

III Textinterpretation

1. Erzählerische Texte

a) *Inhalt, Stoff, Thematik, Aufbau*

- 1 Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den anderen, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei. Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte den Rücken an
- 5 die rote Mauer und ging nicht. Der Aufseher am Tor spazierte einige Male an ihm vorbei, zeigte ihm seine Bahn, er ging nicht. Der schreckliche Augenblick war gekommen (schrecklich, Franze, warum schrecklich?), die vier Jahre waren um. Die schwarzen eisernen Torflügel, die er seit einem Jahre mit wachsendem Widerwillen betrachtet hatte (Widerwillen, warum Widerwillen),
- 10 waren hinter ihm geschlossen. Man setzte ihn wieder aus. Drin saßen die andern, tischlerten, lackierten, sortierten, klebten, hatten noch zwei Jahre, fünf Jahre. Er stand an der Haltestelle.

Die Strafe beginnt.

- 15 Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen. Er drehte den Kopf zurück nach der roten Mauer, aber die Elektrische sauste mit ihm auf den Schienen weg, dann stand nur noch sein Kopf in der Richtung des Gefängnisses. Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen.
- 20 Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. „Zwölf Uhr Mittagszeitung“, „B.Z.“, „Die neuste Illustrierte“, „Die Funkstunde neu“, „Noch jemand zugestiegen?“ Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiße dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte,
- 30 Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen. Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber
- 35

40 Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz.

[...]

(Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, S. 13f.)

Wer diesen Text liest, glaubt sich zunächst kaum vor größere Schwierigkeiten gestellt. Es scheint auf der Hand zu liegen, um was es in dieser Passage geht, nämlich um die Rückkehr eines entlassenen Strafgefangenen aus dem Gefängnis in die Stadt; ja, aus der Nennung des „Tegeler Gefängnisses“, des Restaurants „Aschinger“ usf. geht sogar hervor, dass die Geschichte in Berlin spielt. Eine solche erste Erkenntnis mag nicht weit reichen, sie erfasst aber doch den **Inhalt** der Textpassage. Unter **„Inhalt“** versteht man das äußere Gerüst einer Geschichte, also z. B. den Handlungsverlauf und die Figurenkonstellation. Reduziert man den reinen Handlungsverlauf auf seine äußerste Knappheit, so erhält man die **Fabel** eines Werkes. Dieser Terminus bezeichnet hier nicht die lehrhafte Tier- oder Pflanzengeschichte (s. III, 2), sondern das **bloße Schema der Handlung**, in Döblins (1878–1957) Text also die **Rückkehr eines ehemaligen Sträflings**. Fabel und Inhalt dürfen nicht mit dem **Stoff** verwechselt werden, der freilich im Handlungsverlauf greifbar werden kann. Unter **„Stoff“** wird im Allgemeinen ein vor und „außerhalb der Dichtung“ (Elisabeth Frenzel [geb. 1915]: *Stoffe der Weltliteratur*, S. V) existierendes Faktum – **ein Bericht, ein Erlebnis, ein Ereignis, auch eine andere Dichtung** – verstanden, auf das der Autor zurückgreift, das ihn zu poetischer Gestaltung anregt, das er bearbeitet. Die **„kleinere stoffliche Einheit“** (Elisabeth Frenzel: *Stoff- und Motivgeschichte*, Sp. 285) heißt **Motiv**; mehrere Motive, zu einer Einheit verknüpft und konkretisiert, bilden den Stoff. Die Motive der Frau zwischen **zwei Männern**, des **unglücklichen Liebhabers** und des Selbstmordes z. B. konkretisieren sich im und verknüpfen sich zum *Werther*-Stoff. Da Motive und Stoffe den Inhalt des jeweiligen poetischen Produktes nachhaltig prägen, gewährt die Untersuchung des Stoffes oder auftretender Motive zweifellos einen ersten Einblick in das Wesen eines literarischen Textes. Die Literaturwissenschaft hat sich der Erforschung von Stoffen und Motiven deshalb auch eigens angenommen und dabei das Augenmerk vor allem auf ihre Verwandlung im Verlauf der Literaturgeschichte gelegt (**Stoff- und Motivgeschichte**). Denn es kommt ja weniger darauf an festzustellen, wann, wo und von welchem Autor ein Stoff behandelt, sondern in welchem Sinne er benutzt, wie er verändert wurde. Das Motiv von den feindlichen Brüdern drückt in I. Moses 4 etwas anderes aus als in Klingers (1752–1831) *Zwillingen*, in Grillparzers (1791–1872) *Ein Bruderzwist in Habsburg* etwas anderes als in Thomas Manns *Buddenbrooks*. Stoff- und Motivgeschichte ist also nicht so sehr Selbstzweck, sie will vielmehr auch einen Einblick in die sich historisch wandelnde Aussageabsicht literarischer Werke eröffnen.

Die Analyse dieser Intention ist für das Verständnis des jeweiligen Textes sicher von größerer Bedeutung als die des Inhaltes oder der Fabel. Wer lediglich begreift, dass zu Beginn von Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* von der Rückkehr eines

Strafgefangenen aus dem Gefängnis berichtet wird, hat nur Oberflächliches erfasst. Zu fragen ist doch vor allem, in welchem Sinn die Rückkehr erzählenswert wird, zu fragen ist also nach dem **Thema** der Textpassage. Der Begriff ‚Thematik‘ bezeichnet den eigentlichen Aussagegehalt, das, was man gemeinhin ‚Sinn‘, ‚Gehalt‘, ‚Problematik‘ oder gelegentlich gar ‚Anliegen‘ nennt. Fragen wir nach dem Thema, so kommt es uns darauf an, zu erfassen, was – über den äußeren Gang der Handlung, über den Inhalt hinaus – in dem zu untersuchenden Text zum Ausdruck kommt, welcher gedankliche Hintergrund sichtbar wird. Es ist wohl nicht schwer, in diesem Punkt zu einer Übereinstimmung zu gelangen: Zu Beginn von Döblins *Berlin Alexanderplatz* wird gezeigt, dass der entlassene Strafgefangene sich in der urbanen Umgebung nicht zurechtfindet, dass er sich ausgesetzt fühlt, dass er die neue Situation eher als Bedrohung denn als Befreiung empfindet. Die Fabel ist also ein Mittel, die Resozialisierungsschwierigkeiten, die psychischen Deformierungen, Isolation und Depression eines aus der Welt des Gefängnisses in die der Gesellschaft entlassenen ehemaligen Sträflings zur Sprache zu bringen.

Mag man sich über eine solche vorläufige Umschreibung der Erzählthematik auch rasch einigen, so enthebt uns dies doch nicht der Aufgabe, den ersten Eindruck auf seine Richtigkeit hin zu überprüfen. Dazu steht uns zunächst nichts als der Text selbst zur Verfügung, der daraufhin untersucht werden muss, ob sich in ihm Elemente finden, die das genannte Thema wirklich zu erkennen geben. Eine solche Analyse kann man unter **mehreren Gesichtspunkten** vornehmen. Man kann z. B. nach dem **äußeren und inneren Aufbau**, also nach der **Tektonik** des Textes fragen. **Äußerlich gliedert sich der Text in drei Passagen, deren mittlere**, aus nur einem Satz bestehend, besonders hervorgehoben erscheint und zugleich direkt auf das Erzählthema verweist: „Die Strafe beginnt.“ In dem ersten, diesem hervorgehobenen Satz vorausgehenden Abschnitt befindet sich der ehemalige Sträfling Franz Biberkopf zwar schon vor dem Gefängnis, aber doch noch in dessen Nähe („hinten auf den Äckern“, „sie harkten hinten“, „Drin saßen die andern“), gleich danach findet ein Ortswechsel statt: Biberkopf fährt in die Stadt. So scheint der Beginn der „Strafe“ etwas mit der Fahrt in die City zu tun zu haben, und in der Tat erfährt Franz vor allem dort die Umwelt als Bedrohung, zeigen sich seine inneren Schwierigkeiten dort besonders deutlich.

Dies verweist uns schon auf den **inneren Aufbau** des Textausschnittes. Döblin kommt es offenbar darauf an, die Entfremdung Biberkopfs als Prozess, und zwar als Steigerung darzustellen. Heißt es zunächst noch zweimal lakonisch „er war frei“, so steht dem schon in der Mitte des Abschnitts das „er ging nicht“ entgegen, das dem Leser die Angst Biberkopfs vor dieser Freiheit andeutet; und wenn wir am Ende des Abschnittes lesen „**Man setzte ihn wieder aus**“, so begreifen wir endgültig, dass Freiheit unter **bestimmten Umständen als bedrohlich empfunden** werden kann. Dieser Gedanke gipfelt zunächst in der schon herangezogenen Formulierung „Die Strafe beginnt“ und wird dann mit Hilfe der Schilderung jener Gefühle entfaltet, die Biberkopf in der Stadt erfüllen. Im ersten Abschnitt ist nur

von einem „schrecklichen Augenblick“ die Rede, nun aber häufen sich die Formulierungen, in denen Biberkopfs Entsetzen zum Ausdruck kommt: „In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es.“ Und dann erscheint ihm seine Umwelt vollends als unverstündlich, leblos, nichtig, auch wenn er sich immer wieder Mut zuspricht: „Man mischt sich unter die andern, das vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht!“

b) Erzählform, Erzählverhalten, point of view, Erzählperspektive, Erzählhaltung

Eine erste, wenn auch nur recht grobe Differenzierung epischer Texte ist die nach ihrer **Erzählform**. Wir unterscheiden zwischen vier Hauptarten: der **Ich-Form**, der **Er-Form**, der **Du-Form**, und dem **Figuren-Erzählen**. Bei der Ich-Form berichtet der **Erzählende (auch) von sich selbst**, das Ich ist also sowohl erzählendes Medium als auch handelnde Person. Bei der Er-Form erzählt der Erzähler von anderen. Dies gilt auch dann, wenn er sich beiläufig als Ich ins Spiel bringt, wie etwa in dem folgenden Beispiel:

Es wird meinen Leserinnen nicht unangenehm zu erfahren sein, daß der Bräutigam jetzo einen leberfarbenen Ehren-Frack anhat [...].

(Jean Paul [1763–1825]: *Siebenkäs*, S. 28)

Denn der Erzähler berichtet nicht aus seinem eigenen Leben, sondern von Handlungen und Erlebnissen anderer Personen.

In der Ich-Form sind Briefromane, Memoiren, Tagebucherzählungen usf. gehalten. Dabei ist jedoch eine grundsätzliche Unterscheidung zu treffen. Handelt es sich z.B. um einen echten Lebensrückblick, also etwa um die Memoiren eines Politikers, so ist das Ich, das in dem Text auftaucht, tatsächlich das Ich des Verfassers, wenn auch zu einer anderen Zeit. Dies ist beispielsweise zu Beginn von Konrad Adenauers (1876–1967) *Erinnerungen 1945–1953* der Fall:

Ende September 1944 kam ich nach einer abenteuerlichen Flucht aus dem Konzentrationslager auf dem Kölner Messegelände, wohin ich im Zusammenhang mit dem Aufstand gegen Hitler vom 20. Juli 1944 gebracht worden war, in das Gestapogefängnis Brauweiler bei Köln.

(Adenauer: *Erinnerungen 1945–1953*, S. 15)

Es spielt keine Rolle, ob jede Einzelheit stimmt; entscheidend ist vielmehr, dass der Autor des Buches die Dinge so wiedergibt, wie er sie zum Zeitpunkt der Niederschrift sieht. Das ist anders bei folgendem Beispiel:

Der Rheingau hat mich hervorgebracht, jener begünstigte Landstrich, welcher [...] wohl zu den lieblichsten der bewohnten Erde gehört.

(Th. Mann: *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Gesammelte Werke Bd. 7, S. 266)

Thomas Mann ist nicht im Rheingau, sondern in Lübeck geboren, und die Erlebnisse, die er erzählt, sind nicht die seinen (so sehr eigene Erfahrungen hier und da eine Rolle spielen mögen), sondern die der erfundenen Figur Felix Krull. Der Autor schlüpft mithin in die **Rolle** einer von ihm erdachten Gestalt und berichtet aus deren Perspektive deren erfundenen Lebensgang. Im Gegensatz zu dem ersten Beispiel handelt es sich in diesem Fall um einen **fiktionalen Text**, d.h. hier teilt ein Autor nicht seine Gedanken und Erlebnisse unmittelbar mit, sondern er schafft sich eine eigene Welt, schafft sich einen Erzähler, der ganz andere Züge tragen kann und in dem angeführten Beispiel auch trägt als er selbst. Von der Individualität des Ich-Erzählers Krull, eines hochstapelnden Lebenskünstlers, auf die Individualität des Autors Thomas Mann zu schließen, ist daher schlechterdings unzulässig.

Die bei **fiktionalen Texten** notwendige Differenzierung zwischen **Autor** und **Erzähler (Narrator, episches Medium)** gilt grundsätzlich auch für erzählende Dichtung in der Er-Form. Sie könnte auch Sie-Form oder Es-Form heißen, denn natürlich stehen in der Dichtung auch Frauen und Kinder im Mittelpunkt. Aber in der terminologischen Konvention der Literaturwissenschaft ist so gut wie immer von der Er-Form und von einem Erzähler die Rede. In der Er-Form ist das Verhältnis des Erzählenden zum Erzählten ebenso konstruiert wie bei der Ich-Form und lässt daher so wenig wie bei dieser Rückschlüsse auf die Auffassungen des Autors zu. Die Erzählweise Borcherts (1921–1947) etwa, sein oftmals sprech- und alltags-sprachlich geprägter Stil, lässt uns nicht einfach folgern, dass Borchert selbst, als reales Individuum, nur auf diese Weise zu reden und zu schreiben verstand, sondern hier erfüllt ein bewusst eingesetzter Stil eine besondere Aussagefunktion im Zusammenhang mit dem erzählten Geschehen, der Erzählthematik, der **poetischen Intention**. Schließlich verweisen uns auch Umarbeitungen aus der Ich-Form in die Er-Form und umgekehrt auf diesen Sachverhalt. Der Anfang von Franz Kafkas Roman *Das Schloss* z.B., zunächst in der Ich-Form abgefasst und also eine Identifizierung von Autor und epischem Ich ausschließend, wird durch seine spätere Umwandlung in die Er-Form gewiss nicht zu einem Text, in dem Kafka selbst und unmittelbar als Erzähler auftritt.

Es gibt aber auch Unterschiede zwischen der epischen Er-Form und der Ich-Form, die von gravierender Bedeutung sind. Denn die Ich-Form ist nicht nur dadurch definiert, dass in ihr der Narrator vor allem von sich selbst erzählt, sondern zudem dadurch, dass er eine **Person**, ein Individuum mit besonderen Eigenschaften, Vorlieben, und Ansichten ist, mit einem Lebenslauf, einer sozialen Umgebung, mitunter sogar mit einem Beruf. Dergleichen fehlt dem Er-Erzähler. In einem Märchen z.B. kommt er meistens sofort und unmittelbar „zur Sache“ und hält sich selbst vom ersten Satz an vollkommen im Hintergrund: „Brüderchen nahm sein Schwesterchen an der Hand und sprach“ (*Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, S. 64) oder „Hähnchen sprach zum Hühnchen“ (ebd. S. 62) lauten die Eröffnungssätze zweier Märchen in der Sammlung der Brüder Grimm. Zudem werden die meisten Geschehnisse in einem weit zurückliegenden temporalen

Ungefähr angesiedelt, das das Erzählte vom Hier und Jetzt des Erzählers strikt trennt. Dieser wird deshalb vom Leser auch gar nicht recht wahrgenommen, denn es geht nicht um ihn, sondern um das Geschehen, die dort auftretenden Figuren usf.: „In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat, lebte ein König“ (Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*, Bd. 1, S. 23), „Es war einmal eine alte Geiß“ (ebd. S. 41), „Es war einmal ein alter König“ (ebd. S. 43), „Es war einmal ein wunderlicher Spielmann“ (ebd. S. 54). Sämtliche Märchen werden von einem solch unpersönlichen Er-Erzähler dargeboten. Dieser ist keine Person wie der Ich-Erzähler, hat keine Biografie, kein Alter, keinen Beruf usw. sondern bildet sozusagen eine anonyme **Institution**, eine **Instanz**. Das gilt aber nicht nur für Märchen und Sagen, sondern für alle Erzählungen in Er-Form, also entsprechende Romane, Kurzgeschichten, Novellen und andere Erzähltexte. Selbst wenn der Er-Erzähler sich auktorial (s. u.) verhält und einmal einen Kommentar abgibt oder Kritik an einer Figur äußert, gewinnt er noch keine individuelle Personalität und bleibt deshalb auch in diesem Fall eine erzählerische Instanz.

Dadurch, dass er keine epische Person wie der Ich-Erzähler ist, besitzt der Er-Erzähler Fähigkeiten, die im Leser ganz andere Kenntnisse und Einblicke lebendig werden lassen als jene, die ein Ich-Erzähler zu vermitteln vermag. Eine epische Institution wie der Er-Erzähler ist nämlich potentiell allwissend: Er kennt alle Figuren, auch wenn sie an unterschiedlichen Orten leben und handeln, er kennt den Ausgang der Geschichte, und er weiß vor allem, was in den Figuren vorgeht, was sie planen, denken, empfinden etc. Natürlich muss er nicht von all seinen Fähigkeiten Gebrauch machen; er kann auf seine **Allwissenheit** ganz oder teilweise verzichten bzw. sie aus dem Spiel lassen. Aber die Tatsache, dass ihm die **Innensicht** hinsichtlich aller Figuren zur Verfügung steht und er nicht nur wie der Ich-Erzähler ausschließlich sein eigenes Inneres kennt, lässt ihn vor dem Leser unter Umständen ein Panorama verschiedener Ansichten, Vorhaben, Denkweisen, Gefühle ausbreiten, das viel mehr Perspektiven enthält als das Berichten eines Ich-Erzählers.

Es kommt hinzu, dass sich die epische Institution des Er-Erzählers nicht irren kann, weil sie nicht nur über Allwissenheit verfügt, sondern anders als eine individuelle Person wie der Ich-Erzähler sozusagen *ex cathedra* spricht. Wenn ein Ich-Erzähler behauptet, er habe aus einer Hütte ein Schloss und aus einem Frosch einen Königssohn gezaubert, dann verstehen wir dergleichen als Lügengeschichte, als Scherz oder als Bluff. Behauptet der Er-Erzähler jedoch, ein Wolf habe die Großmutter und zudem das Rotkäppchen mit einem Schnapp gefressen, so dass beide unverletzt geborgen wurden, dann bezweifelt dies der Leser trotz seiner Kenntnisse von den Fressgewohnheiten des Wolfes sowie den Größenverhältnissen zwischen Wölfen, Kindern und Omas in keiner Weise, sondern nimmt es als (literarisches) Faktum hin. Sagt der Ich-Erzähler „So war es“, kann man daran zweifeln, sagt dies der Er-Erzähler, dann war es so. Basta.

Nicht ganz so klar liegen die Dinge bei der **Du-Form**.

Trotz der Tatsache, dass diese Erzählform in der literarischen Moderne immer häufiger benutzt wird, steht sie im Schatten der Er-Form und der Ich-Form. Der Grund dafür findet sich in der Struktur des Du-Erzählens. Es kommt schon im täglichen Leben selten vor. Denn das Du weiß ja in aller Regel, was da zur Sprache gebracht wird, weil es das Erzählte selbst erlebt oder gesagt hat. Nur wenn wir beispielsweise einem viel jüngeren Zeitgenossen berichten, was dieser in seinen ersten Lebensjahren, an die er sich nicht mehr erinnert, getan oder erlebt hat, bekommt die Du-Form eine Funktion. In diesem Fall ist das Du zugleich der Adressat der Erzählung. Wir können aber auch uns selbst als Du anreden. In der folgenden Passage aus *Burleske*, Max Frischs erster Notierung seines *Biedermann*-Stoffes, kann der Leser der Angesprochene sein, es mag aber auch der Erzähler zu sich selbst sprechen:

Eines Morgens kommt ein Mann, ein Unbekannter, und du kannst nicht umhin, du gibst ihm eine Suppe und ein Brot dazu. Denn das Unrecht, das er seiner Erzählung nach erfahren hat, ist unleugbar, und du möchtest nicht, daß es an dir gerächt werde.

(Frisch: *Tagebuch 1946–1949*, Gesammelte Werke Bd. 2, S. 556)

Es kommt jedoch auch vor, dass das sprechende Ich weder sich selbst noch den Leser, sondern eine Figur als Du anredet. Das ist in dem ersten Roman, der ausschließlich in der Du-Form steht, in Paul Zechs (1881–1946) *Die Geschichte einer armen Johanna* von 1925, der Fall. Es handelt sich um den Lebensgang einer armen, vom Leben misshandelten Frau, den der Erzähler im Ton anklagenden Mitleids erzählt, indem er seine Hauptfigur anspricht, als berichte er ihr das Lebensleid, das sie durchmachen musste.

Der Du-Erzähler ist nicht so eindeutig zu fassen wie der Ich- und der Er-Erzähler. Es kann sich bei ihm nämlich sowohl um eine Institution oder Instanz als auch um eine individuelle Person handeln. Das oben wiedergegebene Beispiel aus Max Frischs *Burleske* präsentiert uns eine Erzähler-Institution, die keine Eigenschaften, nichts Individuelles aufweist, sondern ganz unpersönlich und sachlich ihre Geschichte erzählt. Man könnte diesen Du-Narrator nicht charakterisieren. So unpersönlich und ausschließlich institutionell wirkt der Du-Erzähler in Paul Zechs Roman hingegen keineswegs:

Ich ging auf Dich zu, lüftete den Hut und fragte eine farblose, für aufmerksames Zuhören belanglose Frage. Du wurdest ganz rot im Gesicht und griffst mit der Hand nach dem gelben Mond am Himmel, fuhrst erschrocken zurück und hieltest an den Fingern den gelben Glanz des Gestirns. Und wurdest noch röter, so daß an Deiner Schläfe blaue Adern aufblühten und auf den vergrößerten Pupillen Deiner Augen sich ein mattgoldner Schleier legte.

Ich war schon im Begriffe, Dich, als ein an mir vorbeigezieltes Abenteuer, aufzugeben. Da endlich machte Dein Mund die weiße Zahnreihe frei und hauchte –: „Gut, gehen wir ein wenig spazieren.“

So ging ich denn ein wenig mit Dir spazieren. Nach einigen Schritten schon hakten wir ein. Wärme floß zu mir herüber. Ich spürte das Schauern Deines Herzblutes. Das mußte wohl so sein.

(Zech: *Die Geschichte einer armen Johanna*, S. 13)

Dieser Erzähler lässt Gefühle erkennen, ist offensichtlich Johanna sehr zugetan und befindet sich im Begriff, ihr Liebhaber zu werden. Eine erzählerische Instanz ist das nicht, wenn man auch noch nicht von einer Persönlichkeit sprechen kann, weil wir von ihr nicht genug erfahren haben und sie deshalb als Individualität nicht zureichend charakterisieren können. Man vermag sich jedoch ein noch individueller gezeichnetes episches Medium vorzustellen, das mit einer Lebensgeschichte, einem Beruf, einer familiären Umgebung ausgestattet ist und daher ganz und gar als Erzähler-Person auftritt. Allerdings erkennt man schnell, dass die Individualeigenschaften, die der Narrator in *Zechs Geschichte einer armen Johanna* besitzt, dem Leser allein dadurch bewusst werden, dass der Erzähler nicht nur und ausschließlich von einem Du erzählt, sondern den Blick sich selbst zuwendet und von seinen eigenen Handlungen, Gedanken und Empfindungen berichtet. Hier bricht die Ich-Form in die Du-Form ein, und nur dieser Erscheinung ist es zu verdanken, dass der Erzähler mehr und mehr zu einer Person wird.

Das Auftauchen der Ich-Form innerhalb der Du-Form bedeutet, dass hier Phänomene des **Figuren-Erzählens** ins Spiel kommen. Im Allgemeinen vergleicht man das Figuren-Erzählen nicht mit der Du-Form, sondern mit der Er-Form, schon weil das Figuren-Erzählen von Dritten ungleich häufiger vorkommt als das von einem Du, ja genau genommen lässt sich ein Figuren-Erzählen von einem Du in der deutschen Literatur nicht wirklich dingfest machen. Es sei im Übrigen angemerkt, dass Phasen in Ich- oder Figuren-Form innerhalb einer Du-Geschichte nichts daran ändern, dass es sich im Ganzen um eine Du-Form handelt. Auch das Erzählen von anderen Figuren als dem Ich sprengt ja nicht die Ich-Form in der Ich-Erzählung.

Am leichtesten lassen sich die Wesensmerkmale eines Figuren-Erzählers umreißen, wenn man eine **Rahmen-Erzählung** zur Hilfe nimmt (s. u. Kapitel III, 2). Sie zeichnet sich dadurch aus, dass mindestens zwei Erzähler auftauchen, der **Rahmen-Erzähler**, der eine Geschichte erzählt, in der eine oder mehrere Figuren auftreten, und der **Binnen-Erzähler**, eine dieser Figuren, die den anderen eine weitere Geschichte vorträgt. Erzählt diese Figur, d. h. der Binnen-Erzähler, von sich selbst, dann steht die Binnen-Erzählung in der Ich-Form, auch wenn die Rahmen-Erzählung in der Er-Form steht. Das ist beispielsweise in Conrad Ferdinand Meyers (1825–1898) Erzählung *Der Heilige* der Fall. Erzählt die Figur des Binnen-Erzählers hingegen von anderen, dann handelt es sich um einen Figuren-Erzähler. Es kann sich ja bei ihm nicht um einen Er-Erzähler handeln, weil hier keine Instanz, keine Institution auftritt, sondern eben eine Figur, von der der Rahmen-erzähler zuvor gesprochen hat. Übrigens gibt es auch Erzählungen, deren Rah-

men in der Ich-Form steht, deren Binnenerzählung hingegen eine Figuren-Erzählung bildet. Dies ist in Theodor Storms (1817–1888) berühmter Geschichte vom *Schimmelreiter* der Fall. Diese Erzählung besitzt sogar einen Doppelrahmen in Ich-Form: Zunächst erklärt ein Mann, dass er den dann folgenden Bericht vor einem halben Jahrhundert in Gegenwart seiner Urgroßmutter in einer Zeitung gelesen habe; dann folgt als eigentliche Rahmen-Erzählung jener Zeitungsbericht, nämlich die Schilderung eines Ritts über den Deich, den ein weiter nicht identifizierbarer Mann unternommen hat und der in einem Wirtshaus endet; und schließlich beginnt einer der dort anwesenden Gäste, der Dorfschulmeister, über den ehemaligen Deichgrafen zu erzählen, der noch immer als Gespenst über die Deiche reitet und nach Auskunft des zweiten Rahmen-erzählers auch ihm begegnet ist.

Man sieht: Ein Figuren-Erzähler spricht zwar wie ein Er-Erzähler von anderen, aber er darf nicht mit einem Er-Erzähler verwechselt werden, weil er eine Person, ein Individuum mit charakteristischen Eigenschaften ist und demgemäß auch nicht über Innensicht hinsichtlich anderer Figuren, erst recht nicht über Allwissenheit verfügt. Allerdings verstoßen manche Autoren gegen diese **Erzähllogik** und lassen gelegentlich Figuren-Erzähler über Gedanken und Empfindungen von Personen berichten, obwohl sie deren Innenleben gar nicht kennen können. Bei der Figuren-Erzählung handelt es sich auch nicht um ein Gemisch aus Ich- und Er-Form. Zwar spricht der Figuren-Erzähler phasenweise auch von sich selbst, denn sonst erfähre der Leser ja kaum etwas über dessen Persönlichkeit, aber das Hauptobjekt seiner Darstellung ist ein anderer, ein Dritter; es liegt also keine wirkliche Ich-Form vor. Und da es sich um eine Figur handelt und nicht um eine Institution, die hier erzählt, kommen die entscheidenden Elemente der Er-Form, wie oben schon geschildert, nicht zum Zuge.

Das wohl bekannteste und für die Eigentümlichkeiten dieser Erzählform charakteristischste Werk ist Thomas Manns später Roman *Doktor Faustus*. Hier berichtet ein Gymnasiallehrer namens Serenus Zeitblom über Adrian Leverkühn, einen genialen Musiker, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lebte. Gleichwohl drückt sich Zeitblom nicht modern, sondern höchst maniert und altväterlich aus: „Um noch ferner das Notwendigste über meine vita niederzulegen, so vergönnten meine Eltern mir den Besuch unseres Gymnasiums“ (Th. Mann: *Gesammelte Werke* Bd. 6, S. 15f.) Man muss sich vor Augen halten, dass Zeitblom seine Leverkühn-Biografie in den beiden letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs abfasst, also zur Zeit der Materialschlachten, der brüllenden Panzer- und Flugzeugmotoren, der pfeifenden Granaten und Bomben. Gleichwohl formuliert Serenus im Zusammenhang mit der Beschreibung eines Bienenstocks einen Satz, der von dem „dröhnenden Schmerz“ spricht, „den es verursacht, wenn eine dieser Sammlerinnen sich dir auf die Nase verirrt und zum Stiche sich unklug bemüht fand“ (ebd. S. 36). Der Kontext belehrt uns, dass dies keineswegs ironisch oder gar parodistisch gemeint ist. Diesen Figuren-Erzähler hat Thomas Mann also mit recht kuriosen Eigenschaften ausgestattet und nachgerade zu einem Ori-

ginal gemacht. Da er aber eine Reihe fragwürdiger Charaktermerkmale aufweist, von dem Gedanken an ein überirdisches oder besser unterirdisches Wirken in der Welt trotz seiner beständigen gegenteiligen Beteuerungen nicht lassen kann, in seinen Urteilen schwankt und sich anheischig macht, Ereignisse und Erscheinungen zu schildern, von denen er sogar nach seinem eigenen Eingeständnis gar keine Ahnung hat, wird Serenus nach und nach und mehr und mehr für den Leser zu einem fragwürdigen Berichterstatter. Man weiß am Ende nicht wirklich, was es mit der Kunst Leverkühns und ihrem Verhältnis zum Faschismus auf sich hat, welche Geschehnisse kompetent dargestellt wurden und welche nicht, so dass man das Buch ohne ein klares Bild von seinem Inhalt aus der Hand legt. Auch dies ist eine Folge davon, dass der Dichter keinen Er-Erzähler, sondern einen höchst subjektiven, individuellen Figuren-Erzähler eingesetzt hat. Denn auf einen Er-Erzähler ist Verlass, und das, was er vorträgt, würde den Leser auf keinen Fall in eine vergleichbare Unsicherheit stürzen.

Übrigens ist das Figuren-Erzählen keineswegs nur eine Angelegenheit früherer literarischer Epochen. Vielmehr stellt beispielsweise auch die jüngste epische Dichtung von Günter Grass (geb. 1927) mit dem Titel *Im Krebsgang* eine Figuren-Erzählung dar. Auch der hier auftretende Figuren-Narrator hat seine Eigenheiten, ist aber im Allgemeinen ein höchst solider Berichterstatter und irritiert den Leser keineswegs in derselben Weise wie Serenus Zeitblom aus dem *Doktor Faustus*. Eine Figuren-Erzählung kann also durchaus frei von erzählerischen Irrtümern und Willkürlichkeiten sein und wird nicht notwendig von einem fragwürdigen, irritierenden und unzuverlässigen Narrator dargeboten.

Wurden damit die wichtigsten Unterschiede zwischen den vier Erzählformen hervorgehoben, so muss doch auch von dem die Rede sein, was sie miteinander verbindet. Das Wichtigste wurde am Anfang betont: Alle bilden Darbietungsformen fiktionaler Erzähltexte, bündeln also Fiktionalaussagen und keine Realaussagen. Deswegen sprechen wir bei allen Erzählungen, einerlei in welcher Erzählform sie präsentiert werden, davon, dass der jeweilige „Berichterstatter“ nicht der Autor, sondern der Erzähler ist. Der Erzähler gehört also zum Bereich poetischer Fiktionalität und darf mit dem Autor nicht identifiziert, erst recht nicht verwechselt werden.

Es gibt noch andere Phänomene, die trotz ihrer prinzipiellen Unterschiedlichkeit in allen Erzählformen begegnen können. Zunächst ist zwischen dem Erzähler und dem Erzählten zu unterscheiden. Das steht für Er-, Du- und Figuren-Form außer Zweifel; bei einer Ich-Erzählung könnte man jedoch einwenden, hier berichte eine Person von sich selbst, und deshalb könne man zwischen **erzählendem** und **erlebendem (= erzähltem) Ich** keinen Unterschied machen. Aber schon der zeitliche Abstand zwischen dem berichteten Erlebnis und dem Berichten selbst verweist uns darauf, dass erzählendes und erzähltes Ich keineswegs von vornherein identifiziert werden dürfen. Das Verhältnis, in dem ein erzählendes Ich zu sich als erlebendem Ich, also zu sich selbst als handelnder Figur steht, ist

oft genug durch Kritik und Ablehnung gekennzeichnet, wie z. B. in dem folgenden Beispiel:

O ihr verfluchten Reichtümer, was habt ihr nur mit mir begonnen! Solang ich euch besessen, habt ihr mich mit einer solchen Last der Hoffart beladen, die allein genug gewesen wäre, mich in den tiefsten Abgrund der HölLEN hinunterzudrücken, geschweige wasmaßen euer Überfluß meinen eitelen schönen Begierden den Weg der verdammlichen Wollüste also richtig gebahnet [...].

(Grimmelshausen [ca. 1622–1976]: *Des wunderbarlichen Vogelnests zweiter Teil*, Simplicianische Schriften, S. 381f.)

Dieser Text ist zugleich ein Beispiel für ein auktoriales **Erzählverhalten**. Der Terminus ‚Erzählverhalten‘ tritt hier an die Stelle der von Franz K. Stanzel (geb. 1923) eingeführten Kategorie ‚Erzählsituation‘. Da Stanzel nämlich Erzählform und das Verhalten des Erzählers innerhalb einer Erzählform nicht voneinander trennt, ist der Begriff ‚Erzählsituation‘ für die detaillierte wissenschaftliche Textanalyse untauglich. Vgl. dazu sein Buch *Theorie des Erzählens*. Mit Hilfe des Begriffs ‚Erzählverhalten‘ hingegen lassen sich bestimmte Momente der Erzählweise beschreiben. Wir unterscheiden zwischen **auktorialem**, **neutralem** und **personalem Erzählverhalten**, und zwar gebrauchen wir diese Termini zur Beschreibung der Erzählweise, unangesehen der Erzählform, die gewählt wurde. Unter **auktorialem Erzählverhalten** verstehen wir Passagen, in denen sich der Erzähler selbst ins Spiel bringt und kommentierend, reflektierend, urteilend eingreift. Ein Beispiel für auktoriales Verhalten eines Er-Erzählers findet sich an folgender Stelle:

[...] ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wiederzuerkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meintest, welches ich nun eben recht herzlich wünsche, und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe. – Also, wie gesagt, der Student Anselmus geriet seit jenem Abende, als er den Archivarius Lindhorst gesehen, in ein träumerisches Hinbrüten [...].

(Hoffmann [1776–1822]: *Der goldne Topf*, Fantasie- und Nachtstücke, Bd. I, S. 198)

Der Erzähler hat sich aus dem Erzählzusammenhang gelöst, was sich schon am Gebrauch des Präsens zeigt (**Tempuswechsel**) sowie daran, dass er ganz direkt den Leser anredet, sich also vom Geschehen fort- und dem Leser zuwendet. Er mischt sich ein, nimmt Stellung, fügt Überlegungen ein, d. h. er wird als Aussage-subjekt erkennbar. Danach, also vom Gedankenstrich an, genaugenommen sogar erst nach dem „wie gesagt“, wendet er sich wieder dem Geschehen zu.

Neutral nennen wir das Erzählverhalten, wenn das epische Medium wie ein außenstehender Zuschauer berichtet und also das Geschehen aus der Distanz des **Beobachters** vermittelt:

Das erste Hotel, in dem er um ein Zimmer fragte, wies ihn ab, weil er nur eine Aktentasche bei sich hatte; der Portier des zweiten Hotels, das in einer Nebengas-

se lag, führte ihn selber hinauf in das Zimmer. Während der Portier noch am Hinausgehen war, legte sich Bloch auf das Bett und schlief bald ein.

(Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, S. 8)

Neutrales Erzählverhalten begegnet auch in der Ich-Erzählung:

Da sprach sie mir von ihren Schülern. Wir gingen vom Marx-Engels-Platz zum Alex. Wir standen am Zeitungskiosk und ließen die Hunderte von Gesichtern an uns vorbeitreiben, wir kauften uns die letzten Osterglocken am Blumenstand. Vielleicht sind wir ein bisschen vom Frühling betrunken, sagte ich. Aber sie bestand darauf, nüchtern zu sein und zu wissen, was sie sagte.

(Wolf: *Nachdenken über Christa T.*, S. 220f.)

Von einem neutralen Erzählverhalten spricht man auch dann, wenn (beinahe) ausschließlich direkte Rede begegnet, wenn also z. B. ein Dialog wiedergegeben wird.

„Gewiß ist es der Richtige. Das verstehst du nicht, Hertha. Jeder ist der Richtige. Natürlich muß er von Adel sein und eine Stellung haben und gut aussehen.“ „Gott, Effi, wie du nur sprichst. Sonst sprachst du doch ganz anders.“

„Ja, sonst.“

„Und bist du auch schon ganz glücklich?“

„Wenn man zwei Stunden verlobt ist, ist man immer ganz glücklich. Wenigstens denk' ich es mir so.“

(Fontane [1819–1898]: *Effi Briest*, S. 20)

Das **personale Erzählverhalten** schließlich findet man in Passagen, in denen der Erzähler **hinter die Figuren zurücktritt und die Welt mit deren Augen sieht**, also deren Blickwinkel, deren Optik wählt. Von einem Sonderfall, dem inneren Monolog (s. u.), vielleicht abgesehen, heißt das nicht, dass der Erzähler völlig verschwindet: Im personalen Erzählen verliert der Narrator keineswegs seine Identität, aber er geht auch nicht darin auf, er selbst und nur er selbst zu sein. Vielmehr übernimmt er eine Rolle, indem er die **Sehweise einer Figur** wählt. Das ist vor allem dann der Fall, wenn der Leser mit deren **Innerem** vertraut gemacht wird:

Und siehe da: plötzlich war es, als wenn die Finsternis vor seinen Augen zerrisse, wie wenn die samte Wand der Nacht sich klaffend teilte und eine unermesslich tiefe, eine ewige Fernsicht von Licht enthüllte ... Ich werde leben! sagte Thomas Buddenbrook beinahe laut und fühlte, wie seine **Brust dabei vor innerlichem Schluchzen zitterte**. Dies ist es, daß ich leben werde! Es wird leben ... und dass dies Es nicht ich bin, das ist nur eine Täuschung, das war nur ein Irrtum, den der Tod-berichtigen wird. So ist es, so ist es! ... Warum?

(Th. Mann: *Buddenbrooks*, Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 656)

Mancher mag zunächst die Auffassung vertreten, personales Erzählverhalten könne beim Ich-Erzählen nicht vorkommen, weil das Erzähler-Ich ja ohnehin von sich selbst berichte und daher nicht noch eigens hinter sich selbst zurücktreten könne, um seine eigene Optik zu wählen: die besitze es ja sowieso. Dabei wird aber übersehen, dass erzählendes und erlebendes Ich zu unterscheiden sind, dass

also das erzählende Ich – z. B. wenn es im Alter auf die eigene Jugendzeit zurückblickt – eine andere als seine augenblickliche Sehweise wählen kann; wenn der Ich-Erzähler aus der Optik des erlebenden Ich berichtet, schildert er die Dinge so, wie er sie einmal gesehen hat, nun aber möglicherweise nicht mehr sieht. In seiner Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts* lässt Eichendorff (1788–1857) einen Ich-Erzähler auftreten, der beständig aus der Perspektive des erlebenden Ich berichtet; das führt zu komischen und ironischen Effekten. Denn während der in der Retrospektive berichtende Narrator natürlich genau weiß, was wirklich geschehen ist, wer sich hinter welcher Maske verborgen hält, welche Figuren als Liebende ein Paar bilden usw., gibt er sich – indem er ein personales Erzählverhalten an den Tag legt und die Ereignisse so beschreibt, wie sie der unwissende Taugenichts, also das erlebende Ich sieht – den Anschein, als wüsste er nicht, was eigentlich gespielt wird.

Dem jeweiligen Erzählverhalten entspricht oft ein bestimmter **Standort des Erzählers**, eine bestimmte **Erzählperspektive**, eine bestimmte **Darbietungsweise**, ohne dass diese Kategorien auseinander ableitbar wären. Unter dem Standort des Erzählers, dem **point of view**, verstehen wir sein **räumliches Verhältnis zu Figuren und Vorgängen**. Er kann sie aus großer **Nähe** beschreiben (**Beobachtung von Details**), aber auch aus großer Entfernung, es ist möglich, dass die Nähe seinen Blickwinkel stark begrenzt, aber auch, dass er eine **olympische Position** einnimmt und das Ganze des Geschehens, vielleicht auch **Vor- und Nachgeschichte** (Vorausdeutung) kennt, ja sogar über **Allwissenheit** verfügt, – dies jedoch nur dann, wenn er nicht nur einen olympischen point of view einnimmt, sondern auch in alle Figuren hineinblickt, ihre Gedanken und Gefühle kennt. In diesem Fall spricht man von der Erzählperspektive der **Innensicht**, andernfalls von der **Außensicht**.

Ein **auktorialer Erzähler** nimmt meistens, aber nicht grundsätzlich, einen ziemlich „hohen“ Standort ein; auf jeden Fall ist er jedoch an den Darbietungsweisen zu erkennen: Mit **Kommentaren**, **Urteilen**, **Zwischenbemerkungen** oder auch **umfangreicheren Exkursen** (vgl. oben das Zitat aus Hoffmanns *Der goldene Topf*) greift er in das Geschehen ein. Der **neutrale Erzähler** gibt die Geschehnisse weder aus seiner eigenen Sicht (auktoriales Erzählen) noch aus der der Figur (personales Erzählen) wieder; er beobachtet und registriert lediglich, so dass wir oft das Gefühl haben, höchst **objektiv** unterrichtet zu werden. **Dialoge**, **Erzählerbericht** und **Beschreibung** gelten als Darbietungsweisen der Neutralität, übrigens unabhängig davon, ob dem Narrator Außensicht oder Innensicht zur Verfügung steht; entscheidend ist, dass er **weder eine eigene Sehweise ins Spiel bringt** noch die **Optik der Figuren** wählt. So kann ein Erzähler durchaus das Innere einer Figur neutral schildern: „Das verdross Ulenspiegel sehr, daß er so lang sollt fasten“ (*Ulenspiegel*, Deutsche Volksbücher Bd. 2, S. 134).

Weder auktoriales noch neutrales Erzählverhalten ist an die Wahl einer bestimmten Erzählperspektive gebunden; verhält der Erzähler sich jedoch personal,

so steht ihm meistens die Innensicht zur Verfügung. Sie kommt häufig schon in der Verwendung von **Worten der inneren Bewegung** zum Ausdruck. Wenn es im Anschluss an den oben zitierten Abschnitt aus *Buddenbrooks* heißt „Er sah, er wusste und verstand wieder nicht das geringste mehr“, so zeigt sich, dass der Narrator weiß, was im Innern von Thomas Buddenbrook vorgeht, und zwar allein schon an dem Gebrauch der Worte „wußte“ und „verstand“.

Besonders wichtig ist für das personale Erzählen eine Darbietungsweise, die man als **inneren Monolog** bezeichnet. Er wird häufig mit Formulierungen wie „dachte er“ eingeleitet oder abgeschlossen und kann von ganz erheblichem Umfang sein. Er begegnet auch in der schon zitierten Passage aus *Buddenbrooks*:

Dies ist es, daß ich leben werde! Es wird leben ... Und daß dieses Es nicht ich bin, das ist nur eine Täuschung, das war nur ein Irrtum, den der Tod berichtigen wird. So ist es, so ist es! ... Warum?

Wir erfahren die Gedanken der Hauptfigur direkt. Kennzeichen für den inneren Monolog sind die Ich-Rede und Präsens bzw. Perfekt als Redetempus.

Die für den modernen Roman jedoch noch wichtigere Redeweise, die wie der **innere Monolog** das personale Erzählverhalten zu erkennen gibt, bezeichnet man als **erlebte Rede**. Dass innerer Monolog und erlebte Rede im modernen Roman so häufig begegnen, hängt u. a. mit dessen Neigung zu psychologischer Analyse zusammen. Sie führt nämlich zur Darstellung des Inneren einer Figur, des **stream of consciousness**, der mit Hilfe des inneren Monologs und der erlebten Rede vorführbar ist. In der **erlebten Rede** spricht zwar der Erzähler, aber nicht von seinem Standpunkt aus, sondern er wählt die Optik der Figur. In Bezug auf ihre äußere Gestalt gibt es keinen Unterschied zwischen erlebter Rede und Erzählerbericht, denn beide stehen im **Präteritum**, in ihrem Wesen jedoch unterscheiden sich die beiden Darbietungsweisen erheblich. Döblins *Berlin Alexanderplatz* beginnt mit einem (neutralen) Erzählerbericht: „Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei.“ Gegen Ende des zitierten Abschnittes jedoch klingt es ganz anders: „Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht!“ Gewiss steht auch dieser Satz im Präteritum, es handelt sich also weder um einen inneren Monolog noch um einen Kommentar, aber der Leser hat das Gefühl, dass der Narrator nicht seine eigenen Eindrücke von der Umwelt, sondern die des Franz Biberkopf wiedergibt, d. h. dass hier die Gefühle der Hauptfigur geschildert werden. Diesen Eindruck vermittelt dem Leser also nicht die grammatische Eigenart des Satzes, sondern der **Kontext**, der sein Verständnis, sein **Leseerlebnis** maßgeblich bestimmt. Da dort, wie wir sahen, von Biberkopfs Angst vor der neuen und ungewohnten Umgebung die Rede ist, da dort seine Daseinsentfremdung geschildert wird, erscheint dem Leser der zitierte Satz als aus der Perspektive Biberkopfs gesprochen. Dazu trägt ganz offensichtlich auch die Tatsache bei, dass der Satz durch Gedankenstriche gegliedert ist, die den Eindruck vermitteln, dass die Gedanken der Figur ins Stocken geraten. Dies wirkt, als solle das Entsetzen erkennbar werden, das Biberkopf erfüllt. Der Satz hat gewis-

sermaßen sprechsprachliches Gepräge, d. h. wir finden nicht den Berichtstil des Erzählers, sondern **Figurenstil** vor. Nur aus dem Kontext oder aus stilistischen Eigentümlichkeiten geht also hervor, dass es sich bei einer Passage um erlebte Rede handelt und nicht um Erzählerbericht; die grammatisch-temporale Struktur des Satzes gibt darüber hingegen keinen Aufschluss. Dies gilt freilich auch für den **inneren Monolog**: Er steht, wie der **Erzählerkommentar**, im **Präsens**; um zu entscheiden, ob der Narrator oder die Figur redet, muss der Kontext zu Rate gezogen werden – es sei denn, der Figurenstil sei schlagartig erkennbar oder die Figur treten als Ich oder (im Selbstgespräch) als Du in den Vordergrund wie an der folgenden Stelle aus *Berlin Alexanderplatz*, wo sogar unter dem Aspekt des Hochdeutschen (und nicht des Berlinerischen) ein schwerer grammatikalischer Fehler begegnet: „Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die [...]“.

Um die hier entstehenden Schwierigkeiten zu zeigen und zugleich darzustellen, dass alle genannten Darbietungsweisen nicht willkürlich gewählt werden, sondern eine mit der Thematik eines Textes verknüpfte **Aussagefunktion** besitzen, wenden wir uns noch einmal dem Anfang von Döblins Roman zu.

Nach dem Eingangssatz (Erzählerbericht, neutrales Erzählverhalten) begegnet die erste größere Schwierigkeit: Wer redet die in Klammern stehenden kommentierenden Zusätze, der Erzähler oder die Hauptfigur? Handelt es sich hier also um einen Erzählerkommentar oder um inneren Monolog, um auktoriales oder personales Erzählen? Beides ist möglich, Satzstruktur und Satztempus entscheiden die Frage nicht. Die Bedeutung der Zusätze wandelt sich freilich je nach Interpretation: Einmal beruhigt Franz sich selbst (innerer Monolog), bei der Interpretation der Zusätze als Erzählerkommentar gibt sich der Erzähler den Anschein, als begreife er die innere Situation Biberkopfs nicht. Ist hier eine auf völlig unanfechtbare Weise begründete Entscheidung auch nicht möglich, so lässt sich doch zeigen, dass die Auffassung, es handle sich an beiden Stellen um inneren Monolog, mehr für sich hat als die, es handele sich um Erzählerkommentar.

Betrachtet man nämlich den weiteren Kontext, also den dritten Abschnitt, so zeigt sich, dass auch dort Franz Biberkopf immer wieder mit sich selbst redet, um sich Mut zu machen. Das Empfinden, ausgeliefert zu sein, kommt in dem Vergleich mit den Gefühlen beim Zahnarzt zum Ausdruck; später wird es noch deutlicher erkennbar, wenn der Erzähler die Gefühle Biberkopfs ganz direkt schildert (Innensicht): „In ihm schrie es entsetzt [...]“. Wenig später folgt der erste kurze innere Monolog (Präsens): „Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen.“ Biberkopf stellt Veränderungen gegenüber der Zeit vor seiner Inhaftierung fest, die ihn zu irritieren beginnen. Nach einem überleitenden Satz („Er stieg [...]“) folgt offenbar ein Satz in erlebter Rede: „Was war denn?“

Es dürfte unstrittig sein, dass es sich hier nicht um eine Erzählerfrage handelt, denn natürlich ist Franz beunruhigt und nicht der Narrator. Entsprechend redet er sich selbst Mut zu (innerer Monolog): „Nichts. Haltung, ausgehungertes

Schwein [...]“. Dieser innere Monolog reicht – von einem Satz in erlebter Rede („Wie sich das bewegte“) unterbrochen – bis „blankgeputzt“. Und nach einem Satz, in dem ein äußeres Faktum mitgeteilt wird (Erzählerbericht), redet sich Franz wieder Mut zu (innerer Monolog): „Man mischt sich unter die andern [...]“. Mag man den nächsten Satz auch als Erzählerbericht klassifizieren können, so schließt die Passage doch eindeutig in erlebter Rede; denn hier handelt es sich um Figurenstil, wenn die Angst durch das Stocken der Gedanken artikuliert wird: „aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht!“

Es wiegt also zu Beginn von Döblins Roman personales Erzählverhalten vor. Zugleich wird allerdings auch erkennbar, dass dies durchaus kein Zufall ist, sondern dass das Erzählverhalten in einem engen Zusammenhang mit der Erzählthematik steht. Geht es um die inneren Schwierigkeiten der Hauptfigur, so müssen eben sie dargestellt werden, und das ist nur mit Hilfe einer Erzählweise möglich, die dem Leser einen Blick in das Innere der Figur gestattet (Innensicht) oder ihn mit Hilfe des personalen Erzählverhaltens ihre Denk- und Sehweise selbst erleben lässt. Und umgekehrt ist die Entscheidung, ob es sich etwa um Erzählerkommentar oder um inneren Monolog, um Erzählerbericht oder erlebte Rede handelt, nicht zu fällen, ohne dass man einen Blick auf die Thematik des Textes wirft.

Die Frage, ob es sich bei den hinsichtlich ihrer Darbietungsweise nicht eindeutig bestimmbaren Partien um inneren Monolog oder Erzählerkommentar handelt, lässt sich nun eher beantworten. Vom eben untersuchten Schluss der Textpassage, also vom Kontext aus gesehen, wirken auch die am Anfang begegnenden Zusätze wie ein Selbstgespräch der Hauptfigur, indem sie sich Mut zuspricht. Auch das Berlinerische „Franze“ in „schrecklich, Franze, warum schrecklich“ weist auf Figurenstil, nicht auf Erzählerstil hin, zumal der Narrator sich auch sonst nicht eigentlich des Berliner Dialekts bedient. Und schließlich macht es eben auch die Thematik des Textes wahrscheinlich, dass Franz sich in einem inneren Monolog ermutigt. Man wird sogar fragen müssen, ob angesichts dieser Sachlage nicht auch die Formulierungen „Der schreckliche Augenblick war gekommen“ oder „Drin saßen die andern“ als erlebte Rede aufzufassen sind.

Schwierig ist auch die Interpretation des Satzes „Die Strafe beginnt.“ Versteht man ihn als kurzen inneren Monolog, so beurteilt Franz Biberkopf selbst seine Entlassung als Strafe, fasst man ihn als kurzen Erzählerkommentar, als Vorausdeutung auf, so wirkt er auf den Leser als verbindliche Beurteilung der Situation. Die Auffassung, der man folgt, entscheidet über Subjektivität und Objektivität dieses Urteils und zieht mithin Konsequenzen für die Interpretation des Textes überhaupt nach sich. Eine wirkliche Hilfe bei dieser Entscheidung ist auch nicht von der Kenntnis des Romangesamten zu erwarten, so problematisch es gewiss im Allgemeinen ist, einen Textausschnitt isoliert zu untersuchen. Denn das Leseerlebnis wird ja gerade zu Beginn der Lektüre entscheidend geprägt, und es ist zu fragen, wie hier, am Beginn des Romans, das Urteil „Die Strafe beginnt“ vom Leser

zu verstehen ist. Man wird wohl der Interpretation des Satzes als einer Beurteilung durch den Erzähler den Vorzug geben; denn von Franz erfahren wir zwar, dass er unter Ängsten, Ahnungen, psychischen Schwierigkeiten leidet, aber zu einer generellen Beurteilung der ihn ja erst erwartenden Situation ist er in diesem Moment, vor seiner Fahrt in die Stadt, wohl noch nicht in der Lage, während ein distanzierter Er-Erzähler, den der Autor mit der Fähigkeit ausgestattet hat, die gesamte Geschichte zu überblicken, jede Situation richtig zu beurteilen weiß.

Man muss sich allerdings bewusst halten, dass nicht jedes personale Erzählverhalten mit der Innensicht, mit Monolog und erlebter Rede verbunden ist. Es muss vielmehr hervorgehoben werden, dass personales Erzählverhalten schon dann vorliegen kann, wenn der Narrator die Figuren lediglich in den Vordergrund schiebt, sie intensiv beschreibt und ihr Tun und Lassen charakterisiert. Dementsprechend kommen personale Erzähltechniken vor, die eher Äußeres in den Mittelpunkt rücken. An der folgenden Stelle aus Thomas Manns *Buddenbrooks* liegt indirekte Rede ohne Innensicht vor, gleichwohl kann man von personalem Erzählverhalten sprechen:

Und alsbald begannen in der Stadt die reinlich gedruckten und mit zwei Unterschriften versehenen Formulare zu zirkulieren, auf denen Johann Buddenbrook senior sich kundzutun erlaubte, daß sein zunehmendes Alter ihn veranlasse, seine bisherige kaufmännische Wirksamkeit aufzugeben, und daß er infolgedessen die von seinem seligen Vater Anno 1768 gegründete Handlung Johann Buddenbrook mit Activis und Passivis unter gleicher Firma von heute an seinem Sohne und seitherigen Associé Johann Buddenbrook als alleinigem Inhaber übertrage, mit der Bitte, das ihm so vielseitig geschenkte Vertrauen seinem Sohne zu erhalten ... Hochachtungsvoll – Johann Buddenbrook senior, welcher aufhören wird, zu zeichnen.

(Th. Mann: *Buddenbrooks*, Gesammelte Werke, Bd. I, S. 73)

Denn es handelt sich zwar nicht um die Wiedergabe von Gedanken, aber um die eines Billetts, in dem der alte Johann seinen Geschäftsfreunden lediglich mitteilt, dass er die gesamte Firma seinem Sohn überträgt. Dabei zitiert der Narrator den Wortlaut der Mitteilung, übernimmt also vorübergehend den Duktus Johann Buddenbrooks und tritt insofern nachgerade an seine Stelle, ohne Innensicht o. ä. erkennen zu lassen. Und auch die folgende Passage, diesmal aus dem *Zauberberg*, macht deutlich, dass personales Erzählverhalten keineswegs grundsätzlich an die Innensicht geknüpft ist. In diesem Fall verwendet Mann sogar mehrere Darbietungstechniken:

Und während auch Hans Castorp sich in die Kleider warf, gab Behrens den jungen Leuten einige Auskunft über seine Beobachtungen, unter Berücksichtigung ihrer laienhaften Auffassungsfähigkeit. Was im besonderen Hans Castorp betraf, so hatte der optische Befund den akustischen so genau bestätigt, wie die Ehre der Wissenschaft es nur irgend verlangte. Es seien die alten Stellen sowohl wie die frische zu sehen gewesen, und „Stränge“ zögen sich von den Bronchien aus ziemlich weit in das Organ hinein, – „Stränge mit Knötchen“. Hans Castorp werde es selbst auf dem

Diapositivbildchen nachprüfen können, das ihm, wie gesagt, demnächst werde eingehändigt werden. Also Ruhe, Geduld, Manneszucht, messen, essen, liegen, abwarten und Tee trinken. Er wandte ihnen den Rücken.

(Th. Mann: *Der Zauberberg*, Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 307)

Es beginnt mit einem Erzählerbericht, der jedoch wohl schon bei „unter Berücksichtigung ihrer laienhaften Auffassungsfähigkeit“ in erlebte Rede oder – da kein Verbum Auskunft geben kann – in ein Zitat übergeht: denn dies ist der typische Jargon, in dem Behrens redet. Dann folgt erlebte Rede, woran die Jargon-Bemerkung über „die Ehre der Wissenschaft“ keinen Zweifel lässt. Danach schließt sich ein Satz in indirekter Rede an, und dann folgt wieder eine als erlebte Rede oder als Zitat zu qualifizierende, in jedem Fall das personale Erzählverhalten weiterhin dokumentierende Formulierung, die ganz im Jargon von Behrens gehalten ist und schließlich vor der als Schlussbemerkung zum Erzählerbericht gehörenden Mitteilung über den Rückzug des Hofrats endet. Während bis auf den ersten Teil des ersten Satzes und die Schlussbemerkung personales Erzählverhalten zu konstatieren ist, wird der Leser am Ende vom Geschehen distanziert, weil auch der Erzähler wieder aus einigem Abstand berichtet.

„Distanziert“ bezieht sich hier auf den Standort, den point of view des Lesers bzw. des Erzählers, also sein sozusagen räumliches Verhältnis zu den Dingen, Figuren und Vorgängen, hingegen ist noch nicht von deren Einschätzung, nicht von der **Erzählhaltung** die Rede gewesen. „Distanz“ kennzeichnet aber nicht nur räumliche Verhältnisse, sondern auch die innere Einstellung, mit der jemand einem anderen gegenübertritt, und Erzählhaltung ist die **Einstellung, die der Erzähler gegenüber dem Erzählten besitzt**. Sie kann neutral, bejahend (affirmativ), ironisch oder, wie z. B. in dem schon zitierten Beispiel aus Grimms *Vogel-nest II*, kritisch bzw. selbstkritisch sein: „O ihr verfluchten Reichtümer, was habt ihr nur mit mir begonnen!“ Eine kritische, ironische, distanzierte Erzählhaltung kommt meistens in solchen Passagen zum Ausdruck, in denen der Erzähler kommentiert und reflektiert, also an Stellen, an denen ein auktoriales Erzählverhalten zu konstatieren ist. Fassen wir den Satz „Die Strafe beginnt“ als eine Beurteilung durch den Narrator auf, so zeigt sich hier für einen Moment ein auktoriales Erzählverhalten, das die sozialkritische Haltung des Erzählenden erkennbar macht.

Eine distanzierte Erzählhaltung verschafft sich freilich nicht nur in auktorialen Passagen Geltung, sie kann vielmehr durchaus z. B. auch in personalem Erzählverhalten zum Ausdruck kommen. Ich ziehe noch eine Stelle aus *Buddenbrooks* heran. Dort gibt der Erzähler in erlebter Rede die Worte des Maklers Gosch, eines Sonderlings, wieder, dessen größtes Bestreben darin liegt, besonders diabolisch zu wirken. Wenn der Erzähler Goschs Vorliebe für große Worte und seine Neigung, sich als besonders unglücklichen Zeitgenossen darzustellen, parodiert, so benutzt er dazu die erlebte Rede (vom zweiten Satz an) – übrigens wiederum ohne Innenansicht:

Herrn Gosch ging es schlecht; mit einer schönen und großen Armbewegung wies er die Annahme zurück, er könne zu den Glücklichen gehören. Das beschwerliche Greisenalter nahte heran, es war da, wie gesagt, seine Grube war geschaufelt. Er konnte abends kaum noch sein Glas Grog zum Munde führen, ohne die Hälfte zu verschütten, so machte der Teufel seinen Arm zittern. Da nützte kein Fluchen ... Der Wille triumphierte nicht mehr [...].

(Th. Mann: *Buddenbrooks*, Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 594)

Der Erzähler spricht in einem Stil, der nicht der seine ist, den er nicht ernsthaft, sondern eben unernst gebraucht, d. h. er parodiert ihn. Dass dies der Fall ist, geht freilich für den Leser wiederum nur aus dem Kontext hervor: Er kennt den „eigentlichen“ Redestil des Narrators, kennt seine kritische Distanz zu dem Makler und erkennt deshalb den parodistischen Gebrauch des Figurenstils in der erlebten Rede. Insofern dient die Wahl der Figurenperspektive in der erlebten Rede einem ironischen, Abstand wahrenden Erzählen: der Narrator erscheint als parodierendes Medium. Das Erzählverhalten ist personal, die Erzählhaltung ironisch. Es zeigt sich, dass sehr unterschiedliche epische Mittel – hier: der Einsatz auktorialen bzw. personalen Erzählverhaltens – ein und demselben Ziel – hier: der Durchsetzung einer kritischen Erzählhaltung – dienen können.

Zusammenfassung

Erzählform Ich-Form Er-Form Du-Form Figuren-Erzählung	Erzählperspektive Außensicht Innensicht
Erzählverhalten auktorial neutral personal	Standort des Erzählers (point of view) olympische Position begrenzter Blick
Erzählhaltung neutral ironisch kritisch bejahend (affirmativ) parodistisch	Darbietungsweisen Kommentar Bericht Beschreibung innerer Monolog erlebte Rede

Weiterführende Literatur

Behrmann: *Einführung in die Analyse von Prosatexten*. **Petersen:** *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*.