETERMINATION		EXTERNAL FOCALIZATION	SIMULTANEOUS INTERPOLATED	META-DIEGETIC RELATIONSHIP between 1st and 2nd narrative - causal - thematic - not explicit	

Wie Barthes an Balzacs *Sarrasine* so gewinnt Genette seine Kategorien an einer Analyse von Prousts *A la recherche du temps perdu*. Damit entstehen zwei methodische Rahmenbedingungen: einerseits die subtile Textanalyse mit ihren vielfältigen sprachlichen Individualisierungen der Erzähler-Merkmale; andererseits ein grammatikalisches Kategoriengerüst, das zum "Schicksal" des Erzählers geworden ist. Man könnte mit einem Seitenblick auf historische Erfahrungen sagen: Strukturen, die Beziehungen von Elementen, regieren das Erzählen, das "sein" Erzähler nicht beeinflusst, sondern nur repräsentiert. Der Erzähler gibt nicht seine moralische Identität weiter an die Geschichte, sondern eine Erzähleridentität gibt es nur im Verlauf des Erzählens. "Die Geschichte steht für den Mann" – was Hermann Lübbe im Hinblick auf historische Identitätserfahrung und -beschreibung zitiert, gilt auch für Erzähler und Helden im Roman: Die Namen von Personen sind "Überschriften von Geschichten" und "nur über Geschichten" gibt es "Zugang zu ihnen".<sup>83</sup> Der ehemals handelnde, "auktoriale" Erzähler ist bestenfalls noch "Referenzsubjekt" der Erzählung, so wie das "handelnde Subjekt" in der Geschichte nach dem Durchgang der Historik durch Prozeß- und Strukturgeschichten nur noch vorstellbar ist als das die Geschichte "erleidende" Referenzsubjekt.<sup>84</sup>

Die "Person" zu Zeiten Fieldings oder Goethes wurde anders eingeschätzt als das "Subjekt" der modernen Romane, deren Zeitgenossen die "Depersonalisierung" zu erfahren glauben. Fieldings oder Goethes Erzähler versteht man nur, wenn man die zeitgenössischen Vorstellungen von der autonomen Person zur Kenntnis nimmt. Demgegenüber ist der in Grammatik-Kategorien beschriebene Erzähler nicht nur linguistische Variation ('Subjekt') des bekannten Begriffs ('Person'), sondern Teil eines Theoretisierens auf der Grundlage jener historischen Selbsteinschätzung, die an die Stelle der Person das abstrakte, das 'leere' Subjekt gesetzt hat. Das bedeutet, daß die systematische Erfassung von Erzählermerkmalen, daß ihre Beschreibung und Deutung in moralischen, psychologischen oder sprachformalen Kriterien, immer Rückschlüsse zuläßt auf ein Bild vom "Individuum" und seinen historischen Zustand. Dieses Bild verbirgt sich hinter jedem Erzähler. Oder andersherum gewendet: jeder Erzähler und auch jede ihn beschreibende Erzählertheorie sind repräsentativ für dieses historische Bild vom Individuum. Die Erzählertheorie kann im Grunde nur in romantheoretischer Terminologie eine bestimmte historische Auffassung vom Individuum reproduzieren. Verkürzt gesagt: Die *Systematik* der Erzählermerkmale verweist immer auf die *Geschichte ihrer Deutungen*.

83 Lübbe, "Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie", 279. Lübbe zitiert Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt: Zum Sein von Mensch und Ding* [1953], mit einem Vorwort zur Neuauflage von Hermann Lübbe (Wiesbaden: Heymann, 1976).

84 Vgl. Hermann Lübbe, *Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse: Analytik und Pragmatik der Historie* (Basel: Schwabe, 1977).