

ERZÄHLUNG OHNE ERZÄHLEN
Studien zur Typologie der Storyliteratur mit besonderer
Berücksichtigung nicht-narrativer Formen

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften
der Bergischen Universität Wuppertal

vorgelegt von
Mi-Young KIM
aus Chungnam (Südkorea)

Wuppertal 2003

Gedruckt mit Genehmigung des Fachbereichs
Sprach- und Literaturwissenschaften der
Bergischen Universität Wuppertal

Gutachter: Prof. Dr. Rüdiger Zymner
Prof. Dr. Dietrich Weber

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Juli 2003

Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig überarbeitete Fassung einer Dissertation, die im Sommersemester 2003 vom Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften (FB 4) der Bergischen Universität Wuppertal angenommen wurde.

Zum Thema angeregt wurde ich durch den Besuch einiger von Prof. Dr. Dietrich Weber gehaltenen Seminare und der damit einhergehenden Auseinandersetzung mit seiner Skizze zur Storyliteratur.

Mein Dank gilt insbesondere Prof. Dr. Rüdiger Zymner, der mich voller Vertrauen betreut und immer wieder ermuntert hat, sowie Prof. Dr. Dietrich Weber und Prof. Dr. Michael Scheffel für deren freundliche Hinweise und kritische Anmerkungen.

Danken möchte ich auch Peter Blume und Holger Korthals für gelegentliche Hinweise sowie Dirk Engeland für die Bereitschaft, das Manuskript oftmals zu lesen und darüber zu diskutieren.

Ohne den Rückhalt durch meine Familie und meine Freunde wäre ich nicht so weit gekommen – ich danke Euch; aber auch all denen, die mir im Laufe der letzten Jahre mit den Worten “Du schaffst das!“ Unterstützung und Zuspruch zukommen ließen.

Wuppertal, im September 2003

김 미 영

INHALT

EINLEITUNG	6
1 STORYLITERATUR - KURZ ANGERISSEN	11
1.1 DER ENGERE UND WEITERE SINN	13
1.2 VERSUCH EINER TYPOLOGIE	15
2 HAUPTFORMEN DER STORYLITERATUR	19
2.1 AUTORERZÄHLUNG	20
2.1.1 Gerhard Rühm: <i>die werbung</i>	21
2.1.2 James Thurber: <i>Die beiden Truthähne</i>	22
2.2 ROLLENERZÄHLUNG	25
2.2.1 Edgar Allan Poe: <i>Der schwarze Kater</i>	26
2.2.2 Rober Walser: <i>Helblings Geschichte</i>	27
2.2.3 Wolfdietrich Schnurre: <i>Der Tick</i>	28
2.2.4 Siegfried Lenz: <i>Die Mannschaft</i>	29
2.3 SZENISCHER TEXT	30
2.3.1 Siegfried Lenz: <i>Herr und Frau S. in Erwartung ihrer Gäste</i>	31
2.3.2 Wolfdietrich Schnurre: <i>Die rote Nelke</i>	32
2.3.3 Kurt Tucholsky: <i>Lottchen beichtet 1 Geliebten</i>	33
3 NEBENFORMEN DER STORYLITERATUR	35
3.1 TAGEBUCH	36
3.1.1 Marie Luise Kaschnitz: <i>Die Füße im Feuer</i>	39
3.1.2 Guy de Maupassant: <i>Der Horla</i>	41
3.1.3 Nikolai Gogol: <i>Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen</i>	43
3.2 BRIEF / BRIEFWECHSEL	47
3.2.1 Gustav Ernst: <i>Brief der Haushälterin an die Herrschaft</i>	49
3.2.2 Wolfdietrich Schnurre: <i>Brief eines Taxichauffeurs</i>	50
3.2.3 Marieluise Fleißer: <i>Brief aus dem gewöhnlichen Leben</i>	52
3.3 INNERER MONOLOG	54
3.3.1 Arthur Schnitzler: <i>Leutnant Gustl</i>	55
3.3.2 Heinrich Böll: <i>An der Angel</i>	56
3.3.3 Pierre Gripari: <i>Monolog eines Porträts</i>	58
4 SPEZIALFÄLLE DER STORYLITERATUR	61
4.1 REDE VOR PUBLIKUM	63
Gabriele Wohmann: <i>Antrittsrede</i>	
Theodor Weißenborn: <i>In freier Rede</i>	
4.2 BLÄTTERN IM FOTOALBUM	69
Kurt Tucholsky: <i>Das Fotografie-Album</i>	

4.3	DIAVORTRAG	74
	Siegfried Lenz: <i>Achtzehn Diapositive</i>	
4.4	FERNGESPRÄCH	77
	Marie Luise Kaschnitz: <i>Ferngespräche</i>	
4.5	PROTOKOLL	81
	Ryunosuke Akutagawa: <i>Im Dickicht</i>	
4.6	TELEPATHISCHER BRIEF	85
	Pierre Gripari: <i>In der Haut eines anderen</i>	
4.7	TEICHOSKOPIE	90
	Max Goldt: <i>Einmarsch der Hauptstädterinnen</i>	
4.8	NACHERZÄHLUNG? – BESCHREIBUNG?	94
	Peter Handke: <i>Totenstille beim Heurigen</i>	
5	EXEMPLARISCHE FÄLLE IN NACHBARSCHAFT DER STORYLITERATUR	97
5.1	ANWEISUNG	98
	Martin Mosebach: <i>Ich arbeite mit dem Menschen</i>	
5.2	BESCHREIBUNG	100
	Gerhard Amanshauser: <i>Autobusinhalt</i>	
5.3	FRAGEBOGEN	102
	Franz Hohler: <i>66 Fragen</i>	
	Franz Hohler: <i>Ein paar Fragen zum Tage</i>	
5.4	GEBET	105
	Franz Hohler: <i>Drei Gebete</i>	
5.5	PREDIGT	108
	Ludwig Thoma: <i>Missionspredigt des P. Josephus gegen den Sport</i>	
	Theodor Weißenborn: <i>Ad maiorem Dei gloriam. Zitate aus einer fingierten Predigt</i>	
5.6	RATSCHLAG	111
	Kurt Tucholsky: <i>Ratschläge für einen schlechten Redner</i>	
5.7	REZEPT	113
	Jakob Flach: <i>Wie man Pilze im Sommer in Griechenland kocht</i>	
	SCHLUSSBEMERKUNGEN	115
	LITERATURVERZEICHNIS	117

EINLEITUNG

Im Vorwort und im Inhaltsverzeichnis des von ihm herausgegebenen Buches *Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin* stellt Rüdiger Zymner fest, daß die Fragen

- Wie entsteht Literatur?
- Woran erkennt man sie?
- Was macht Literatur mit dem Leser, was der Leser mit ihr?
- Wie wird Literatur geordnet?
- Wie wird Literatur tradiert?

Grundfragen der Allgemeinen Literaturwissenschaft seien.¹

Beschäftigt man sich mit der Frage „Wie läßt sich Erzählliteratur² ordnen?“, muß man sich vorab vergegenwärtigen, daß der Begriff Erzählliteratur selbst vielschichtig ist.

Redet man von (a) Erzählliteratur im engeren Sinn, sind dies spezifisch erzählend (narrativ) strukturierte Texte bzw. Erzählungen im strukturellen Sinn; steckt man (b) die Grenzen weiter, sieht der Betrachter fiktionale Schriftwerke, in denen nur gelegentlich Strukturelemente des Erzählens vorkommen. Als (c) Erzählliteratur im weitesten Sinn, wobei sie sich dann nur noch als Buchhandelsbegriff versteht, sind auch künstlerische, insbesondere fiktionale Schriftwerke zu betrachten, welche „in einem dem Medium der Erzählung gleichsam benachbarten geschehensdarstellenden Medium verfaßt sind, soweit sie

¹ Vgl. Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin*. Berlin 1999, S. 5-8.

² In seiner bekannten Passage *Naturformen der Dichtung* definiert Goethe „drei ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama“. (Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. 1819) Diese Definition Goethes wird heute nur noch zur globalen Orientierung innerhalb der Literaturarten bzw. Literaturgattungen genutzt. Anstelle des Begriffes Epik beispielsweise wird in der Literaturwissenschaft heutzutage der Sammelbegriff „Erzählliteratur“ benutzt, wobei Erzählliteratur sowohl als Sammelbegriff wie auch als Strukturbegriff verstanden wird.

--nach allgemeinem Sprachgebrauch im Literaturbetrieb-- zur Erzählliteratur gezählt werden“³.

Anhand folgender Textstelle aus Martin Mosebachs *Ich arbeite mit dem Menschen*, einer Kurzgeschichte aus dem Sammelband *DAS GRAB DER PULCINELLEN*, möchte ich versuchen, den Sachverhalt etwas zu verdeutlichen:

Winfried. Winfried stellt sich bitte ganz hinten hin, ja, bitte an die äußerste Ecke des Tisches. Der Tisch ist dann nicht mehr zu sehen. Der braucht auch nicht mehr zu sehen sein. Soll vielleicht gar nicht mehr gesehen werden.⁴

Da der Text nicht wie eine Erzählung, eher wie eine Regieanweisung anmutet und auch nicht wenigstens partiell Strukturelemente des Erzählens aufweist, kann er zunächst einmal gemäß der Definition weder der Erzählliteratur im engeren Sinn noch der im weiteren Sinn zugeordnet werden. Andererseits werden Mosebachs Texte gemäß Angabe auf dem Einband als „Erzählungen Pasticci Phantasien“ bezeichnet. Da auch ‚Pasticco‘ und ‚Phantasie‘ als Bezeichnung für literarische fiktionale Erzähltexte vorkommen, muß man annehmen, daß diese Textsammlung insgesamt dem Bereich Erzählliteratur zuzuordnen ist. Für den Text *Ich arbeite mit dem Menschen* ergibt sich damit wegen fehlender erzählender Strukturelemente zwangsläufig die Zuordnung zur Erzählliteratur im weitesten Sinn.

Im DUDEN wird „erzählen“ definiert als: etwas vortragen, etwas berichten, etwas mit eigenen Worten wiedergeben, etwas auf anschauliche Weise darstellen, etwas mitteilen ...⁵

³ Dietrich Weber: *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen 1998, S. 79.

⁴ Martin Mosebach: „Ich arbeite mit dem Menschen“. In ders.: *Das Grab der Pulcinellen*. Erzählungen Pasticci Phantasien. Berlin 1996, S. 81.

⁵ Vgl. *Duden. Das Stilwörterbuch*. Der Duden in 10 Bänden. Band 2. 6. Aufl., Mannheim, Wien und Zürich 1970, S. 241.

Vorträge, Berichte, Darstellungen bzw. Mitteilungen, alles Begriffe aus dem Bereich der Alltagskommunikation, können -- in Abhängigkeit vom Ort und/oder den Umständen der Anwendung oder vom jeweiligen Inhalt oder auch von den Gedanken bzw. der Phantasie des Vermittlers -- auch als Erzählung betrachtet werden.

Das Erzählen stellt normalerweise eine alltagsvertraute mündliche Kommunikationsform und gemäß Wolfgang Kayzers Definition [„ein Erzähler erzählt einer Hörerschaft etwas, was geschehen ist“⁶] die Epische Ursituation dar.

Diese ursprünglich nur auf den mündlichen Bereich anzuwendende Form einer Erzählsituation fand mit dem Aufkommen von Schrift und ihren verschiedenen Ausdrucksformen auch Eingang in den schriftlichen Bereich. Allerdings, im schriftlich-künstlerischen Sinn beinhaltet der Begriff Erzählen alle erwähnten Formen, so daß weiter definiert werden muß: Erzählliteratur bzw. Erzählung ist die an die Leserschaft gerichtete erzählend (narrativ) strukturierte schriftliche Darstellung eines Geschehnisses aus dem Vergangenen oder Imaginierten durch den Autor.

Wählt der Autor für seinen Erzähltext nun eine andere als die gerade genannte Darstellungsform, betreibt er also eine andere Art der Storyvermittlung, kann sich für jeden Einzelfall eine eigene, vom Standardfall abweichende Struktur ergeben. Dabei ist dann die Zahl der benutzten Erzählstrukturen und die sich daraus ergebende Palette schöpferischer Möglichkeiten direkt abhängig von der Phantasie bzw. der Experimentierfreude des Autors.

Durchleuchtet man Erzähltexte, insbesondere innerhalb der deutschen Literatur nach 1945, werden zahlreiche Beispiele für (aufgrund der Nutzung anderer Vermittlungsformen) von der narrativen Form

⁶ Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern 1971 (1948), S. 349.

abweichende Erzählstrukturen sichtbar. Als ‚abweichend strukturierte Erzählliteratur‘ bezeichne ich somit Erzähltexte, in denen „Autoren das eine oder andere allgemein bekannte mündliche oder schriftliche Medium in ihren Fiktionen einsetzen“⁷. Beispiele dafür sind Texte in Form eines Tagebuchs, Briefes oder Briefwechsels sowie Texte, in denen eine andere Art von Alltagskommunikation stattfindet. Derartige Texte können sowohl erzählend als auch nicht-erzählend strukturiert sein. Im oben zitierten Text benutzt Mosebach beispielsweise die Form „Anweisung“, welche definitiv nicht als Erzählung betrachtet werden kann. Gelegentlich finden sich auch „Dialog“ oder „Innerer Monolog“ in Texten, die spezifisch dramatisch strukturiert sind. Allerdings, wie Henry James behauptet, gibt es noch viele Möglichkeiten, dieses Textfeld erweitern zu können⁸.

Dietrich Weber schlägt nun vor, die verschiedenen Spielarten erzählender Literatur, welche er allgemein als ‚künstlerisches Schriftwerk in Form der Erzählung im strukturellen Sinn oder in Anlehnung an die Erzählung oder in Nachbarschaft zur Erzählung‘⁹ definiert, unter dem neuen Dach „Storyliteratur“¹⁰ zu vereinen, welches er als angemessener erachtet als den Terminus Erzählliteratur. Der entsprechende Texttypus sei der „literarische Storytext“¹¹, bezüglich dessen näherer Definition ich auf das folgende Kapitel verweise.

⁷ Dietrich Weber: ebd. S. 82.

⁸ Vgl. Henry James: *Die Kunst des Romans. Ausgewählte Essays zur Literatur*. Hanau 1984, S. 13. James formuliert die Vielfältigkeit der Form folgendermaßen: „Die Ausführung obliegt dem Autor allein, sie ist sein Ureigenstes, und an ihr messen wir ihn. Der Vorteil, der Luxus ebenso wie die Qual und die Verantwortung des Romanschriftstellers ist, daß es keine Grenze gibt, bis zu welcher er sich als ein Ausführender versuchen kann - keine Grenze für mögliche Experimente, Wirkungen, Entdeckungen, Erfolge“.

⁹ Vgl. Dietrich Weber: ebd. S. 115f.

¹⁰ Vgl. ebd.: *Der Geschichtenerzählspieler*. S. 151-153; vgl. auch ebd.: „Skizze zur Storyliteratur“. In: ... daß gepflegt werde der feste Buchstab. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag am 6. November 2001. Trier 2001, S. 519-523.

¹¹ Ebd.: „Skizze zur Storyliteratur“. S. 519; vgl. auch ebd.: *Erzählliteratur*. S. 71ff.

Auch wenn im Moment allerdings noch zu berücksichtigen ist, daß der Terminus Story(literatur) in literaturwissenschaftlicher Hinsicht nicht eindeutig definiert ist und deshalb möglicherweise Probleme hinsichtlich seiner Nutzung auftreten, so könnte dieser Begriff doch da nützlich sein, wo für verschiedene Ausdrucksformen ständig neue Begriffsbestimmungen gefunden werden müssten.

Das Ziel dieser Arbeit ist, einen Überblick über die Storyliteratur zu erarbeiten, wobei das Haupt-Augenmerk auf nicht-narrativ strukturierten Texten liegt. Die Rede ist von literarischen Storytexten, innerhalb derer der Autor fiktional -- oder auf andere Art künstlerisch -- von der narrativen Form abweichende Elemente bzw. Erzählmedien zur Storyvermittlung nutzt.

Dies alles in einen Gesamtzusammenhang zu bringen, die Möglichkeiten, die sich dem Autor auftun und die damit erzielten Wirkungen darzustellen, ist ein weiterer Aspekt dieser Untersuchung, bei der eine allgemeine literaturwissenschaftliche Methode angewandt wird:

- 1) systematisch - nicht historisch,
- 2) deskriptiv - nicht wertend und
- 3) sprachübergreifend - nicht einzelphilologisch.

Berücksichtigt werden vornehmlich nach 1945 entstandene Texte, wobei neben einem breiten Spektrum deutschsprachiger Literatur auch Übersetzungen fremdsprachiger Originaltexte Beachtung finden.

1 STORYLITERATUR - KURZ ANGERISSEN

Dietrich Webers Vorschlag, den Terminus ‚Storyliteratur‘ als Sammelbegriff oder auch Oberbegriff für Erzählliteratur zu verwenden, verlangt meines Erachtens zunächst nach einer Betrachtung des Begriffs ‚Storyliteratur‘ bzw. seines Bestandteils ‚Story‘.

‚Story‘ steht in weiten Teilen der Medienlandschaft unabhängig von landessprachlichen Unterschieden für Stoff, Inhalt oder auch Handlung und ist in diesem Sinn beispielhaft in Journalismus, Film, Bühne, Comic usw. zu finden. Anders dagegen in der Literatur. Dort ist man sich über die Verwendung dieses Begriffes und seiner Synonyme (Geschichte; histoire) nicht einig, so daß sich der Eindruck ergibt, jeder Literaturtheoretiker bzw. Linguist könne nur seine eigene Neudefinition¹² akzeptieren.

Weber definiert Storyliteratur bzw. den zugehörigen Texttypus ‚literarischer Storytext‘ dreistufig, zunächst eng als „Texte, denen eine Geschichte zugrunde liegt“¹³. In einer ersten Erweiterung sind es „Texte, denen ein Geschehen zugrunde liegt, oder geschehendarstellende Texte“¹⁴, in der zweiten dann „Texte, in denen der Verfasser dem Leser [...] das Bild eines wirklichen oder erfundenen oder aus Wirklichem und Erfundenem zusammengesetzten Geschehens vermittelt“¹⁵. In der Quintessenz würde das also heißen, daß in Storytexten Geschichten oder

¹² Vgl. E. M. Forster: *Ansichten des Romans*. Frankfurt/M. 1949 (1927), S. 39 und S. 96.; Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1968 (1955), S. 24ff.; Tzvetan Todorov: „Die Kategorien der literarischen Erzählung“. In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Köln 1972, S. 265f.; Karlheinz Stierle: „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“. In: *Text als Handlung*. München 1975, S. 49-55.; Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1988 (1977), S. 265-267.; Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1994, S. 16.; auch Matias Martinez/ Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999, S. 25 und S. 109. usw.

¹³ Dietrich Weber: *Der Geschichtenerzähler*. S. 152.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. S. 152f.

Geschehen oder auch Abbilder von Geschehnissen vermittelt werden und der Begriff ‚Story‘ seine Entsprechung in einer Geschichte, einem Geschehen oder einem Bild finden kann. Setzt man voraus, diese Definitionen seien zutreffend, hat der Begriff ‚Story‘ in der Bedeutung als zu vermittelnde(r) Stoff, Inhalt oder Handlung eines Textes in literarischen Buchmedien durchaus eine Daseinsberechtigung.

Der literarische Aspekt des Storytextes versteht sich einerseits als schriftlich im elementaren Sinn, andererseits als künstlerisch im deskriptiven Sinn, wobei mit letzterem die Fiktionalität eines Textes hervorgehoben wird. Demzufolge lassen sich „literarische Storytexte“ auch als „künstlerisches Schriftwerk“ verstehen, wobei der Terminus „künstlerisch“ nicht nur für fiktionale, sondern auch für poetische bzw. ästhetische Texte relevant ist.¹⁶

Meine hiermit zur Diskussion gestellte Definition des Begriffs „Storytext“ lautet: a) literarische fiktionale Texte und b) literarische Texte, in denen zwar kein fiktionaler Ansatz gefunden werden kann, die sich dennoch dem Bereich „Erzählliteratur“ zuordnen lassen. Entscheidend ist, daß eine Story vermittelt wird, und sei es dadurch, daß durch Mittel und Verfahren neben dem Erzählen im engeren Sinn dem Leser die Möglichkeit ihrer Rekonstruktion gegeben wird. Den Begriff „Story“ sehe ich dabei analog zur oben angeführten Quintessenz zu Webers Storytext-Definition als Synonym sowohl für ein Geschehen als auch für ein (Ab-) Bild.

¹⁶ Zum Verhältnis zwischen Fiktionalität und Literarität bzw. Fiktion und Literatur vgl. Siegfried J. Schmidt: *Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. Zur Grundlegung einer rationalen Literaturwissenschaft*. München 1975; Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*. München 1992 (S. 11-40) und Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 39-49 und S. 313-322. Während Schmidt und Genette „Fiktionalität“ als „das“ bzw. „ein“ Begriffskriterium für Literatur sehen, meint Zipfel: „als literarisch betrachtete Texte können zwar fiktional sein, aber auch fiktionale Texte können die Kriterien ästhetischer Wertschätzung nicht erfüllen. Fiktion ist damit in keiner Weise eine Bestimmungsgröße von Literatur“ (S. 321f.).

1.1 DER ENGERE UND DER WEITERE SINN ...

Obwohl Weber den Begriff Storyliteratur als Oberbegriff für die Erzählliteratur verstanden wissen will, skizziert er auf der anderen Seite eine Unterscheidung zwischen Storyliteratur im „engeren Sinn“ und im „weiteren Sinn“. Storytexte im engeren Sinn sollen demnach Texte sein,

in denen der Autor [...] dem Leser durch Rede das Bild eines in sich zusammenhängenden, aus einer durch *Zeitfolge* markierten Kette von mindestens zwei Ereignissen zusammengesetzten Geschehens mit Personen oder „anthropomorphisierten Subjekten“ vermittelt.¹⁷

Diese Art geschehensdarstellender Texte¹⁸ könnte man auch als Texte mit deutlicher Handlungsdynamik bzw. „Situationsänderung“¹⁹ bezeichnen.

Zur Abklärung der Zugehörigkeit eines literarischen Textes zur Storyliteratur im engeren Sinn empfiehlt Weber, mit Hilfe aller zugänglichen Informationen zu prüfen, ob „sich der Text unter Berücksichtigung aller in ihm enthaltenen Informationen auf das Schema mindestens folgender drei Phasen reduzieren läßt:

- Phase 1: „Es war einmal ...“
- Phase 2: „Eines Tages geschah es, daß ...“
- Phase 3: „Und dann geschah es, daß ...“²⁰

Von Storyliteratur im weiteren Sinne sei dann die Rede, wenn nur die Explikation der beiden ersten Phasen gelänge. Diese Art Storyliteratur

¹⁷ Dietrich Weber: „Skizze zur Storyliteratur“. S. 520.

¹⁸ Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999, S. 25 und S. 108-109. Martinez und Scheffel unterscheiden „im Bereich der Handlung (verstanden als die Gesamtheit der handlungsfunktionalen Elemente des Erzählten) vier Elemente:“ Ereignis, Geschehen, Geschichte und Handlungsschema, wobei das Ereignis sich als „die kleinste, elementare Einheit der Handlung“ versteht. Es ergeben „im Geschehen seriell aneinandergereihte Ereignisse“ „erst dann eine zusammenhängende *Geschichte*, wenn sie nicht nur (chronologisch) *aufeinander*, sondern auch nach einer Regel oder Gesetzmäßigkeit *auseinander* folgen“. Gemäß dieser Definition sind geschehensdarstellende Texte in der Storyliteratur solche, denen entweder eine Geschichte oder ein Geschehen zugrunde liegt.

¹⁹ Dietrich Weber: *Erzählliteratur*. S. 17. Darstellung von Situationsveränderung ist gemäß Weber Erzählung als Geschichtenerzählung.

²⁰ Ebd.: „Skizze zur Storyliteratur“. S. 520.

wiederum beschreibt er als Texte, in denen ein Geschehen aus einem „einzelnen Ereignis mit Zeitpunktmarkierung“²¹ bestehe bzw. „mehrere voneinander unabhängige Geschehnisse summarisch vermittelt“²² würden, bei denen die Texthandlung also einen quasi statischen Charakter hat. Als Beispiele können einfache Anekdote und „Porträterzählung“²³ genannt werden.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Vgl. ebd.: *Der Geschichtenerzähler*. S. 138.; vgl. auch ebd.: *Erzählliteratur*. S. 17 und S. 20. Porträterzählungen sind Texte, die „von etwas“ erzählen, von „Situationen, Zuständen, Umständen“ oder auch „von jemandem, von dem was einer ist und wie er ist, wie er lebt oder gelebt hat“. Das „schwache Erzählen“ innerhalb einer Porträterzählung ist „locker, mosaikhaft, offen“.

1.2 VERSUCH EINER TYPOLOGIE

Storyliteratur als Sammelbegriff vereinigt unter ihrem Dach viele verschieden strukturierte Texte verschiedener Erzählrichtungen. Um da eine gewisse Systematik hinein zu bringen, versuche ich hier eine Typologisierung mit den beiden Selektionskriterien ‚Erzählform‘ und ‚Erzählmedium‘.

Beginnend mit den Erzählformen, möchte ich zunächst zwischen (1) erzählend-berichtend strukturierten²⁴ und (2) anders (abweichend) strukturierten Texten unterscheiden, von denen die ersteren die hauptsächlich vertretene Textform darstellen und von mir deshalb Hauptform genannt werden.

Bei den abweichend strukturierten Texten ist zunächst noch eine Differenzierung anhand der zur Storydarstellung verwendeten Medien durchzuführen. Beim größten Teil dieser Texte sind die verwendeten Medien, weil schon länger und nicht gerade selten genutzt, schon fast historisch²⁵ zu nennen. Diese Textform bezeichne ich als (a) Nebenform, von der sich dann einerseits noch (b) Texte, deren Erzählmedium nur sehr selten genutzt wird, abgrenzen und die von mir Spezialfälle genannt werden, andererseits (c) Texte, bei denen der Text das in Worte gefaßte Storyelement ist.

²⁴ Erzählung, der Standardtyp der Erzählliteratur

²⁵ Während der Briefroman auf eine Tradition seit der Antike (*Heroiden*) zurückblicken kann und im 18. Jh. seine Blütezeit erreicht [Richardson: *Clarissa*; Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*; de Laclos: *Les Liaisons dangereuses* etc.], wird die Tagebuchform erst ab dem 17. Jh. zur beliebten literarischen Form [Defoe: *Robinson Crusoe*; Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*]. Der erste Innere-Monolog wurde 1877 dokumentiert [Garšin: *Vier Tage (Četyre Dnja)*], es folgten zahlreiche Autoren. (Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1989 (1955); Hans Rudolf Picard: *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg 1971; Ralph-Rainer Wuthenow: *Europäische Tagebücher: Eigenart, Formen, Entwicklung*. Darmstadt 1990. u.a.).

1) Hauptformen

Literarische fiktionale Storytexte in Form sowohl der Erzählung als auch des szenischen Textes²⁶ stellen den Kernbereich der zur Storyliteratur gehörigen Texte dar. Speziell bei den Erzählungen kann es sich dann noch, unabhängig davon, ob es sich um Geschichtenerzählungen oder Porträterzählungen dreht, sowohl um Texte in Form der Autorerzählung als auch um solche in Form der Rollenerzählung handeln. Zu unterscheiden sind diese beiden Formen dadurch, daß in einer Rollenerzählung der Erzähler von einer vom Autor erfundenen Person verkörpert wird, wogegen bei einer Autorerzählung der Autor das Redesubjekt bzw. der Erzähler selbst ist²⁷. Als Musterbeispiele wären zu nennen für die Autorerzählung *Die beiden Truthähne* von James Thurber, Edgar Allan Poes *Der schwarze Kater* für die Rollenerzählung sowie *Die rote Nelke* von Wolfdietrich Schnurre für den szenischen Text.

2a) Nebenformen

Als Nebenform der Storyliteratur betrachte ich jene Texte aus dem Bereich der abweichend strukturierten Erzähltexte, in denen bestimmte, teilweise im Bereich der Kommunikation angesiedelte Medien, deren Anwendung innerhalb der Literatur schon eine gewisse Tradition hat, zur Vermittlung einer Story genutzt werden. Als Beispiele wären da

²⁶ „Szenische Erzählung“, von Otto Ludwig von der „eigentlichen Erzählung“ abgegrenzt (Otto Ludwig: „Romanstudien“. In: *Romane und Romanstudien*. München 1977, S. 654-657), darf nicht als Synonym für „Szenischen Text“ verwendet werden. „Szenischer Text“ ist dominant aus dialogischer Szenenfolge bestehender Text, gut beschrieben als „Szenario“ in Franz K. Stanzels Buch *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*. (Göttingen 1955, S. 116ff.).

²⁷ Vgl. zur Differenzierung zwischen Autorerzählung und Rollenerzählung: Dietrich Weber: *Erzählliteratur*. S. 92.: „Autorerzählung soll heißen Erzählung in Form der Rede des Autors selbst; Rollenerzählung soll heißen Erzählung in Form der Wiedergabe der Rede einer dritten Person durch den Autor. [...] diese Typen verstehen sich prinzipiell unabhängig von der grammatischen Person, und beide sind gleichermaßen als offen für die Kombination mit aliozentrischer wie egozentrischer Erzählung vorzustellen.“

literarische fiktionale Texte in Form des Tagebuchs (Guy de Maupassant: *Der Horla*), des Briefes (Wolfdietrich Schnurre: *Brief eines Taxichauffeurs*) oder des Inneren-Monologs (Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl*) zu nennen.

2b) Spezialfälle

Als Spezialfälle möchte ich jene fiktionalen Texte bezeichnen, in welchen ein nur sehr selten genutztes Medium zur Vermittlung der Story dient. Prinzipiell lassen sich derartige Texte als Einzelfälle betrachten, solange das jeweilige Medium nicht von einer größeren Zahl Autoren genutzt und auf diesem Wege in den Bereich der ‚Nebenformen‘ überführt wird. Literarische fiktionale Texte in Form der Teichoskopie²⁸ (Max Goldt: *Einmarsch der Hauptstädterinnen*), einer öffentlichen Rede (Gabriele Wohmann: *Antrittsrede*) oder eines Diavortrages (Siegfried Lenz *Achtzehn Diapositive*) möchte ich hier als Beispiele anführen.

2c) Exemplarische Fälle in Nachbarschaft der Storyliteratur

Daß Autoren immer wieder nach neuen Wegen bzw. neuen Darstellungsformen für ihre Werke suchen, wurde bereits angedeutet. Eine weitere Form bzw. ein anderer Weg ist die Verschmelzung von Storyelement und Text. Wenn der Autor dem Leser ein Rezept, einen Fragebogen oder eine Anweisung vorlegt, wird dieser mit dem in Buchstaben gefaßten Storyelement konfrontiert. Derartige Texte nach Typen zu sortieren ergibt wenig Sinn, weil es meist einfache literarische Texte sind, oft ohne Geschehen darin und auf eine eigene Art und Weise künstlerisch gestaltet, ein fiktionaler Ansatz ist auch meist nicht

²⁸ Auch wenn die Teichoskopie ihren Ursprung in Homers *Ilias* hat, so wurde sie aber (im Gegensatz zur Bühnentechnik) im Bereich Erzählliteratur nur selten genutzt.

nachzuvollziehen. Meist wird der Leser spielerisch mit in den Text einbezogen.

Als Beispiele möchte ich hier Jakob Flach: *Wie man Pilze im Sommer in Griechenland kocht*, Franz Hohler: *66 Fragen*, und Martin Mosebach: *Ich arbeite mit dem Menschen* anführen.

2 HAUPTFORMEN DER STORYLITERATUR

Im Zentrum dieses Kapitels stehen literarische fiktionale Erzählungen im strukturellen Sinn, d.h. Autor- und Rollenerzählungen sowohl in Form einer Geschichtenerzählung als auch einer Porträterzählung. Behandelt werden aber auch literarische fiktionale Szenische Texte, die wegen fehlender narrativer Rede zwar nur zur Erzählliteratur im buchhändlerischen Sinn gezählt werden, trotzdem aber ein Geschehen darstellen.

Wird also als Darstellungsform eine aus Dialog bzw. Geschehensteilnehmerrede bestehende dramatisierte Szene gewählt, handelt es sich um einen klassischen Fall von Szenischem Text. Als Rollenerzählung ist ein Erzähltext dann zu betrachten, wenn das Redesubjekt, der Rollenerzähler, die Geschehensvermittlung als Figurenrede betreibt, wobei seine Teilnahme am Geschehen nicht ausgeschlossen ist. Vom Rollenerzähler kann also nur das erzählt werden, was er selbst erlebt, gehört oder von anderen erfahren hat. Darüber hinaus gehende Beschreibungen haben einen spekulativen Charakter. Bei der Autorerzählung wird, wie der Name schon sagt, das Redesubjekt, also der Geschehensvermittler, ohne Zwischenschaltung einer weiteren fiktiven Person direkt vom Autor verkörpert. Dabei ist der Erzähl-Spielraum nicht eingeschränkt wie beim Rollenerzähler: der Autorerzähler ist allwissend.

2.1 AUTORERZÄHLUNG

In der Erzähltheorie taucht, wenn von Erzählung die Rede ist, häufig Franz K. Stanzels Begriff „auktorialer Erzähler“²⁹ auf, wobei es sich laut Stanzels Definition beim Erzähler einer Geschichte um „eine innerhalb gewisser Grenzen eigenständige Gestalt, die vom Autor ebenso geschaffen wird wie die anderen Charaktere“³⁰, handeln soll. Stanzels Feststellung gibt der Interpretation Raum, bei Erzähltexten sei nur Figurenrede möglich und die Rede (das Erzählen) des Autors selbst ausgeschlossen. Das wiederum heißt aber, daß der auktoriale Erzähler Bestandteil einer Rollenerzählung sein muß und damit die Nutzung von Stanzels Begriff in Bezug auf eine Autorerzählung nach Dietrich Webers Definition (d.h. eine vom Autor erfundene und auch selbst erzählte Geschichte³¹) fragwürdig ist.

Webers Theorien bezüglich Autorerzähler/Autorerzählung, welche einen deutlichen Kontrapunkt zu Stanzels These setzen, halte ich für durchaus schlüssig. Entscheidend ist für mich die Tatsache, daß in einer Autorerzählung ein realer Autor als Erzähler fungiert, also die Erzählung in Form der Rede des Autors stattfindet.

Im ersten der nun folgenden Beispieltex te stelle ich einen ohne Kommentare erzählenden Autorerzähler vor, während im zweiten Text einer zur Rede kommt, der seine Erzählung um einen Kommentar erweitert.

²⁹ Vgl. Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1987 (1964), S. 18; vgl. auch ebd.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1991 (1979), S. 27f.

³⁰ Ebd.: *Theorie des Erzählens*. S. 28.

³¹ Vgl. Dietrich Weber: *Der Geschichtenerzählspieler*. S. 13. auch ebd.: *Erzählliteratur*. S. 92.

2.1.1 gerhard rühm: *die werbung*

Der kurze Text von Gerhard Rühm, in welchem der Autor konsequent die Kleinschreibung verfolgt, ist von der Erzählstruktur her eine im Präteritum geschriebene aliozentrische³² Erzählung in der dritten Person. Der Text ist vom Autor „ohne jede kommentierende Einmischung“³³ verfaßt, dabei zeigt der Text konzentriert die Fortbewegung der Geschichte. Die Story verläuft geradlinig vom Anfangs- zum Endpunkt, wobei durch summarisches Berichten die Erzählte Zeit wesentlich schneller abläuft als die Erzählzeit:

ein junger mann wollte um die hand eines mädchens werben. doch trennte ihn ein großer see von ihr, und darum mußte er warten, bis es winter geworden und der see zugefroren war. an einem frostigen morgen ging er aus und setzte schritt vor schritt. fast hatte er den see überquert, als eine schar wilder schwäne über ihm vorbeizog. er blickte auf, tat einen falschen tritt und brach bis zum halse ein. doch war er so versunken in den anblick der schwäne, daß er tief in gedanken weiter ging und die scharfe eisdecke ihm den kopf vom körper trennte. als er das ufer betrat, erschauerte er und merkte so, daß ihm der kopf vom körper zu kippen drohte. Erschrocken hielt er sich gerade und näherte sich achtsam ihrem hause. der frühling, dachte er, der frühling würde ihn heilen! Das mädchen wunderte sich, als sie ihn erblickte, denn er sprach kein wort und schaute ihr nur starr in die augen. als sie tag um tag und woche um woche vergebens auf ein wort von ihm gewartet hatte, gab sie ihre hand einem andern. und langsam wurde es frühling.³⁴

Rühm erzählt in *die werbung* eine Situationsveränderungen beinhaltende Ereigniskette, eine an einem „realistisch-fiktiven Schauplatz“³⁵

³² Vgl. Heimito von Doderer: *Grundlagen und Funktion des Romans*. Nürnberg 1959, S. 32.

³³ Harald Fricke/ Rüdiger Zymner: *Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über Studieren*. Paderborn 1991, S. 136. „Showing (engl. ‚zeigendes Darstellen‘): Epische Darstellung ohne jede kommentierende Einmischung der Erzählinstanz“ (vgl. auch Percy Lubbock: *The Craft of Fiction*. London 1972 (1921), bes. S. 62 und 111f.).

³⁴ gerhard rühm: „die werbung“. In: *111 einseitige Geschichten*. Hrsg. von Franz Hohler. Darmstadt 1988, S. 26.

³⁵ Peter Blume: „Spuren der Realität in der Phantastik Zum Fiktionsstatus von Schauplätzen in phantastisch-fiktionaler Erzählliteratur“. In: *Erzählte Welt - Welt des Erzählens*. Hrsg. von Rüdiger Zymner. Köln 2000, S. 170. vgl. auch S.167-178. Peter Blume unterscheidet vier Kategorien von Schauplätzen in phantastisch-fiktionaler

(namenloser See mit Uferzone als Ort der Handlung) stattfindende phantastisch-fiktionale Story, zu welcher der (Autor-) Erzähler zwangsläufig Distanz wahrt.

Es wird keinerlei Geschehensteilnehmerrede benutzt, lediglich die kurze Passage „der frühling, dachte er, der frühling würde ihn heilen!“ kann als für einen ‚allwissenden‘ Autorerzähler mögliches Gedankenzeit betrachtet werden.

2.1.2 James Thurber: *Die beiden Truthähne* [*The Two Turkeys*]

„Das ist der Ton der Erzählung: Es war einmal. Vergangenheit ist eine Fiktion, die nicht zugibt, eine Fiktion zu sein.“³⁶ Und in genau diesem Ton läßt James Thurber seine satirisch-fiktionale Erzählung *Die beiden Truthähne* beginnen:

Es waren einmal zwei Truthähne, ein alter und ein junger. Der alte Truthahn war seit vielen Jahren Herr des Hofes, und der junge Truthahn hätte gern seinen Platz eingenommen.

«Das alte Ekel werde ich demnächst kaltmachen», sagte der junge Truthahn zu seinen Freunden.

«Großartig, Joe, das tu nur!» riefen die Freunde, denn Joe traktierte sie mit Maiskörnern, die er gefunden hatte. Dann gingen die Freunde zu dem alten Truthahn und erzählten ihm, was der junge im Schilde führte.

«Na, den werde ich beim Kropf nehmen», sagte der alte Truthahn und bewirtete seine Besucher mit Maiskörnern.

«Großartig, Doktor, das tu nur!» riefen die Besucher.

Eines Tages ging der junge Truthahn zu dem alten hinüber, der gerade vor ein paar Freunden mit seiner heldenhaften Tapferkeit prahlte.

«Ich werde dir die Zähne einschlagen», drohte der junge Truthahn.

«Komm doch her, wenn du dich traust», schrie der alte Truthahn, und damit fingen sie an, einander zu umkreisen wie Boxer, die eine Angriffsmöglichkeit suchen. In diesem Augenblick erschien der Farmer, dem die Truthähne gehörten, packte den jungen, trug ihn fort und drehte ihm den Hals um.

Moral: Jugend serviert man im allgemeinen mit gerösteten Kastanien.³⁷

Erzählliteratur: reale -, realistisch-fiktive -, kontrafaktisch-fiktive - und im engeren Sinn phantastisch-fiktive Schauplätze.

³⁶ Horst Bienek: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. Äußerung von Max Frisch in einem „Werkstattgespräch“. München 1965 (1962), S. 29.

³⁷ James Thurber: „Die beiden Truthähne“. In ders.: *75 Fabeln für Zeitgenossen*. Übers. Ulla Hengst, Hans Reisiger und H. M. Ledig-Rowohl. Reinbek 1972, S. 19f.

Außer der von Thurber als Erzählredesubjekt benutzten Autorrede beinhaltet der Text auch „zitierte Figurenrede“³⁸, mit deren Hilfe der Autor die handelnden Figuren in der Unmittelbarkeit des dramatischen Modus sprechen läßt und dadurch die Charaktere der Figuren akzentuiert.

In diesem Fabeltext³⁹ fechten zwei der anthromorphisierten Akteure einen Generationskonflikt durch.

Den bei einer Fabel normalerweise zu erwartenden moralischen Zeigefinger verpackt Thurber in seiner Eigenschaft als Autorerzähler in einen ironischen Kommentar am Ende des Textes, den ich, ausgehend vom englischen Original, zunächst anders übersetze: *Die Jugend dient, häufig gefüllt mit Kastanien*. [*Youth will be served, frequently stuffed with chestnuts*]. Die aus der Fabel resultierende Lehre bezieht sich auf die Erhaltung von Werten sowie Respekt vor Wissen und Erfahrungen: Die Jugend soll von den Alten lernen und trotz ihres Dranges nach Veränderung, diese nicht militant betreiben, da sonst Unvorhergesehenes geschehen könne. Anders ausgedrückt, kann eine Jugend, die nicht von den Erfahrungen der Alten lernen will, sondern versucht, (gesellschaftliche) Veränderungen militant durchzusetzen, Gefahr laufen,

[Originaltextstelle: „Once upon a time there were two turkeys, an old turkey and a young turkey. The old turkey had been cock of the walk for many years and the young turkey wanted to take his place. „I’ll knock that old buzzard cold one of these days,“ the young turkey told his friends. „Sure you will, Joe, sure you will,“ his friends said, for Joe was treating them to some corn he had found. Then the friends went and told the old turkey what the young turkey had said. „Why, I’ll have his gizzard!“ said the old turkey, setting out some corn for his visitors. „Sure you will, Doc, sure you will,“ said the visitors. / One day the young turkey walked over to where the old turkey was telling tales of his prowess in battle. „I’ll bat your teeth into your crop,“ said the young turkey. „You and who else?“ said the old turkey. So they began to circle around each other, sparring for an opening. Just then the farmer who owned the turkeys swept up the young one and carried him off and wrung his neck. / Moral: Youth will be served, frequently stuffed with chestnuts.“ (James Thurber: „The Two Turkeys“. In ders.: *Fables for Our Time*. New York 1994, S. 7.)].

³⁸ Martinez/ Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 51.

³⁹ Vgl. Karlheinz Stierle: *Text als Handlung*. S. 23. Gemäß Stierle ist die Fabel eine narrative Minimalform, welche „aus minimalen systematischen Texten, nämlich Sentenzen, Maximen, >moralischen Lehrsätzen<, abgeleitet“ ist.

„gefressen“ zu werden. Eine weitere Interpretation könnte nach einer etwas freieren Übersetzung des Moralsatzes [*Jugend schmeckt am besten, wenn sie mit Kastanien gefüllt ist*] auch sein, daß eine Jugend, die mit Lernen (= Füllen des Gehirns) verbracht wurde, dafür sorgt, daß Respekt vor dem Wissen bzw. der Erfahrung der Alten besteht.

2.2 ROLLENERZÄHLUNG

Wenn John R. Searle sagt, daß der Autor in Erzähltexten in der ersten Person oft vorgebe, jemand anders zu sein, welcher seinerseits Feststellungen treffe⁴⁰, skizziert er damit die fiktionale Rollenerzählung und den Rollenerzähler in Ich-Form, wofür häufig die Ausdrücke Ich-Erzähler bzw. Ich-Erzählung⁴¹ verwendet werden.

Rollenerzählungen sind zweifellos Musterbeispiele für fiktionalen Erzähltext, da Rollenerzähler grundsätzlich vom Autor erfundene (möglicherweise auch an der Handlung beteiligte) Personen sind. In der Regel belassen die Autoren es bei einem Erzähler im jeweiligen Text, vereinzelt aber gibt es Konstruktionen, in denen mehrere Erzählfiguren aus unterschiedlichen Perspektiven dieselbe Geschichte in parallelen Handlungssträngen erzählen. Derartige Texte werde ich im weiteren als ‚multiperspektivische Rollenerzählung‘ bezeichnen. Ich unterscheide, unabhängig von der Anzahl der im jeweiligen Text existierenden Erzählfiguren, bei Rollenerzählungen (analog zu Dietrich Weber) zwischen der mimetisch-skripturalen (hier schreibt der Rollenerzähler der Fiktion nach die Geschichte) und der mimetisch-oralen (in welcher der Erzähler der Fiktion nach die Geschichte mündlich erzählt).⁴²

⁴⁰ John R. Searle: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. Frankfurt/M. 1982, S. 91.

⁴¹ Dietrich Weber bezeichnet eine Ich-Erzählung global als einen schriftlich fixierten, künstlerischen (fiktional oder auch nichtfiktional), regelrecht erzählend strukturierten Text in Ich-Form, in dem der Erzähler unabhängig von der (realen oder fiktiven) Identität zugleich ein Akteur (Held oder Nebenheld) der erzählten Geschichte ist (vgl. Dietrich Weber: „Neues vom Geschichtenerzähler“. In: *Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin*. S. 176f.) Ich-Erzählung in der fiktionalen Erzählliteratur heißt: „egozentrische (oder genauer: meist teils egozentrische, teils aliozentrische) Rollenerzählung in erster Person“ (Ebd.: *Erzählliteratur*. S. 92.).

⁴² Vgl. Dietrich Weber: „Skizze zur Storyliteratur“. S. 521.

2.2.1 Edgar Allan Poe: *Der Schwarze Kater* [*The Black Cat*] Mimetisch-skripturale Rollenerzählung

Poes Text *Der Schwarze Kater*, oft als gutes Beispiel für eine Horrorgeschichte angeführt, erhält dadurch einen schriftlich erzählenden Charakter, daß der in Ich-Form agierende Erzähler zum einen sagt, eine „schauerliche“ Geschichte „hier zu Papier bringen“⁴³ zu wollen, und zum anderen im Verlauf des Textes noch mindestens zwei Mal vom Leser spricht [„(...) wie sie dem Leser wohl nur schwer begreiflich zu machen ist“⁴⁴, „Der Leser wird sich erinnern (...)“⁴⁵].

In der Geschichte erzählt ein zum Tode Verurteilter am Tage vor seiner Hinrichtung von seinem Leben und den (teilweise unerklärlichen) Umständen, die ihn in die Todeszelle gebracht haben.

Für diese gar schauerliche und doch so einfache Geschichte, die ich hier zu Papier bringen will, erwarte ich weder noch erbitte ich Glauben. Fürwahr, Tollheit wär's, würde ich darauf rechnen in einem Falle, wo selbst die eignen Sinne ihrem eignen Zeugnis nicht trauen wollen. [...]⁴⁶

Bei dieser fiktionalen egozentrischen Rollenerzählung, in welcher regelrecht eine Geschichte erzählt wird⁴⁷, läßt sich leicht nachvollziehen, daß, anders als bei der Autorerzählung, der Erzähler nicht mit dem Autor identisch ist. Poe läßt den Ich-Erzähler so erzählen, als habe jener diese Geschichte selbst erlebt und niedergeschrieben. Daß der Rollenerzähler im Gegensatz zum ‚allwissenden‘ Autorerzähler nur eingeschränktes

⁴³ Edgar Allan Poe: „Der Schwarze Kater“. In: *Der entwendete Brief und andere Erzählungen*. Übers. von Heide Steiner. Frankfurt/M. 1990, S. 63.

⁴⁴ Ebd. S. 76. [Originaltextstelle: „(...) which it would be difficult to make the reader comprehend“ (Ebd.: „The Black Cat“. In ders.: *The Complete Works of Edgar Allan Poe. Volume V. TALES-Volume IV*. New York 1965, S. 150.)].

⁴⁵ Ebd. S. 78. [Originaltextstelle: „The reader will remember (...)“ (Ebd.: „The Black Cat“. S. 151.)]

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 63. [Originaltextstelle: „For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. [...]“ (Ebd.: „The Black Cat“. S. 143.)].

⁴⁷ Etwas, was „Anfang, Mitte und Ende hat“. Vgl. Aristoteles: *Poetik*. S. 25 §7.

Wissen hat, wird in diesem Text dadurch verdeutlicht, daß rätselhafte, unheimliche Geschehnisse unerklärt bleiben.

2.2.2 Robert Walser: *Helblings Geschichte* Mimetisch-skripturale Rollenerzählung: Porträterzählung

Genau wie bei Poes *Der Schwarze Kater* handelt es sich bei *Helblings Geschichte* von Robert Walser um eine mimetisch-skripturale Rollenerzählung, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, daß Walsers Erzähler ‚von etwas‘ (Situationen, Umstände, o.ä.), Poes Erzähler dagegen ‚etwas‘ (ein Geschehen) erzählt.

Ich heiße Helbling und erzähle hier meine Geschichte selbst, da sie sonst wahrscheinlich von niemandem aufgeschrieben würde. [...] Sie ist kurz, meine Geschichte, denn ich bin noch jung, und sie wird nicht zu Ende geschrieben, denn ich habe voraussichtlich noch sehr lange zu leben. [...] Im allgemeinen halte ich sehr viel auf meine Person; ja, ich denke eigentlich nur an mich und bin immer darauf bedacht, es mir so gutgehen zu lassen, wie nur irgend denkbar. [...] Es ist jedenfalls ein Hemmnis, das mich hindert, mich auszuzeichnen, denn wenn ich beispielsweise einen Auftrag erledigen soll, so besinne ich mich immer erst eine halbe Stunde, manchmal auch eine ganze! [...]⁴⁸

Der von Walser installierte, sich Helbling nennende Ich-Erzähler, skizziert in unzusammenhängenden Momentaufnahmen seine eigenen Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen, er beschreibt sich selbst, macht also ein Selbst-„Porträt“. Die deskriptive Rede⁴⁹ dieser Porträterzählung ist mit iterativen Merkmalen⁵⁰ („immer“, „manchmal“) durchsetzt und besitzt keine Ereigniskette, aus der heraus sich die

⁴⁸ Robert Walser: „Helblings Geschichte“. In: *Liebesgeschichten aus der Schweiz. Von Jeremias Gotthelf bis Max Frisch*. Hrsg. von Christian Strich und Tobias Inderbitzin. Zürich 1984, S. 276-279.

⁴⁹ Vgl. Egon Werlich: *Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*. Heidelberg 1975, S. 30-34. Werlich unterteilt die Rede in fünf Kategorien: deskriptive, narrative, argumentative, expositorische und instruktive Rede.

⁵⁰ Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. S. 84. „Die klassische Funktion der iterativen Erzählung ähnelt also stark derjenigen der Beschreibung, mit der sie übrigens in einem engen Zusammenhang steht [...]“.

Möglichkeit einer Handlungsdynamik ableiten ließe; weiter sind beschriebene Begebenheiten nicht an Zeitpunkte fixiert und daher beliebig austauschbar.

2.2.3 Wolfdietrich Schnurre: *Der Tick* Mimetisch-orale Rollenerzählung

Mit einer metaerzählerischen Bemerkung läßt Wolfdietrich Schnurre seinen „Schulz“ genannten Ich-Erzähler diese aliozentrische Rollenerzählung beginnen:

Ich glaube sagen zu dürfen, ich habe schon einiges mit Hunden erlebt; aber das Tollste war doch wohl diese Sache mit dem Schäferhund, der Captain Sloane ins Irrenhaus gebracht hat. Lassen Sie mich Ihnen erzählen, wie das passieren konnte.⁵¹

Die fiktive Erzählfigur Schulz vermittelt ihre Geschichte in Form einer mündlichen, in Alltagssprache gehaltenen Erzählung und schafft so die Erzählsituation, welche Wolfgang Kayser die „Ursituation des Erzählens“⁵² nennt. Zusätzlich lassen direkt adressierte Bemerkungen des Erzählers darauf schließen, daß die Erzählung in geselliger Runde (etwa ähnlich der Situation im *Decameron*) stattfindet: „Was ich jetzt Ihnen hier erzähle, das habe ich natürlich nicht selber erlebt; aber Sloane hat es uns nachher berichtet, daher weiß ich alles.“⁵³

Die Erzählung macht auch die zweifache Orientierung des Erzählens⁵⁴ deutlich: da ist Schulz hier und heute als Erzähler, dort ist Schulz in der Vergangenheit als Erlebender.

⁵¹ Wolfdietrich Schnurre: „Der Tick“. In ders.: *Blau mit goldenen Streifen*. Erzählungen Band I. Frankfurt/M. und Berlin 1986, S. 140.

⁵² Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. S. 201 und S. 349.

⁵³ Wolfdietrich Schnurre: ebd. S. 141.

⁵⁴ Vgl. Karl Bühler: *Sprachtheorie*. Jena 1934, S. 102ff.; Gisa Rauh: *Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten*. Tübingen 1978; auch Dietrich Weber: *Erzählliteratur*. S. 43-48. Jürgen H. Petersen: „Kategorien des Erzählens“. In: *Poetica* 9. 1977, S. 175.

2.2.4 Siegfried Lenz: *Die Mannschaft* Multiperspektivische Rollenerzählung

Bei Siegfried Lenz *Die Mannschaft* handelt es sich um eine fiktionale, prinzipiell egozentrische, retrospektive Rollenerzählung, welche eine seltene Besonderheit aufweist: zwei parallel laufende, absatzweise wechselnde Erzählstränge, wobei der im jeweiligen Strang agierende Erzähler das (gleiche) Geschehen aus seinem speziellen Blickwinkel betrachtet und erzählt.

[...] und wir gingen mit dem Gefühl in die Kabinen, daß das Hinspiel in Bodelsbach, das wir mit einem Tor Unterschied verloren hatten, keine Erinnerung mehr wert war, jedenfalls keinen zu belasten brauchte; und welchen Anteil ich daran hatte, ließen sie mich in der Halbzeit spüren, als sie mir zunichten, [...] ⁵⁵

Keiner von uns bedauerte, daß für das Rückspiel gegen Bodelsbach Klaus Körner aufgestellt wurde, jedenfalls bis zur Halbzeit nicht, denn daß wir mit siebenzudrei führten, hatten wir nicht zuletzt seinem Spiel und den vier Toren zu verdanken, die er mit seinen Fallwürfen erzielte; [...] ⁵⁶

Während auf der einen Erzählschiene der namentlich präsentierte Hauptakteur eines Handballspiels seine Erlebnisse sowohl auf der persönlichen (Ich-Form) als auf der Mannschaftsebene (Wir-Form ⁵⁷) darstellt, berichtet auf der anderen Schiene ein nicht näher bezeichneter Mannschaftskamerad in reiner Wir-Form über das gleiche Geschehen.

⁵⁵ Siegfried Lenz: „Die Mannschaft“. In: *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*. München 1990, S. 39.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Vgl. Fricke/ Zymner: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. S. 137. „Neben der 1. Person Singular kann die ‚Ich-Erzählung‘ unbeschadet ihres Namens auch einmal in der grammatischen Form der 1. Person Plural, der 2. Person Singular oder einer umschreibenden 3. Person Singular als durchschaubarer Selbstpräsentation vonstatten gehen.“

2.3 SZENISCHER TEXT

Prinzipiell sind szenisch darstellende Texte⁵⁸ als Standardfall im Haupttext⁵⁹ des Dramas zu sehen und ihre Herkunft damit dem Bereich der Theaterliteratur zuzuordnen. Im Lauf der Zeit aber, insbesondere nach 1945, haben viele innerhalb des Mediums Buchliteratur tätige Autoren diese spezifisch dramatisch-strukturierte Darstellungsform eingesetzt. Andererseits wurde auch, dies sei hier nur am Rande erwähnt, das Drama als Kernbereich der Theaterliteratur um tendenziell nicht-dramatische Texte ergänzt, beispielsweise von Peter Handke [*Publikumsbeschimpfung*] und Elfriede Jelinek [*Stecken, Stab und Stangl*].

In den szenischen Texten unterscheidet man auf der Basis der formell in den Text eingeflossenen Informationen drei Varianten: Texte, bestehend aus (1) reinem Dialog mit namentlicher Bezeichnung der Geschehensteilnehmer, oder (2) aus reinem Dialog ohne Namensnennung sowie (3) aus Halbdialog, einer Gesprächsart, bei der Anteile des Gesprächspartners lediglich als Reflexion in der Rede des Sprechers auftauchen.

⁵⁸ Vgl. Dietrich Weber: *Der Geschichtenerzähler*. S. 158. „Das, was man meint, wenn man in bezug auf ein Erzählwerk von »szenischer Darstellung« spricht, ist aber nur ein quasi-dramatisches Verfahren.“; vgl. auch ebd.: *Erzählliteratur* S. 38.

⁵⁹ Zur Definition des Begriffs »Haupttext«: „In einem geschriebenen Drama gibt es, [...] zwei verschiedene Texte: den Haupttext, d.h. die von den dargestellten Personen gesprochenen Worte und Sätze, und den Nebentext, d.h. die vom Autor gegebenen ‚Informationen‘.“ (vgl. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen 1972, S. 339).

2.3.1 Siegfried Lenz: *Herr und Frau S. in Erwartung ihrer Gäste*

Auch wenn Wolfgang Kayser die Hypothese aufstellt, daß der Tod des Erzählers der Tod des Romans sei,⁶⁰ die Person eines Erzählers also als generell unabdingbaren Teil von Erzähltexten sieht, so beweisen doch einige Autoren mit als ‚Erzählung ohne ‚vermittelndes Kommunikationssystem‘⁶¹ veröffentlichten szenischen Texten das Gegenteil, so z. B. Siegfried Lenz:

ANNE: Die Schnittchen, Henry ... Schau dir nur an, wie die Schnittchen aussehen ... nach zwei Stunden.

HENRY: Grau?

ANNE: Papsig ... papsig und aufgeweicht.

HENRY: Der Salat war zu feucht, Anne, du hast ihn zu lange gewaschen.

ANNE: Vielleicht habe ich die Schnittchen zu früh gemacht.

HENRY: Alle Schnittchen werden zu früh gemacht ... Aber sie werden nicht anders schmecken als die Schnittchen, die man uns überall vorsetzt.

ANNE: Du meinst, unsere Gäste werden sich heimisch fühlen.

HENRY: In jedem Fall können sie deine Salatblätter mitessen. [...] ⁶²

Der dramatisch strukturierte Text (reiner Dialog mit namentlicher Bezeichnung der Geschehensteilnehmer) stellt eine Ereigniskette mit in den Dialog eingestreuten Zeitpunktmarkierungen dar: „Es ist erst zwanzig nach sieben [...]“⁶³; „Noch eine halbe Stunde, wenn sie pünktlich sind.“⁶⁴; „Es ist ja erst viertelvor [...]“⁶⁵

Lenz‘ Text ist als Teil eines Erzählsammelbands veröffentlicht und, da ein für eine Aufführung notwendiger Nebentext mit Regieanweisungen fehlt, als LeseDrama zu betrachten. Die Struktur des Textes erinnert stark an die als Hörspiel in *Haussuchung* veröffentlichten Werke – allerdings,

⁶⁰ Vgl. Wolfgang Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart 1954, S. 34.

⁶¹ Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 21.

⁶² Siegfried Lenz: „Herr und Frau S. in Erwartung ihrer Gäste“. In ders.: *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*. S. 82.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. S. 85.

⁶⁵ Ebd. S. 92.

als Basis-Dialogvorlage eines etwa vierzigminütigen⁶⁶ Zwei-Personen-Stücks für die Bühne wäre der Text sicher auch gut geeignet.

2.3.2 Wolfdietrich Schnurre: *Die rote Nelke*

In *Der Schattenfotograf* schreibt Schnurre über derzeit aktuelle Projekte: „Woran ich schreibe. *Ich brauch Dich*. Dialoggeschichten. Keine Hilfe für den Leser. Weder Namenshinweis noch Prosabrücke. Plastische Sprache: Die Figuren beschreiben sich selber - nur durch die Art, wie sie reden. Streng literarisch. Hörspielkriterien unangebracht: Lesbar, nicht sprechbar. Talmudtechnik. Den Dialog aus der Situation entwickelt; assoziativ, ganz von der Figur her; auch rhythmisch. Der Autor wird mundtot gemacht.“⁶⁷ Der Text *Die rote Nelke*, aus dem das folgende Zitat stammt, ist eine von insgesamt sechsundzwanzig im Buch *Ich brauch Dich* veröffentlichten Dialoggeschichten:

Sind Se s auch wirklich -?
Ich hab >Rote Nelke< gesacht. Is das hier eine oder nich.
Bloß, sie steht in nem Glas.
Bin aus m Alter raus, Frollein, wo man sich so n Gemüse ins Knopploch steckt.
Ich hab meine hier inne Hand.
Das seh ich.
Darf ich mich setzen?
Bleibt Ihnen ja wohl nischt weiter übrich.
Dann bin ich so frei.
Likör oder n Klaren?
Tee, wenn s Ihnen nichts ausmacht.
Ober -! Glas Tee für die Dame. [...] ⁶⁸

Mit diesem aus (Dialekt-) Dialog bestehenden Text fordert Schnurre sehr

⁶⁶ Die Szene im Text bzw. der Dialog läuft gemäß den im Text eingestreuten Zeitpunktmarkierungen von etwa zwanzig nach sieben bis acht Uhr. Zum genauen Lesen des Textes wird etwa die gleiche Zeit benötigt.

⁶⁷ Wolfdietrich Schnurre: *Der Schattenfotograf*. Frankfurt/M., Berlin und Wien 1981, S. 48.

⁶⁸ Ebd.: „Die rote Nelke“. In ders.: *Ich brauch Dich*. München 1976, S. 15.

stark des Lesers Konzentration und Phantasie, weil anders als in Lenz‘ Text eine eindeutige Zuordnung der gesprochenen Worte über die (vorangestellten) Namen der Geschehensteilnehmer nicht stattfindet und damit der Leser sich auf das ‚wer-sagt-was‘ konzentrieren muß. Gleich dagegen ist die Dialogfolge mit gelegentlichen Exkursen zur aktuellen Geschehenssituation, durch welche der Zeitablauf verdeutlicht wird [z.B. „Ober! Mir noch n Klaren.“⁶⁹].

2.3.3 Kurt Tucholsky: *Lottchen beichtet 1 Geliebten*

Tucholsky hat mit diesem Text eine „Variante des gesprochenen Monologs“⁷⁰ geschaffen, eine Art Gespräch, in dem der Sprecher sein Gegenüber nur indirekt zu Wort kommen läßt, indem er dessen Aussagen durch eigene Rede reflektiert. Dieser ‚Halbdialog‘ läßt sich auch als Monolog, der neben der eigenen auch reflektierte Rede enthält, beschreiben.

«Es ist ein fremder Hauch auf mir? Was soll das heißen- [...] Gib mal ‘n Kuß auf Lottchen. In den ganzen vier Wochen, wo du in der Schweiz gewesen bist, hat mir keiner einen Kuß gegeben. Hier war nichts. [...] ach, Daddy! Ich bin dir so treu wie du mir. Nein, das heißt ... also, ich bin dir wirklich treu! Du verliebst Dich ja schon in jeden Refrain, wenn ein Frauenname drin vorkommt [...] Nur ein paarmal im Theater. Nein, billige Plätze - na, das eine Mal in der Loge ... Woher weißt du denn das? Was? Wie? Wer hat dir das erzählt? [...] Natürlich war ich da mit einem Mann. [...] Daddy! Daddy! Laß mal ... was ist das hier? Was? Wie? Was ist das für ein Bild? Was ist das für eine Person? Wie? Was? Wo hast du die kennengelernt? Wie? In Luzern? Was? Hast du mit der Frau Ausflüge gemacht? In der Schweiz machen sie immer Ausflüge. Erzähl mir doch nichts ... Was? Da war nichts? Das ist ganz was anders. Na ja, mir gefällt schon manchmal ein Mann. Aber ihr -? *Ihr werft euch eben weg!*⁷¹

⁶⁹ Ebd. S. 17.

⁷⁰ Vgl. Jürgen Zenke: *Die deutsche Monologergzählung im 20. Jahrhundert*. Köln und Wien 1976, S. 136.

⁷¹ Kurt Tucholsky: „Lottchen beichtet 1 Geliebten“. In: *Kurt Tucholsky. Gesammelte Werke in 10 Bänden. Bd. 9 - 1931*. Reinbek 1975, S. 116-118. [Zuerst abgedruckt unter dem Pseudonym Peter Panter in der Vossischen Zeitung, Verlag Ullstein, Nr. 38, am 23. 01. 1931. Original-Buchveröffentlichung in *Lerne lachen ohne zu weinen*].

„Lottchen“, die Heldin in diesem prinzipiell dramatisch strukturierten Text, führt ein Gespräch mit „Daddy“, der gerade von einer Reise in die Schweiz zurückgekehrt ist. Dabei verleihen Lottchens ironische Bemerkungen dem Text eine satirische Komponente. In der Rede von Lottchen werden Daddys Gesprächsanteile reflektiert wiedergegeben, womit sich dem Leser die Möglichkeit eröffnet, die im Halbdialog vorhandene Story zu rekonstruieren.

3 NEBENFORMEN DER STORYLITERATUR

Allen in diesem Abschnitt behandelten Textformen, der Tagebuch- und der Briefform, dem Briefwechsel und dem inneren Monolog, ist gemein, daß ihre Struktur sich an die der „Standard“- Erzählung lediglich anlehnt.

Tagebuch und Brief, die ansonsten in ihrer Form dem inneren Monolog nahe verwandt, aber „nicht notwendig Organe des Erzählens sind“⁷², unterscheiden sich darin, daß zum einen in ihnen eine unterschiedliche Betrachtungsweise⁷³ vorherrscht, zum anderen der Brief an einen Adressaten gerichtet ist. Außerdem werden diese Formen als Variante⁷⁴ bzw. Sonderform⁷⁵ des Ich-Romans betrachtet.

Beim inneren Monolog, der ebenso wie das Tagebuch an keinen Adressaten gerichtet ist, wird ein Gedankenprozeß, „das Bewußtsein in Aktion“⁷⁶, dargestellt. Diese Darstellungsform, ein introvertiert dramatisch strukturierter Text, unterscheidet sich sowohl von der Erzählung im strukturellen Sinn als auch von szenischen Texten, bleibt aber trotzdem „ganz im Bereich der *epischen* Fiktion; freilich mit extrem reduzierter Erzählervermittlung“⁷⁷.

⁷² Dietrich Weber: *Erzählliteratur*. S. 79.

⁷³ Vgl. Käte Friedemann: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt 1969, S. 47. „Zunächst seien einige Formen erwähnt, die überhaupt kaum dem erzählenden Genre zuzurechnen sind, und die demgemäß eine Mittelstellung zwischen epischer und dramatischer Kunst einnehmen: der Briefroman und das Tagebuch. [...], daß aber das Tagebuch die Dinge von einem, der Briefroman dagegen von mehreren Blickpunkten aus sehen läßt“.

⁷⁴ Wobei es sich um ein biographisches Werk oder bei Darstellung eines fingierten Tagebuchs um eine literarische Fiktion handeln kann. Vgl. Dieter Krywalski: *Knauers Lexikon der Weltliteratur*. München 1995, S. 1031.

⁷⁵ Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. S. 918.

⁷⁶ Jürgen Zenke: *Die deutsche Monologerzählung im 20. Jahrhundert*. Köln und Wien 1976, S. 25.; vgl. auch: Dietrich Weber: *Erzählliteratur*. Göttingen 1998, S. 41.

⁷⁷ Harald Fricke: *Norm und Abweichung*. München 1981, S. 125.

3.1 TAGEBUCH

Tagebuch, das: 1. Buch, Heft für tägliche Eintragungen persönlicher Erlebnisse u. Gedanken: ein T. führen.⁷⁸

Diese Duden-Definition sagt nur wenig über ein Tagebuch aus und schon gar nichts über das Tagebuch im literaturwissenschaftlichen Sinne. Als etwas exakter betrachte ich da einen mit Hilfe von Metzlers Literaturlexikon vogenommenen Definitionsversuch für die Standardform des Tagebuchs:

Tagebuch: ein schriftlich⁷⁹ fixierter nichtfiktionaler Text aus mehreren, in regelmäßigen Abständen (chronologisch) verfaßten, datierten Aufzeichnungen aktueller persönlicher Erlebnisse und Gedanken zum persönlichem Gebrauch.⁸⁰

In der Literaturwissenschaft werden grundsätzlich drei Arten von Tagebüchern unterschieden: (1) das Allerwelts- oder auch private Tagebuch, (2) das literarische Tagebuch und (3) das literarisch-fiktive Tagebuch.

Das private Tagebuch ist als Standardform bereits definiert (s.o.). Beim literarischen Tagebuch handelt es sich um eine Sonderform, welche die Ausrichtung auf einen Adressaten beinhaltet. Bekannte Beispiele dafür sind einerseits *Tagebuch 1946-1949* und *Tagebuch 1966-1971* von Max Frisch und andererseits *Der Schattenfotograf* von Wolfdietrich Schnurre. Überträgt dagegen ein Autor das Abbild eines privaten Tagebuchs in die Fiktion oder nutzt er die Tagebuchform als Darstellungsmittel seiner Story, stellt das Ergebnis das literarisch-fiktive Tagebuch dar. In dieser

⁷⁸ Duden. *Deutsches Universal Wörterbuch A-Z*. Mannheim, Wien und Zürich 1989, S.1509.

⁷⁹ In Abgrenzung zu Tonband-Tagebuch bzw. Photodiarie. Vgl. Peter Boerner: *Tagebuch*. Stuttgart 1969, S. 18.

⁸⁰ Vgl. Klaus Hübner: „Tagebuch“. In: *Metzlers Literatur Lexikon*. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1984, S. 429-430.

Darstellungsform können mimetisch-skripturale, Geschehensvermittler-, Figuren- und introvertierte Rede⁸¹ genutzt werden.

Betrachtet man jetzt in Tagebuchform geschriebene Texte, so verknüpfen diese laut Gérard Genette „eine Art inneren Monolog mit einem nachträglichen Bericht“⁸². Auch führt er aus, daß Tagebuch-Texte prinzipiell nicht an ein Publikum bzw. einen Leser gerichtet seien⁸³.

Ralph-Rainer Wuthenow definiert weiter, daß ein Tagebuch-Text, obwohl zur Gattung der autobiographischen Texte gehörend, nicht erzählend sei, er biete keinen Erzählstoff im Hinblick auf eine mehr oder weniger lückenlose Geschichte und gebe keinen kontinuierlichen Überblick wie z.B. bei einer wirklichen Autobiographie.⁸⁴

Wuthenow und Genette sind Vertreter einer orthodoxen Grundhaltung: gemäß dieser Position können Tagebuchtexte wegen Fehlens des Adressaten also keinerlei erzählende Rede beinhalten.

Anders sieht dagegen Walter J. Ong diese Textkonstruktion. Er sagt, daß man sich sogar in einem persönlichen Tagebuch, welches ja an den Schreiber selbst gerichtet sei, einen Adressaten vorstellen müsse⁸⁵. Diese Textform „setzt in gewisser Weise die perfekte Fiktion des Verfassers und des Adressaten voraus. [...] und in einem Tagebuch verhalte ich mich so, als spräche ich zu mir selbst. Tatsächlich spreche ich jedoch niemals in solcher Weise zu mir selbst.“⁸⁶

Elias Canettis Betrachtung von Tagebuchtexten mit dem Titel *Dialog mit dem grausamen Partner* läuft ebenfalls auf den Tenor hinaus, daß man im Tagebuch zu sich selbst, dem „fiktiven Ich“, spricht. Dieser Adressat

⁸¹ Vgl. Dietrich Weber: „Skizze zur Storyliteratur“. S. 522.

⁸² Gérard Genette: *Die Erzählung*. S. 155.

⁸³ Vgl. ebd. S. 164.

⁸⁴ Ralph-Rainer Wuthenow: *Europäische Tagebücher: Eigenart, Formen, Entwicklung*. Darmstadt 1990, S. 1.

⁸⁵ Vgl. Walter J. Ong: *Oralität und Literalität*. Opladen 1987(1982), S. 103.

⁸⁶ Ebd.

sei einerseits der „geduldigste“, andererseits aber der „gefährlichste Gesprächspartner“⁸⁷, dem er je begegnet sei.

Faßt man diese vier Theorien zusammen, ergibt sich zwar nicht direkt ein Konsens, trotzdem kann man zur Auffassung gelangen, daß ein Tagebuchtext zumindest passagenweise das Prädikat „erzählend“ verdienen kann, auch wenn er keine einer Erzählung konforme Geschichte enthält.

⁸⁷ Elias Canetti: „Dialog mit dem grausamen Partner“. In: *Das Tagebuch und der moderne Autor*. Hrsg. von Uwe Schultz. Frankfurt/M., Berlin und Wien 1982, S. 57f.

3.1.1 Marie Luise Kaschnitz: *Die FüÙe im Feuer*

Der Text *Die FüÙe im Feuer* von Marie Luise Kaschnitz ist eine fantastische Sterbegeschichte, über welche sich die Autorin selbst wie folgt äußert:

In der Geschichte »Die FüÙe im Feuer«, die einen KrankheitsprozeÙ beschreibt, ermöglicht die Form es der Ichgestalt der Kranken, in jeder neuen Eintragung ganz da zu sein und ihre augenblickliche Stimmung wiederzugeben. Erst die Summe der lose aneinandergereihten Eintragungen ergibt die Geschichte, die mit der letzten Notiz der Heldin, ihrem Feuertod und ihrer Erlösung aus der Kälte und Gefühllosigkeit zu Ende geht.⁸⁸

Das Tagebuch, aus insgesamt fünfundzwanzig Einträgen im Zeitraum von einhundertundein Tagen bestehend, beinhaltet Selbstschau, Erinnerung und Beobachtung.

Allerdings finden sich dort auch für Tagebücher im Grunde genommen untypische Textstellen: „[...] sah mich Herr Alphons, so heißt der Friseur, ...“⁸⁹ oder auch „[...] den Tagebüchern, die ich kürzlich erwähnt habe, handelt es sich nicht um die von mir täglich festgehaltenen Gedanken und Eindrücke ...“⁹⁰ oder „[...] wurde ich zu unserem Chef (ich arbeite in einem Werbebüro) gerufen ...“⁹¹ Im „normalen“ Tagebuch sind Hintergrundinformationen zu Personen und irgendwelchen Sachverhalten wegen der Personalunion von Tagebuchschreiber und -leser und dessen ‚Allwissenheit‘ nicht erforderlich, wogegen in einem potentiell an einen Adressaten (Leser) gerichteten Tagebuch dieser zwecks besseren Verständnisses über Zusammenhänge informiert werden sollte: „daß gewisse, aus vergangenen Zeiten stammende Mitteilungen auch dem Leser dieser Seiten wichtig wären. So mag es ihn

⁸⁸ Marie Luise Kaschnitz: „Gedächtnis, Zuchtrute, Kunstform“. In: *Das Tagebuch und der moderne Autor*. Hrsg. von Uwe Schultz. Frankfurt/M. 1982, S. 33.

⁸⁹ Ebd.: „Die FüÙe im Feuer“. In: *Ferngespräche*. Frankfurt/M. und Leipzig 1992, S. 183.

⁹⁰ Ebd..S.188.

⁹¹ Ebd. S.189.

interessieren...“⁹² Um in *Die Füße im Feuer* Lücken im Verständnis des implizierten Lesers zu schließen, weicht Kaschnitz mit informativen Passagen extrovertierter Rede von der in der Monologsituation des Tagebuchs üblichen introvertierten Rede ab. Eine gleichartige Abweichung, verbunden mit einem Wechsel vom schriftlichen ins mündliche, ist auch charakteristisch für die im folgenden, das Textende darstellende, Zitat enthaltende teichoskopische⁹³ Passage, die ich zur Kenntlichmachung in Klammern gesetzt habe:

Ich kann nicht mehr schreiben. Ich war bei meiner kindischen Suche nach einigen halbverbrannten Briefbogen unvorsichtig, vielleicht haben auch die Mullbinden an meinen Füßen Feuer gefangen. Jedenfalls schwelen meine Beine bis zu den Knien und ich habe nicht mehr die Kraft, sie aus den Flammen zu ziehen. [... Auf diesen Schrei hin ist es im Haus lebendig geworden, es wird geklingelt und geklopft, jetzt schlagen sie sogar die Wohnungstür ein. ...] Ich bin nicht unsterblich, ich weine und meine Finger krampfen sich um einen Fetzen Papier, auf dem das Wort Liebe steht.⁹⁴

Der Text zeigt bis kurz vor seinem Ende eine sich an der Realität orientierende Darstellungsform. Die dann erfolgende irrealer Gedankendarstellung des „Sterbemoments aus der Perspektive der Sterbenden“⁹⁵ verändert den Textcharakter ins fantastisch-fiktionale⁹⁶.

Der Text zeigt, daß in einer Tagebuchform sowohl schriftliche als auch mündliche Rede nebeneinander existieren können und neben der realen auch Platz für die irrealer Schreibsituation ist.

⁹² Ebd. S.193.

⁹³ Teichoskopie = Mauerschau. Grundsätzlich mündliche „fiktionsinterne Vermittlung eines gerade ablaufenden Geschehens außerhalb der Bühne durch eine Bühnenperson“ (Fricke/ Zymner: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. S. 176). Eine ausführlichere Erläuterung des Begriffes sei mir an dieser Stelle erlassen; in Punkt 4.7 dieser Arbeit werde ich darauf eingehen.

⁹⁴ Marie Luise Kaschnitz: ebd. S. 198.

⁹⁵ Vgl. Dieter Lamping: „Die fiktionale Sterbegeschichte“. In: *Von der Wachstafel zum Tonbandgerät. Vier Beiträge zur Literatur*. Wuppertal 1987, S. 81. „Der wichtigste Fall einer nicht-realistischen Darstellungsweise in fiktionalen Sterbegeschichten ist jedoch - vorderhand - erzähltechnischer Art: es ist die Darstellung des Sterbemoments aus der Perspektive des Sterbenden, sei es grammatisch in der Ich- oder in der Er-Form.“

⁹⁶ Fantastische Fiktion als kontrastiver Begriff zu realistischer Fiktion überschreitet der realistische Ebene „zugunsten des Irrealen, Surrealen, Wunderbaren, Übernatürlichen,

3.1.2 Guy de Maupassant: *Der Horla* [*Le Horla*]⁹⁷

In einer Zeit, in der Guy de Maupassant an Angstzuständen, Migränen, Albdrücken, Halluzinationen und Schlaflosigkeit litt und sich immer mehr durch Rauschgifte zum Schaffen aufpeitschte, beobachtete er sich unablässig selbst und setzte seine Feststellungen in Schriftwerk um: *Der Horla* entstand.⁹⁸ Es handelt sich also um ein stark autobiographisches, aber dennoch fiktionales Werk des Autors, denn der Sprecher des „in erster Person“ geschriebenen Erzähltextes ist „selbst eine Figur der Geschichte“, „also selbst fiktiv“⁹⁹. Insofern ist der Horla sowohl für den Tagebuchschreiber als auch für den Autor realistisch und existent.

Der Horla umfaßt mit vierzig Eintragungen einen Zeitraum von einhundertsechszwanzig Tagen, wobei als Besonderheit der 19. August zwei für sich allein stehende Einträge aufweist.

Was in fröhlicher Stimmung beginnt, verliert im weiteren Verlauf des Textes immer mehr an Realitätsbezug und kann Mystisches nicht mehr von der Realität trennen. Der Tagebuchschreiber zeichnet kurzfristig Vergangenes auf, hier neben dem normalen Geschehen auch Analysen bzw. selbst reflektierte Berichte über seinen psychischen Zustand. Eine Eintragung entspricht allerdings nicht unbedingt dem gerade gesagten. Dieser vergleichsweise ungewöhnlich lange Teil mit dem Datum 16. Juli behandelt die Vorgänge um ein Suggestionsexperiment und ist für sich

Zauberhaften, Unheimlichen“ (vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. S. 679).

⁹⁷ Von der Novelle *Der Horla* [*Le Horla*] sind zwei unterschiedliche Fassungen erschienen: 1) am 26. Oktober 1886 in der Tageszeitung *Le Gil Blas* als Rahmenerzählung, 2) am 25. Mai 1887 in der Novellensammlung *Le Horla* als Erzählung in Tagebuchform. Im Rahmen dieser Arbeit wird auf den Text in Tagebuchform Bezug genommen.

⁹⁸ Vgl. Ernst Sander: „Guy de Maupassant 1850-1893“. In: *Guy de Maupassant: Novellen*. Frankfurt/M. o.J. S. 393; ders.: „Nachwort“. In: *Der Schmuck. Der Teufel. Der Horla*. Stuttgart 1983, S. 61.

⁹⁹ Vgl. Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*. S. 44.

allein schon als Ich-Erzählung zu betrachten. Bei genauerer Betrachtung läßt sich die Geschichte sogar in zwei parallel laufende Darstellungsstränge unterteilen:

Realistisch: innerhalb der Geschehnisdarstellung findet auch die rationale Beurteilung eines Krankheitsverlaufs statt und

Mystisch: dämonologisch-psychologische Darstellung, wobei der Held immer stärker einer homogenen Interpretation unterliegt, von einem unsichtbaren Wesen verfolgt zu werden.

Stellt man beide Ebenen, real und fantastisch, gegenüber, findet man folgendes:

Reale Geschehnisse der Alltagswelt	Mystische Ereignisse, die mit dem Horla zusammenhängen
	8. Mai: Ankunft des Horla auf dem Dreimaster
11. Mai: erste Anzeichen einer Krankheit	
	25. Mai: Erste körperliche Attacke des Horla, die als Beginn weiterer zu sehen ist.
2. Juni: Ausflug zum Roumarer Wald, um sich zu erholen	
2. Juli: Reise zum Mont Saint-Michel	2. Juli: Kutscher wird ebenfalls vom Horla heimgesucht
	Nacht zum 6. Juli: volle Karaffe ist auf einmal leer
15. Juli: Suggestionsexperiment	
	6. August: Horla knickt Rose ab
16. August: Abgebrochene Reise nach Rouen	
17. August: Buchseiten blättern von allein um (Wind?)	17. August: Horla blättert Buchseiten um.
19. August: Zeitungsartikel: Wahnsinnsepidemie in Brasilien	19. August: Aufgrund Zeitungsartikel Reflexion auf ersten Tagebucheintrag (8. Mai: Ankunft des brasilianischen Schiffes – des Horla).
Früh Morgens am 10. September: Niederbrennen seines Hauses	Früh Morgens am 10. September: Versuch, den Horla zu töten.
10. September: Suizidankündigung	10. September: Selbstmordankündigung, um Horla loszuwerden

Die aufgezeichneten Ereignisse scheinen aufeinander aufzubauen --- eine Spannungskurve entsteht, welche durch Mord- und Selbstmordgedanken noch intensiviert wird. Dem Leser fällt es schwer zu beurteilen, ob Realität oder Projektionen wiedergegeben werden, weil der Tagebuchstil diesbezüglich nicht eindeutig ist. Mit der Einbindung unerklärlicher Ereignisse in den Text wie beispielsweise den Fall der geleerten Wasserflasche

Schließlich habe ich am 9. Juli nichts als Wasser und Milch auf meinen Tisch gestellt, nachdem ich zuvor die Karaffen sorglich mit weißen Mullbinden umwickelt und die Stöpsel festgebunden hatte. [...] Ich löste die Knoten, zitternd vor Furcht. Das ganze Wasser war ausgetrunken! Ah! Mein Gott! ...¹⁰⁰

versteht es Maupassant, innerhalb einer Tagebuchform eine mystische Welt zu schaffen.

3.1.3 Nikolai Gogol: *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* [Записки сумасшедшего]

In *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, einem Tagebuchtext mit insgesamt zwanzig unterschiedlich datierten Eintragungen, wird der immer stärker werdende Realitätsverlust des Schreibenden mit jedem neuen Absatz sichtbarer, wobei allein schon die Datumsangabe (ab dem zwölften Eintrag, vorher werden als real zu sehende Daten verwendet) als Maßstab für des Schreibers geistige Verwirrung betrachtet werden kann:

- 12) Jahr 2000, 43. April
- 13) 86. Martober, zwischen Tag und Nacht
- 14) Ohne Datum, ein Datum gab es nicht
- 15) An das Datum kann ich mich nicht erinnern, einen Monat gab es auch nicht, weiß der Teufel was es eigentlich gab
- 16) Am ersten
- 17) Madrid, 30. Februarius
- 18) Im Januar desselben Jahres, der diesmal auf den Februar folgt
- 19) Den 25.
- 20) Vierunddreißig am ...sten, Jahr MC, 349. Februar¹⁰¹

¹⁰⁰ Guy de Maupassant: „Der Horla“. In: *Der Schmuck. Der Teufel. Der Horla*. Übers. von Ernst Sander. S. 33f. [Originaltextstelle: „Le 9 juillet enfin, j’ai remis sur ma table l’eau et le lait seulement, en ayant soin d’envelopper les carafes en des linges de mousseline blanche et de ficeler les bouchons. [...] Je déliai les cordons, en palpitant de crainte. On avait bu toute l’eau! on avait bu tout le lait! Ah! mon Dieu! ...“ (Ebd.: „Le Horla“. In: *Œuvres Complètes de Guy de Maupassant. Le Horla. Le Voyage du Horla. Un Fou? Le Horla (Version Première)*. Paris 1927, S. 16f.)].

¹⁰¹ Nikolai Gogol: „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“. In: *Nikolai Gogol, Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band I Erzählung*. Übers. von Georg Schwarz. Stuttgart 1982, S. 767-783. [Originaltextstelle: „12) Год 2000 апреля 43 числа. 13) Маршобря 86 числа. Между днем и ночью. 14) Никоторого числа. День был без числа. 15) Числа не помю. Месяца тоже не было. Было чорт знает, что такое. 16) Число I. 17) Мадрид, Февруарий тридцатый. 18) Январь того же года,

Gesamtinhaltlich ergibt sich für den Text der Eindruck einer konventionellen Erzählung¹⁰². So berichtet der Held abschnittsweise in schriftlicher Redesituation über seine Erfahrungen bzw. sein Handeln. Eine Besonderheit des Textes ist ein Handlungsstrang, dessen Motiv schreibende Tiere sind.¹⁰³ Gogol nimmt dabei auch indirekt Bezug auf E.T.A. Hoffmanns *Die Lebensansichten des Kater Murr*: „Hm! Der Gedanke stammt aus einem Buch, das aus dem Deutschen übersetzt ist. Auf den Titel kann ich mich nicht besinnen.“¹⁰⁴

Betrachtet man die Textstruktur, sieht man Kombinationen aus (a) gemischten Redesituationen (mündliche Rede in einem prinzipiell schriftlichen Text: „sozusagen“, „wissen Sie“, „Hm!“, „so also“ u.a.) und (b) gemischten Strukturtypen (erzählend-berichtende Struktur und dramatische Struktur: „Bin im Theater gewesen. Man spielte den russischen Tölpel Filatka. [...] Eine Schauspielerin sang sehr schön. Ich dachte an ... Ha, welche Kühnheit! ... Aber schon gut, schon gut, ich schweige.“¹⁰⁵).

Im Text überwiegt die sich immer wieder mit dem (inneren) Monolog abwechselnde bzw. vermischende narrative Rede, lediglich der achte Eintrag hat eine szenisch-dramatische Struktur; der Tagebuchschriftsteller wird zum Sprecher oder sogar Erzähler:

случившийся после февраля. 19) Число 25. 20) Чи 34 сло Му гдао. (Февраль) 349.“ (Николай Васильевич Гоголь: „Записки сумасшедшего“. In ders.: *H. V. Gogol. Собрание сочинений. Том третий. Повести*. Москва 1949, S. 179-185.)).*

*(Dieses Wort ist vertikal gespiegelt dargestellt.)

¹⁰² Vgl. Dietrich Weber: *Geschichtenerzählspieler*. S. 127.

¹⁰³ Vgl. M. Gorlin: *N. V. Gogol und E. Th. A. Hoffmann*. Nendeln/ Liechtenstein 1968 (Leipzig 1933), S. 17 und 62-65. Vgl. auch Maximilian Braun: *N. W. Gogol. Eine literarische Biographie*. München 1973, S. 113. Braun meint, daß das Motiv der schreibenden Tiere literarischen Ursprungs und zugleich möglicherweise eine Parodie auf die seinerzeit populären Briefromane sei.

¹⁰⁴ Nikolai Gogol: Ebd. S.769. [Originaltextstelle: „Гм! Мысль почерпнута из одного сочинения, переведенного с немецкого. Названия не припомню.“ (Ebd.: „Записки сумасшедшего“. S. 174.)].

¹⁰⁵ Ebd. S. 765. [Originaltextstelle: „Был в театре. Играли русского дурака Филатку. [...] Пела одна актриса очень хорошо. Я вспомнил о той... эх канальство!.. ничего, ничего... молчание.“ (Ebd.: „Записки сумасшедшего“. S. 171.)].

13. November So, sehen wir uns alles an! Der Brief ist ziemlich deutlich geschrieben. Immerhin sieht die Handschrift wie die eines Hundes aus. Aber lesen wir! „Liebe Fidèle, ich kann mich noch immer nicht an Deinen spießbürgerlichen Namen gewöhnen. [...] Aber lassen wir das beiseite. Ich freue mich sehr, daß wir auf den Gedanken gekommen sind, einander zu schreiben.“ Der Brief ist orthographisch richtig geschrieben. Sogar Interpunktion und die Groß- und Kleinschreibung stimmen. [...] Hm! [...] Ei, ei! [...] Aha! [...] Gut, nehmen wir das zur Kenntnis. [...] Aha! Also gut, hören wir uns an, was mit Sophie war. Hach, verdammt! Aber schon gut, schon gut ... Fahren wir fort! [...] ¹⁰⁶

Ich meine, daß dieses Zitat ein sehr interessantes Beispiel für die Grenzüberschreitung zwischen strukturell unterschiedlichen Formen, vom schriftlichen Bericht in Tagebuchform zur dramatisierten Szene in Monologsituation, darstellt.

Beim Leser kann das Gefühl entstehen, ein Brief werde aktuell vorgelesen und auch gleich kommentiert – so, als fände Kommunikation statt.

Versucht man nun, den Text einzuordnen, würde die Wahl des Themas prinzipiell schon ausreichen, ihn im fiktionalen Bereich anzusiedeln; allerdings wendet Gogol dazu noch andere Gestaltungsmerkmale an: die Nutzung von mimetisch-skripturalem und mimetisch-oralem Redestil nebeneinander und auch der Einsatz sowohl erzählend-berichtender als auch dramatischer Textstruktur.

Auf der Basis der Tagebuchform mit seiner Datierung und der dann folgenden Niederschrift von Gedanken bzw. Erlebnissen erstellt Gogol mit im Laufe der Zeit immer absurder werdenden Einträgen eine chronologische Dokumentation des fortschreitenden Wahnsinns seines Helden.

¹⁰⁶ Ebd. S. 768ff. [Originaltextstelle: „Ноября 13. А ну, посмотрим: письмо довольно четкое. Однако же в почерке всё есть как будто что-то собачье. Прочитаем: „Милая Фидель! я всё не могу привыкнуть к твоему мещайскому имени. [...] Я очень рада, что мы вздумали писать друг к другу.“ Письмо писано очень правильно. Пунктуация и даже буква ь везде на своем месте. [...] Гм! [...] Ай, ай! [...] А! [...] Это нужно взять к сведению. [...]А! ну, посмотрим, что Софи. Эх, канальство!.. Ничего, ничего... будем продолжать. [...]“ (Ebd.: „Записки сумасшедшего“. S. 174-175.)] .

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das Erzählmedium Tagebuch durchaus Möglichkeiten eröffnet, eine Story zu vermitteln. Genutzt wird dazu zum einen das Merkmal „Datierung“ wegen der Möglichkeit, chronologische oder quasichronologische Vorgänge innerhalb der Story darzustellen, wie etwa die psychischen Veränderungen bei Gogols Held oder den Verlauf der Krankengeschichte in Kaschnitz‘ Werk. Ein anderes genutztes Merkmal ist die „Adressierung an sich selbst“ mit der Möglichkeit, einen Tagebuchschreiber zu installieren, über dessen Glaubwürdigkeit letztendlich der Leser entscheidet. So gesehen, bleibt z.B. Maupassants *Der Horla* mystisch, weil man hier nicht einfach beurteilen kann, ob der Horla real ist oder nur in der Einbildung des Tagebuchschreibers existiert.

Bezüglich der Struktur sind die behandelten Texte nicht unbedingt „Erzählliteratur im engerem Sinn“, bleiben aber eindeutig im Bereich der „Storyliteratur im engeren Sinn“, da die in ihnen vermittelte Story aus mehreren, durch einen zeitlichen Ablauf verbundenen Ereignissen besteht.

3.2 BRIEF / BRIEFWECHSEL

Bei genauer Betrachtung ist der Brief -- die quasi parallel zur Entwicklung der (Schrift-) Zeichen entstandenen Form der schriftlichen Kommunikation¹⁰⁷ -- normalerweise eine von einer oder mehreren Personen verfaßte, an eine oder mehrere Personen adressierte, schriftlich fixierte Mitteilung, welche in verschlossenem Umschlag durch Boten (Post o.ä.) überbracht wird.¹⁰⁸ Wesentliches Merkmal eines Briefes ist die direkte Ansprache des (der) Adressaten, welche(r) ja im Normalfall mit dem (den) Leser(n) identisch ist (sind).

Bei fiktionalen Storytexten in Briefform stellt sich der Autor mit Hilfe der von ihm installierten fiktiven Figur des Adressanten außerhalb der Story, steht also nur noch „*hinter* und nicht erzählend in seinem Werk“¹⁰⁹. Außerdem gibt es die Personalunion von Adressat und Leser nicht, der (fiktive) Adressat tritt -- mit Ausnahme beim Briefwechsel -- zwar nicht in Erscheinung, hat aber seinen Platz innerhalb der Story.

Anders als Wilhelm Voßkamp, der dem Leser eine Doppelrolle als Adressant und auch Adressat zuweist¹¹⁰, bin ich der Meinung, daß der implizierte Leser eher eine Art Voyeur ist: er liest Briefe, die weder von ihm verfaßt noch an ihn adressiert sind -- er bleibt außerhalb der Story,

¹⁰⁷ Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. S. 114; Paul Raabe: „Brief/Memoiren“. In: *Das Fischer Lexikon. Literatur II*. Teil 1. Hrsg. von Wolf Hartmut Friedrich und Walter Killy. Frankfurt/M. 1965, S. 101; Herbert Seidler: „Brief“. In: *Kleines literarisches Lexikon* Bern 1966, S. 56; vgl. auch Reinhard M. G. Nickisch: *Brief*. Stuttgart 1991 S. 32. Der Brief als literarische Darstellungsform wurden bereits in der Antike Mittel künstlerischen Ausdrucks: dichterische fiktionale Kunstwerke wie Ovids *Heroides*, die Briefe des Cicero in Prosa sowie die des Horaz in Versen sind frühe Zeugnisse dafür.

¹⁰⁸ Vgl. Gottfried Honnefelder: *Der Brief im Roman. Untersuchung zur erzähltechnischen Verwendung des Briefes im deutschen Roman*. Bonn 1975, S. 4.

¹⁰⁹ Hans Rudolf Picard: *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. S. 11.

¹¹⁰ Vgl. Wilhelm Voßkamp: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. - Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*, 45/1, 1971, S. 107.

auch wenn Identifikation mit dem Geschriebenen bzw. Reflektion des Geschriebenen Reaktionen in ihm hervorrufen können.

Analog zur Rollenerzählung herrscht in der Brieffiktion Figurenrede vor, eine mimetisch-skripturale Rede aus der individuellen Perspektive des Adressanten, allerdings mit dem gravierenden Unterschied, daß sie eine exakte Adressierung besitzt. Eine weitere formal wesentliche Unterscheidung ergibt sich zum nicht adressierten Inneren-Monolog sowie artverwandten Kommunikationsformen: in der Brieffiktion vermischen sich zwei verschiedene Redesituationen, die (a) Erzählende mit einem nachträglichem Bericht¹¹¹ [„Ich habe Sie also gestern gefahren. Vom Konsistorium zum Schlesischen Bahnhof. Quer durch Berlin. Sie rauchten und lasen in einer Zeitung.“¹¹²] und (b) die Dramatische bzw. Dialogische in der Tiefenstruktur des Werks¹¹³ [„Herr Divisionspfarrer, Ihre Dialektik in Ehren. Aber lassen Sie sie jetzt bitte einmal beiseite, seien Sie fair.“¹¹⁴]

Eine ebenfalls erforderliche formale Unterscheidung fiktionaler Storytexte in Briefform ist noch die zwischen „einseitig-monologischer“¹¹⁵ und „dialogischer Korrespondenz“¹¹⁶, also die Unterscheidung zwischen (a) dem Brief einer Einzelperson mit dessen einseitiger Perspektive oder (b) dem Briefwechsel zwischen zwei oder mehr Personen, den man als multiperspektivisch bezeichnen kann.

¹¹¹ Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. S. 155.

¹¹² Wolfdietrich Schnurre: „Brief eines Taxichauffeurs“. In: *Blau mit goldenen Streifen*. Frankfurt/M. und Berlin 1986, S. 100.

¹¹³ Vgl. Reinhard M. G. Nickisch: ebd. S. 61 und 189f.

¹¹⁴ Wolfdietrich Schnurre: ebd. S. 101.

¹¹⁵ Wilhelm Voßkamp: ebd. S. 95.

¹¹⁶ Ebd.

3.2.1 Gustav Ernst: *Brief der Haushälterin an die Herrschaft*

In Ernsts *Brief der Haushälterin an die Herrschaft* kündigt eine Hausangestellte schriftlich ihre Stelle und erklärt die für sie nach elf Beschäftigungsjahren unerträglich gewordene Situation: schlechtes ‚Betriebsklima‘, ungerechtfertigte Vorwürfe bzw. Angriffe und schlechte Bezahlung.

Ich bin seit elf Jahren, ohne zwischendurch nennenswert krank gewesen zu sein, als Haushälterin bei Ihnen beschäftigt. Ich kenne also die Einrichtung Ihres Hauses gut. [...] In letzter Zeit aber ist es zu einer Selbstverständlichkeit geworden, daß mir Ihr Mann Szenen macht, vom Tisch aufspringt, um mich zusammenzuputzen, [...]. Aber auch Ihre Kinder nehmen bereits offene Gesten des Herrschens an [...].¹¹⁷

Der Brief hat als Adressaten die ‚gnädige Frau‘, eine im direkten Dialog geführte Kommunikation ist nicht gewünscht [„Daß ich es brieflich tue, das kommt daher, weil ich vermeiden möchte, von Ihnen eingewickelt zu werden, (...)“¹¹⁸], wird also derart verhindert. Die Adressantin wählt für den authentisch wirkenden Text einen umgangssprachlichen, emotionalen Schreibstil, in dem viele aus Sicht der Haushälterin störende Vorkommnisse oder auch Umstände in „direkter Rede“¹¹⁹ reflektiert werden. Die Rede wirkt frei von der diplomatischen Zurückhaltung, welche man sich im direkten mündlichen Dialog auferlegen würde.

Betrachtet man den Text vom Inhalt her, läßt er sich analog zur ausführlichen klassischen Rede in vier Abschnitte¹²⁰ unterteilen: Im ersten Abschnitt [*exordium*, Zeilen 1-27] beschreibt die Briefschreiberin,

¹¹⁷ Gustav Ernst: „Brief der Haushälterin an die Herrschaft“. In: *Jetzt schlägt's 13 Deutsche Literatur aus dreizehn Jahren*. Berlin 1977, S. 125-126.

¹¹⁸ Ebd. S. 130.

¹¹⁹ Volker Neuhaus: *Typen multiperspektivischen Erzählens*. Köln 1971, S. 39. „Jede kleinste Einzelheit kann ein Briefschreiber berichten, vor allem aber lange Unterhaltungen in direkter Rede, die im fiktiv-autobiographischen Roman nicht glaubwürdig mitgeteilt werden können“.

¹²⁰ Vgl. Fricke/ Zymner: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. S. 66. a) *exordium* = Einleitung, b) *narratio* = Erzählung, Darstellung des Sachverhalts, c) *argumentatio* = Begründung und (ggf. incl. *refutatio* = Widerlegung gegnerischer Argumente), d) *peroratio* = Schluß.

wie sehr sie im Laufe von elf Jahren mit ihrer Arbeit verwachsen ist, wogegen ihre Rede im zweiten [*narratio*, Zeilen 28-191] langsam darauf kommt, wie negativ sich das Arbeitsklima in diesem Zeitraum entwickelt hat. Im dritten [*argumentatio* und *refutatio*, Zeilen 192-250] läßt sich die Briefschreiberin über zukünftiges aus: mögliche Reaktionen der 'gnädigen Frau'. Dem letzten, vierten Abschnitt [*peroratio*, Zeilen 251-266] sind dann noch die abschließenden finanziellen Wünsche der Adressantin zu entnehmen.

Der Redetyp innerhalb des Textes wechselt häufig, dabei dominieren deskriptive und argumentative Rede, von wenigen Passagen narrativ berichteter Sachverhalte abgesehen.

Gustav Ernst benutzt hier eine nicht erzählend gestaltete Briefform, um den realen Leser insofern mit einzubeziehen, als dieser aus dem vorhandenen Text für sich selbst eine Gesamtstory entwickeln muß.

3.2.2 Wolfdietrich Schnurre: *Brief eines Taxichauffeurs*

Die Wahl der Briefform ermöglicht Schnurre in diesem 1947 geschriebenen Text, mit einer ‚Jedermann‘-Figur als Adressant den Versuch einer Abrechnung mit jenen (realen) Opportunisten, die in „Großdeutschland“ hohe Dienstgrade bekleidet und sich auf vielfältige Weise schuldig gemacht haben und nun, nur zwei Jahre nach Zusammenbruch des Dritten Reiches, wieder -- ohne Anzeichen von Schuldbewußtsein oder sogar Reue -- hohe Ränge besetzen und lautstark öffentlich auftreten.

Schnurres Text, der mit den Worten „Sehr geehrter Herr Divisionspfarrer“ beginnende Brief eines damit aus der namenlosen Masse ehemaliger Kriegsteilnehmer heraustretenden, seine Identität aber nicht vollständig preisgebenden Taxifahrers [„Nein, Sie brauchen nicht nachzudenken, Herr Pfarrer; Meyer oder Schulze, Schmidt oder

Lehmann - ist egal, wie ich heiße. Könnte auch ebensogut Smith, Dubois oder Iwanow heißen. Oder nur X, Schütze X, das ist gleich.“^{121]} an einen Generalsuperintendenten, blendet als Einleitung zurück in die Kriegszeit, schildert das Wiedererkennen am Vortag und richtet dann, unterbrochen von argumentativen Passagen, äußerst unbequeme Fragen an den Geistlichen:

Herr Pfarrer, dabei wollte ich schon zu Anfang fragen: Sprechen Sie eigentlich die Sprache des Menschen? [...] Und frage. Frage, Herr Pfarrer: Sprechen Sie nicht vielmehr die Sprache des Teufels? [...] Werden Sie nicht sagen müssen, daß Sie falsches Zeugnis abgelegt haben? [...] Werden Sie nicht das ungeheuerliche Geständnis ablegen müssen, statt in der Sprache Christi in der Sprache des Versuchers, in der Sprache des Teufels gesprochen zu haben?¹²²

Außerdem wird das Verhalten dieses Pfarrers mit dem anderer verglichen und die Frage nach Sühne gestellt:

Ich habe von Pfarrern gehört, die ins Konzentrationslager gingen [...] Ich habe einen Pfarrer gekannt, der den Gehorsam verweigerte und, um dreißig Menschenleben zu schützen, erst einen Offizier und dann sich selber erschöß. Fünf Möglichkeiten von tausend. Keine einzige eine Lösung. Aber jede einzelne tausendmal konsequenter und ehrlicher, als *Sie* sich verhielten. Denn jede dieser Möglichkeiten begann mit der Sühne, der Sühne von Grund auf [...] ¹²³

Die Sprechsituation in diesem Brief ist prinzipiell monologisch, einzelne reflektive Dialoganteile haben keinen Einfluß auf den Charakter des Textes. Die Redeweise ist, wenn auch einige Passagen als berichtend zu werten sind, überwiegend argumentativ.

¹²¹ Wolfdietrich Schnurre: „Brief eines Taxichauffeurs“. S. 100f.

¹²² Ebd. S. 101f.

¹²³ Ebd. S. 103.

3.2.3 Marieluise Fleißer: *Briefe aus dem gewöhnlichen Leben*

Anders als in den vorangegangenen Texten von Ernst und Schnurre erstellt Marieluise Fleißer in ihrer Kurzgeschichte *Briefe aus dem gewöhnlichen Leben* einen aus lediglich zwei Briefen bestehenden Briefwechsel zweier fiktiver Figuren. Dabei dienen die Briefe im wörtlichen Sinn als Kommunikationsmedien. Zunächst Annas Brief an Max, in dem sie ihre Gefühle seit dem Zeitpunkt des Kennenlernens, also die Liebe zu ihm, offenlegt und ihre Wünsche und Hoffnungen für die Zukunft zu Papier bringt.

Geliebter Max!

Ich muß es Dir doch einmal sagen. Ich habe Dir absichtlich nichts verheimlicht, als wir uns kennenlernten. Du wußtest, daß ich öfter mit Herren zusammen war [...] Wie ich dann mit Dir war, sagte ich Dir, Du bist der erste Mann, mit dem ich das gern mache. [...] Was Du für mich gewesen bist, kann ich keinem Menschen sagen. Du warst für mich das Wunder [...] Gott ist mein Zeuge, wie ich zu Dir kam, war ich in der Seele noch nie berührt [...] Laß mir dies: daß ich von den andern mich abgrenzen und für Dich mich hinaufsteigern darf.

Deine Anna.¹²⁴

Max' Antwortbrief hat den Tenor, daß er für Anna keine gleichartigen Gefühle hegt, er gesteht sogar, sie nur benutzt zu haben, insbesondere in dem Zeitraum, in dem er sich, trotz des Zusammenseins mit Anna, um eine andere Frau bemühte, von dieser aber letztlich abgewiesen worden sei. Der Frust über diese Zurückweisung wird augenscheinlich zum primären Argument dafür, daß Max sich nun für Frauen zu schade glaubt und keinen Zweifel daran läßt, daß es mit Anna keine gemeinsame Zukunft gebe.

Liebes Kind!

Dein Brief ist mir ein neuer Beweis, daß zwei Menschen sich unter einer Sache etwas ganz Verschiedenes vorstellen können. [...] Warum klammerst Du Dich nicht an einen anderen? Ich bin dafür sehr ungeeignet. [...] Anfang März, wir beide kannten uns seit einigen Wochen, sah ich auf der Straße

¹²⁴ Marieluise Fleißer: „Briefe aus dem gewöhnlichen Leben“. In: *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt*. Frankfurt/M. 1972, S. 19-21.

eine Frau und sagte zu einem Bekannten: Die gefällt mir. Er lachte mich aus, weil er wußte, daß die Frau durch ihre Position für mich unerreichbar war. [...] In der ganzen Zeit, wo Du mir kamst, habe ich eine Frau wahnsinnig geliebt. Ich bin ihr aber nie zu nahe getreten, der bloße Gedanke daran war Sünde. Verstehst Du nun, warum ich Dich brauchte? [...] So wie es jetzt steht, bekommt mich überhaupt keine Frau mehr. Ich will mir nicht mehr hineinreden lassen.¹²⁵

Nicht zu vernachlässigen ist die Rolle der von Max erwähnten, aber sonst nicht näher in Erscheinung tretenden Frau in bezug auf sein weiteres Verhalten Anna gegenüber.

Fleißer reiht quasi zwei Dialoghälften aneinander, wobei die Einzeltexte (-briefe) eher berichtend als in dramatischer Rede gehalten sind. Die räumlich getrennte Redesituation läßt es zu, die Briefe in offener Rede, die zudem nicht von direkter Gegenrede unterbrochen werden kann, zu gestalten. Dabei schonen sich die Adressanten selbst nicht.

Der Text baut auf dem Gegensatz der beiden, jeweils ich-bezogenen, Perspektiven bei den Schilderungen der Gefühlswelt auf: zwei subjektive Aussagen bilden die Basis, auf welcher der Leser (ohne Hilfe, wie etwa den Kommentar eines Außenstehenden) aus seiner eigenen Perspektive heraus die Gesamtstory nachvollziehen kann.

¹²⁵ Ebd. S. 21-23.

3.3 INNERER MONOLOG

Während Tagebuch und Brief (und damit natürlich auch der Briefwechsel) zur Kategorie der schriftlichen Kommunikationsmedien zählen und auch Anteile an berichtend-erzählender Struktur besitzen können, besteht ein innerer Monolog prinzipiell aus in die Schriftform überführten gedanklichen Vorgängen. Diese in erster Person Präsens gehaltene Textform ist als introvertierte Rede nicht an Leser bzw. Zuhörer adressiert.

In seinem Buch *Die deutsche Monologergzählung im 20. Jahrhundert* ordnet Jürgen Zenke Texte des inneren Monologs dem Oberbegriff „Erzählung“ zu, nennt diese Zuordnung aber direkt einen „Notbehelf“, da der „Fiktionsanspruch des inneren Monologs, nicht mehr ‚erzählt‘ zu werden“, damit ignoriert werde.¹²⁶ Dietrich Weber begrüßt Zenkes Einstufung und ist im weiteren der Meinung, daß diese Zuordnung nicht im Struktur-, sondern nur im Sammel- bzw. Buchhandelsbegriff erfolgen kann.¹²⁷

Auch wenn Gérard Genette vorschlägt, den „ungeschickten“ Begriff „innerer Monolog“ [*monologue intérieur*] durch den der „unmittelbaren Rede“ [*discours immédiat*] zu ersetzen, weil das wesentliche an dieser Rede sei, daß sie sich von der narrativen Vormundschaft befreie¹²⁸, so möchte ich im Rahmen dieser Typologie doch den Begriff „innerer Monolog“ verwenden.

¹²⁶ Vgl. Jürgen Zenke: *Die deutsche Monologergzählung im 20. Jahrhundert*. S. 48; vgl. auch Alan Corkhill: „Monologisches Erzählen am Beispiel deutscher Kurzprosatexte seit 1945“. In: *Colloquia Germanica* 20. Bern 1987, S. 184-202.

¹²⁷ Vgl. Dietrich Weber: *Der Geschichtenerzähler*. S. 112; vgl. auch ebd: *Erzählliteratur*. S. 41.

¹²⁸ Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. S. 124.

3.3.1. Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl*

Mit seiner satirischen Gesellschaftskritik *Leutnant Gustl*, die in der Folge nicht ohne persönliche Konsequenzen für ihn blieb¹²⁹, hat Arthur Schnitzler ein herausragendes Beispiel für einen Storytext in Form des inneren Monologs geschaffen.

Wie lange wird denn das noch dauern? Ich muß auf die Uhr schauen... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht zu genieren ... Erst viertel auf zehn?¹³⁰

Der Leser wird entführt in Gustls Gedankenwelt und erlebt diese über mehrere Stunden mit: die Langeweile beim Konzert in der Oper, danach die Blamage an der Operngarderobe, ein Spaziergang durch Wien, eine Mütze voll Schlaf auf einer Praterbank und dann im Kaffeehaus die ‚erlösende‘ Nachricht, daß sein ‚Problem‘ einige Stunden zuvor verstorben ist. Gustls Gedanken springen wild hin und her, Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart erscheinen nicht in logischer Reihenfolge, sondern im stetigen Wechsel, so finden dann auch unvorhergesehene externe Vorkommnisse ihren Ausdruck in abrupten Änderungen der Denkrichtung.

Schnitzler unterbricht den inneren Monolog lediglich zweimal für Dialoge: Gustls Blamage an der Operngarderobe sowie die Kaffeehaussituation gegen Ende des Textes, also mit jenen Passagen, welche die sich durch Handlungsänderungen ergebenden Denkrichtungswechsel markieren.

¹²⁹ Schnitzler verliert seine Offizierscharge als Oberarzt, weil er „das Ansehen der österreichisch-ungarischen Armee beleidigt habe“ (vgl. Arthur Schnitzler: *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*. Hrsg. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt/M. 1968, 368f.).

¹³⁰ Arthur Schnitzler: „Leutnant Gustl“. In: *Leutnant Gustl und andere Erzählungen*. Frankfurt/M. 1981, S. 207.

Gustl ist nicht als Erzähler, sondern als dramatischer Akteur¹³¹ zu betrachten. Eine mit einem dramatischen Akteur normalerweise verbundene extrovertierte Redesituation ist nicht vorhanden, es handelt sich im Gegenteil um eine rein introvertierte Redesituation ohne Adressaten.

Schnitzler vermittelt per inneren Monolog eine Story, bei der eine Zuordnung zu den Texten der erzählend-strukturierten bzw. der dramatisch-strukturierten Art nicht möglich ist.¹³²

3.3.2 Heinrich Böll: *An der Angel*

Ich weiß, daß alles töricht ist. Ich sollte gar nicht mehr dorthingehen; es ist so sinnlos, und doch lebe ich davon, dorthin zu gehen. Es ist eine einzige Minute Hoffnung und dreiundzwanzig Stunden und neunundfünfzig Minuten Verzweiflung. Davon lebe ich. Das ist nicht viel, das ist fast gar keine Substanz. Ich sollte nicht mehr dorthin gehen. Ich gehe kaputt dabei, das ist es: es macht mich kaputt. Aber ich muß, ich muß, ich muß dorthin gehen ...

Es ist immer derselbe Zug, mit dem sie kommen soll. Dreizehnuhrzwanzig. Der Zug läuft immer planmäßig ein, ich beobachte alles ganz genau, sie können mir nichts vormachen.¹³³

Wie ein Fisch *An der Angel* sich in den Angelhaken verbeißt, so sehr hat sich Bölls Monologfigur in die Hoffnung verbissen, daß die geliebte Frau endlich mit dem Zug dreizehnuhrzwanzig eintrifft. Deren Telegramm ist allerdings schon vor drei Monaten und vier Tagen angekommen [„»Ich liebe Dich, und ich komme mit dem Zug Dreizehnuhrzwanzig.« Dreizehnuhrzwanzig dort, hat sie geschrieben, vor drei Monaten und vier Tagen genau.“¹³⁴] und mittlerweile ist der Held im Text davon überzeugt, daß dunkle Mächte, deren ‚Vorposten‘ er

¹³¹ Vgl. Dietrich Weber: *Erzählliteratur*. S. 41.

¹³² Vgl. ebd. S. 42.

¹³³ Heinrich Böll: „An der Angel“. In: *Wanderer, kommst du nach Spa...* München 1993, S. 135.

¹³⁴ Ebd. S. 136.

im ‚Winklöffelfritzen‘ ortet, sie *An der Angel* haben und seine Geliebte daran hindern, zu ihm zu kommen.

Durch die Verwendung des inneren Monologs läßt sich leicht der Eindruck einer schizophrenen Situation erzeugen: eine Monologfigur, aber zwei Gedankenstränge: (a) einerseits der des verzweifelt Hoffenden mit dem bereits vierundneunzig Tage andauernden Glauben daran, daß seine Geliebte um dreizehnuhrzwanzig eintrifft

[...] ich weiß, daß sie kommen wollte. Sie hat mir's geschrieben: »Ich liebe Dich, und ich komme mit dem Zug Dreizehnuhrzwanzig.«¹³⁵

[...] sie müssen sie mir geben, sie ist mein, sie hat mir doch telegraphiert: »Ich liebe Dich, ankomme dreizehnuhrzwanzig dort.«¹³⁶

[...] alles haben sie, und sie haben auch sie: »Ankomme dreizehnuhrzwanzig dort.«¹³⁷

(b) andererseits der des sich verfolgt Fühlenden, der überzeugt ist, daß bestimmte Personengruppen mit allen Mitteln die Ankunft eben jener Frau zu verhindern versuchen, um ihm zu schaden bzw. um sein Glück zu bringen.

[...] vielleicht nimmt er den Hörer ab, ruft die vorletzte Station an und sagt ihnen: »Nehmt sie raus, verhaftet sie; laßt sie nicht mitfahren [...]«¹³⁸

Sie wird festgehalten, sie wollen es nicht, sie gönnen sie mir nicht [...] Sie verhindern unser Rendezvous;¹³⁹

[...] und plötzlich hat er mich erspäht, er schreit, er hat Angst, und er winkt seiner Clique, die in seinem Häuschen verborgen ist, winkt, sie sollen mich schnappen.¹⁴⁰

Das Textende mit seinem scheinbaren Happy-End bringt aber keine Erkenntnisse darüber, ob der Schizophrenie-Verdacht begründet ist.

Wie Schnitzler mit *Leutnant Gustl* hat auch Böll mit diesem Text keinen reinen Monolog niedergeschrieben, sondern mehrfach direkt zitierte

¹³⁵ Ebd. S. 136.

¹³⁶ Ebd. S. 137.

¹³⁷ Ebd. S. 138.

¹³⁸ Ebd. S. 135.

¹³⁹ Ebd. S. 136.

¹⁴⁰ Ebd. S. 142.

Rede eingebracht. Allerdings wird diese vom Helden lediglich reflektiert bzw. wiedergegeben.

[...] und ich hörte seine Stimme! »Herr Amtmann«, hat er gesagt, »Herr Amtmann, es muß etwas getan werden. Es geht nicht so weiter mit diesem Burschen. Es geht schließlich um die Sicherheit eines Beamten! Herr Amtmann«, seine Stimme flehte, eine solche Angst hat dieses Schwein. »Ja, Bahnsteig 4b Schluß.«¹⁴¹

3.3.3 Pierre Gripari: *Monolog eines Porträts* [*Monologue de toile*]

Gripari weist den Leser schon im Titel auf die Konstruktion seines Textes hin: das irrealer Redesubjekt ‚Porträt‘¹⁴² hält einen Langzeit - Monolog, der aufgrund eines fehlenden Adressaten bzw. fehlender Ausdrucksmöglichkeiten nur ein innerer Monolog sein kann.

Der Text beginnt mit der Porträtierung des Redesubjekts, dem langsamen Übergang desselben zum eigentlichen Porträt hin sowie dem Tod des ursprünglich porträtierten.

Ich sehe ihn unverwandt an. Er wirft von Zeit zu Zeit einen scharfen Blick auf mich, dann konzentriert er sich wieder auf die Leinwand, den Pinsel, seine Hand. [...] Wenn er fertig ist, werde ich ganz da unten sein, in seinem Bild, und auf meinem Stuhl wird nur noch ein lebloser Körper sitzen, eine verlassene Hülle [...] Jetzt bin ich zu drei Vierteln auf der Leinwand, mein Körper schwankt auf seinem Stuhl ... Ich Dummkopf, ich hätte einen Sessel nehmen sollen, aber nun ist es zu spät. [...] Mein Körper muß dahinten vom Stuhl gefallen sein. Aber das ist jetzt unwichtig, ich brauche ihn nicht mehr.¹⁴³

¹⁴¹ Ebd. S. 139.

¹⁴² Es soll als anthromorphisiertes Wesen betrachtet werden. (Vgl. Fricke/ Zymner: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. S. 46.) „Spezialfall der Belebung, bei dem einem unbelebten oder tierischen/ pflanzlichen Gegenstand menschliche Züge verliehen werden.“

¹⁴³ Pierre Gripari: „Monolog eines Porträts“. In ders.: *Göttliche und andere Lügengeschichten*. Übers. von Cornelia Langendorf. München 1992, S. 91-93. [Originaltextstelle: „Je le regarde fixement. Lui me jette, de temps à autre, un coup d’œil acéré, puis revient à la toile, au pinceau, à sa main. [...] Quand il aura fini, je serai tout entier là-bas, dans l’image, et ma chaise ne contiendra plus qu’un corps sans vie, une carcasse désertée... S’il savait ce qu’il fait! [...] Me voici aux trois-quarts sur la toile, mon corps vacille sur sa chaise... Imbécile que je suis, j’aurais dû prendre un fauteuil, c’est trop tard maintenant... [...] Mon corps a dû tomber de sa chaise, là

In der Folge beobachtet das Porträt, im Speisezimmer aufgehängt, aus seiner dort fixierten Position mit dem entsprechend kleinen Blickwinkel die alltäglichen Mahlzeiten der ‚Hinterbliebenen‘ sowie deren Miteinander und erfreut sich an der immer haßerfüllter werdenden Szenerie. Eingestreut in den Text finden sich immer wieder teichoskopische [„Sie geht rasch, aber bedacht zum Telefon, hebt ab, wählt eine Nummer, spricht.¹⁴⁴, „Aber da kommt diese Gans von Maryse.“¹⁴⁵ usw.], also beobachtend berichtende Passagen, wobei -- wie

auch im gesamten restlichen Text -- allerdings akustische Eindrücke fehlen, da das Porträt kein Gehör besitzt.

Im vierten Textabschnitt eskaliert dann die Situation: die Polizei erscheint - wohl wegen einer vom Porträt vermuteten Gewalttat - und zum Abschluß wird das Porträt vom Enkel des Dargestellten ins Feuer geworfen.

Was ist das für ein Licht plötzlich, das mich blendet?! Ich bin mit der Nase auf ein Scheit gefallen und sehe rot, rot ... Ah der Mistkerl! Er hat mich ins Feuer geworfen! Und ich habe ihm vertraut!

Gewiß, eines Tages mußte es zu Ende sein. Sterben ist mir egal, ich leide nicht, aber sterben, ohne es zu wissen! Sieh mich wenigstens an, Mördersohn, damit ich es erraten kann ... Aber ich sehe nichts mehr. Eine weiße Flamme explodiert vor meinen Augen, umfängt mich, verschlingt mich. Und ich habe es nicht erfahren, ich werde es nie erfahren ...¹⁴⁶

derrière! Peu importe, à présent, je n'en ai plus besoin.“ (Ebd.: „Monologue de toile“. In ders.: *Paraboles et fariboles*. Lausanne 1981, S. 147f.).

¹⁴⁴ Ebd. „Monolog eines Porträts“. S. 93f. [Originaltextstelle: „D'un pas rapide, mais sans affolement elle va au téléphone, décroche, fait un numéro, appelle...“ (Ebd.: „Monologue de toile“. S. 149.)].

¹⁴⁵ Ebd. S. 97. [Originaltextstelle: „Mais voici cette dinde de Maryse.“ (Ebd.: „Monologue de toile“. S. 152.)].

¹⁴⁶ Ebd. S. 104f. [Originaltextstelle: „Mais quelle lumière, tout à coup, qui flageole et m'aveugle! J'ai le nez sur une branche et je vois rouge, rouge... Ah, le petit con! Il m'a jeté au feu! Et moi qui lui faisais confiance! / Bien sûr, il fallait bien finir, un jour ou l'autre... Je me fiche de mourir, je ne souffrirai pas, mais mourir sans savoir... Regarde-moi seulement, fils d'assassin, que je devine... Mais je ne vois plus rien. Une flamme blanche, éblouissante, explose devant mes yeux, m'enveloppe, me dévore... Et je ne sais pas, je ne sais toujours pas, je ne saurai jamais...“ (Ebd.: „Monologue de toile“. S. 157.)].

Pierre Gripari lässt hier seinen Helden endgültig sterben, Fragen hinsichtlich dessen, was geschehen ist, werden nicht beantwortet. Es bleibt die Differenz zwischen der beschränkten Perspektive des Porträts und dem Gesamtüberblick unausgefüllt.

Der Text weist doch berichtend erzählende Stellen auf, obwohl wegen fehlender Adressierung nicht von einer Erzählung ausgegangen werden kann. Das Porträt fungiert hier quasi als beobachtender Berichterstatter oder auch Teichoskop.

4 SPEZIALFÄLLE DER STORYLITERATUR

Die in diesem Kapitel zu behandelnden Texte sind, wie auch jene in den anderen Kapiteln, nicht wie Erzählungen im strukturellen Sinn ausgeprägt. Allerdings, wenn sie sich auch jeweils als Rarität mit eigener Struktur präsentieren, so lehnen sie sich doch an die Erzählstruktur an bzw. befinden sich in Nachbarschaft zur Erzählung. Weiter ist ihnen gemein, daß sie einerseits eine Darstellung beinhalten, aus der heraus sich ein Geschehen rekonstruieren läßt, daß sie andererseits alle im Präsens gehalten sind und sich außerdem eines jeweils spezifischen Mediums zur Storyvermittlung bedienen. Anhand der ausgewählten Beispieltex-te habe ich die Einteilung in folgende acht Fallkategorien vorgenommen:

- (1) „Rede vor Publikum“, d.h. die monodramatische Situation einer frei gehaltenen oder vorformulierten, öffentlichen oder nichtöffentlichen Ansprache, sowie das
- (2) „Blättern im Fotoalbum“, der
- (3) „Diavortrag“, das
- (4) „Ferngespräch“ und das
- (5) „Protokoll“ (einer Aussage), bei denen es sich um in mimetisch oraler Rede oder auch direkt zitierter Geschehensteilnehmerrede (Figurenrede) gehaltene monologisierende Vermittlungsformen mit integrierter Dialogsituation handelt. Davon hebt sich zum einen der
- (6) „Telepathische Brief“, ein analog zur Briefform gestalteter telepathischer Gedankenbericht, durch Anwendung von innerer, aber adressierter Rede ab, und zum anderen auch die
- (7) „Teichoskopie“ durch Einsatz von Geschehensvermittlerrede, bei der im Gegensatz zum narrativen Text ‚Erzählzeit‘ und ‚erzählte Zeit‘ quasi parallel laufen. Den Abschluß bildet die
- (8) „Nacherzählung“, innerhalb derer ein Drama in einen Erzähltext transponiert wird.

Ein Merkmal, das nebenbei Gültigkeit für alle in dieser Studie behandelten Beispiele hat, ist, daß es sich um relativ kurze¹⁴⁷ Texte handelt. Dies ermöglicht den Autoren eher, neue Darstellungsformen durch Anwendung bisher nicht oder nur selten genutzter, vermittelnder Medien zu erproben, wobei das verwandte Medium häufig einen aktuellen gesellschaftlichen oder auch technischen Entwicklungsstand widerspiegelt. Als Beispiele dafür können „Telefongespräch“ und „Diavortrag“ dienen.

Eine weitere Besonderheit vieler hier behandelter Texte ist das nicht offen daliegende, sondern im Hintergrund ablaufende (Story-) Geschehen, welches der Leser durch richtige Verkettung von in den Text eingestreuten Informationen selbst (re)konstruieren muß.

¹⁴⁷ Vgl. Urs Meyer: „Kurz- und Kürzestgeschichte“. In: *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 2002, S. 124-144.

4.1 REDE VOR PUBLIKUM

Gabriele Wohmann: *Antrittsrede*

Theodor Weißenborn: *In freier Rede*

In der Realität ist die Rede vor Publikum, unabhängig davon, ob es sich um eine frei gehaltene oder eine vorformuliert vom Blatt abgelesene Rede handelt, prinzipiell mündlicher Art und im Normalfall unmittelbar an das anwesende Publikum adressiert. Der Redetyp ist dabei an die Intention der Veranstaltung gekoppelt und kann facettenreich sein, sowohl deskriptiv als auch argumentativ oder narrativ oder auch ein Mix von allem.

Dies alles trifft auch auf die beiden in diesem Kapitel untersuchten fiktionalen Redetexte zu, welche in Form einer (größtenteils mono-) dramatisch strukturierten Geschehensteilnehmerrede abgefaßt sind.

So ist Gabriele Wohmanns 1964 veröffentlichter Text *Antrittsrede*¹⁴⁸ bis auf wenige kurze szenische Einfügungen, innerhalb derer Beifall reflektiert wird, sowie die letzten elf -- als Dialog gestalteten -- Textzeilen, durchgängig monodramatisch strukturiert. Die „Antrittsrede“ wird in einem Club gehalten und kann wegen der dort herrschenden Exklusivität einer geschlossenen Gesellschaft nicht als „Öffentliche Rede“ bezeichnet werden.

Wenn man den Titel des Textes als Maßstab nimmt, sollte es sich inhaltlich um eine Rede handeln, in der sich ein „frischgebackenes“ Mitglied seinen neuen Clubfreunden persönlich vorstellt. Dem ist aber nicht so: Nach einer kurzen, den Anfang darstellenden und Musikalität betreffenden szenischen Textpassage ergeht sich der Redner nur kurz über den Stellenwert, den Musik innerhalb seiner Familie hat, um sich im weiteren Verlauf des Textes gegen Kritik zur Wehr zu setzen, der er und

¹⁴⁸ Benutzt wird hier: Gabriele Wohmann: „Antrittsrede“. In dies.: *Habgier. Erzählungen*. Reinbek 1978, S. 52-61.

seine Familie sich seit kurzem wegen ihres Verhaltens in der Vergangenheit (Nazideutschland) ausgesetzt sieht. Dabei bezeichnet er die in einem Zeitungsartikel veröffentlichte und gegen ihn und seinen mittlerweile verstorbenen Vater gerichtete Kritik als Diffamierung, Rachewerk oder anrühigen Anwurf. Nachdem er sich in seinen Worten als Rassisten und Freund und/oder Bewahrer gestriger Ideale geoutet hat, versteigt er sich schließlich soweit, den Autor des Zeitungsartikels als „Separatisten“, „Gemeinschaftsfeind“, „Denunziantensohn“ und „Rabensohn“, dessen Mutter als „weinerlich-hypertrophiert“ und letztlich dessen Vater als „Rabenvater“ zu apostrophieren. Schlußpointe des Textes ist die für den Redner unerwartete Entdeckung, daß der von ihm diskreditierte „Rabenvater“ ebenfalls dem Club angehört:

Wie bitte? Verzeihung, Herr Vorsitzender, ich habe nicht verstanden -? Oh, Pardon! Ich wußte nicht -

Vorsitzender: Ich bitte um Ruhe, meine Herren. Unser Freund und heutiger Antrittsredner, Spezialgebiet Pädagogik, befindet sich schließlich zum erstenmal in unsern Reihen, sein Irrtum beziehungsweise sein Nichtwissen, ist darum menschlich-verständlich. Also bitte, Freund Hammer, Fachgruppe Theologie, das Wort!

Freund Hammer: Ich will nicht stören, mag aber keine abgelesenen Reden. Hubert Hammers Rabenvater bin ich. Fahren Sie ohne Konzept fort, Clubfreund.¹⁴⁹

Untersucht man nun den Text im Sinn dieser Studie, ist festzustellen, daß Gabriele Wohmann durch Überzeichnung -beispielsweise die stark kindliche Art, in welcher der Redner seine Angehörigen benennt, oder die immer wiederkehrenden Lobpreisungen vergangener konservativer Ideale- den Fokuspunkt des Lesers vom Redehalt auf die Redefigur verlegt. Sie arbeitet nicht auf eine Geschehensdarstellung hin, sondern zeichnet mit Hilfe des Redetextes eine starke Karikatur des Redners. Die erzählend gehaltenen Textpassagen sind in Bezug auf die Beurteilung des Textes nicht relevant.

¹⁴⁹ Ebd. S. 61.

Im Gegensatz zu Wohmanns *Antrittsrede* muß Theodor Weißenborns Text *In freier Rede* als ‚Öffentliche Rede‘ gesehen werden, da, wie den einleitenden Worten dieser ‚Begrüßungsrede‘ zu entnehmen ist, durch die Anwesenheit von Journalisten quasi Öffentlichkeit hergestellt wird.

Von Weißenborns Text sind mir drei unterschiedliche Fassungen¹⁵⁰ bekannt: 1) veröffentlicht 1971 in *Theodor Weißenborns Handbuch für deutsche Redner*, 2) 1976 in *Sprache als Waffe - Ein politisches Lesebuch* und 3) 1984 in *Kopf ab zum Gebet! Satiren, Grotesken, Parodien*.

Jede dieser drei Versionen ist auf eine eigene Weise gestaltet. Die Ausgabe von 1971 hat die Form einer szenisch [„Bitte, erlauben Sie mir, daß ich zunächst, bevor ich Sie in meiner Eigenschaft als ehemalige Bezirksvorsitzende von München-Land (...) hier (...) begrüße (...)“¹⁵¹] angelegten, zeitnahen Rede: „Nun, meine Herren, das war, wie gesagt, im Jahre 1945. Heute, 25 Jahre später, können Sie trotz alledem, was damals geschehen ist (...).“¹⁵² Der zweiten Version verleiht Weißenborn durch Einfügen von Nebentext [überwiegend Geräuschbeschreibungen] Hörspielcharakter, nennt den Text „Future-Fiction“ und verlegt die Handlung gemäß einem „Hinweis für den Leser“ in die Zukunft. Die dritte Fassung ähnelt formell wieder der ersten und wird in dieser Untersuchung zur Inhaltsanalyse herangezogen.

Beim inhaltlichen Vergleich der drei Versionen läßt sich die teilweise gravierende Überarbeitung jeder Neufassung dahingehend interpretieren, daß Weißenborn die satirische Komponente des Textes als Reaktion auf

¹⁵⁰ a) Theodor Weißenborn: „In freier Rede“. In ders.: *Theodor Weißenborns Handbuch für deutsche Redner*. Wuppertal Barmen 1971, S.36-48. b) ebd. In ders.: *Sprache als Waffe: Ein politisches Lesebuch*. 2. Aufl., Hannoversch Münden 1977(1976), S. 45-58. c) ebd. In ders.: *Kopf ab zum Gebet! Satiren, Grotesken, Parodien*. Trier 1984. S. 58-66.

¹⁵¹ Ebd.: „In freier Rede“. In ders.: *Theodor Weißenborns Handbuch für deutsche Redner*. S.36.

¹⁵² Ebd. S. 38f.

gesellschaftliche bzw. politische Veränderungen aktualisiert. Wie Dietrich Weber sagt: „Wenn das, was sie [i.e. die Satire] attackiert und was sie statt des Attackierten will, nicht mehr akut ist, ist sie tot. Schade für sie als Kunst. Schade umgekehrt für die Wirklichkeit, muß man allerdings hinzufügen, daß viele alte Satiren noch leben - weil das, was sie attackiert haben, noch lebt und das, was sie wollten, noch nicht erreicht ist.“¹⁵³

Augenfällig ist auch, daß bis auf wenige, meist historisch begründete, Ausnahmen alle in der ersten Textversion verwendeten realen Namen oder Kurzbezeichnungen von Personen, Organisationen oder Publikationen bei den nachfolgenden Fassungen durch fiktive Bezeichnungen ersetzt werden [CSU (Christlich Soziale Union) → UCS (Union Christlicher Sozialpartner); NPD (Nationaldemokratische Partei Deutschlands) → ARD (Aktion Radikales Deutschtum); Bayern-Kurier (Parteiorgan der CSU) → Bayern-Magazin], wodurch eine Verstärkung des fiktionalen Charakters des Textes bewirkt wird.

Oberflächlich betrachtet, stellt Weißenborns Text eine von einer älteren Parteifunktionärin in Dachau vor UdSSR-Schriftstellern, durchweg hochrangigen Akademikern, aus dem Stegreif („in freier Rede“) gehaltene Begrüßungsrede dar. Schaut man genauer hin, läßt sich allerdings feststellen, daß hier eine Figur und deren Geisteshaltung karikiert werden: Nach der Begrüßung befleißigt sich die Rednerin eines Redestils, der den Respekt vor den Gästen, deren Nation, Kultur und Bildung völlig vermissen läßt. Die dargestellte überhebliche, rechtslastige Selbsteinschätzung, vermischt mit der Verharmlosung von Geschehnissen der Vergangenheit, zeichnet das Bild einer im Gedankengut Nazideutschlands verhafteten Figur, die sich innerhalb mehrerer Textpassagen selbst der Lächerlichkeit preisgibt:

¹⁵³ Dietrich Weber: „Die Satire“. In: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Hrsg. von Otto Knörrich. Stuttgart 1981, S. 324.

Obwohl Rußland, gleichsam an der Peripherie des abendländischen Kulturraumes liegend, bis heute keine eigene, keine eigentlich autochthone Literatur hervorgebracht hat - so sind doch, meine Herren, doch, doch, namentlich unter dem Einfluß der großen französischen Romanciers, der Balzac, der Flaubert und der - der, na, ich komm jetzt nicht drauf, auch in Ihrem Land einige wenn auch epigonale, so doch recht lesbare Werke entstanden, die sich durch Volkstümlichkeit und Trivialität auszeichnen. Trivialität im besten Sinne natürlich! Ich nenne nur Tolstoj, Dostojewskij, dann - na ja, dann kam wohl lange Zeit nichts, bis - ja, richtig! - der Nobelpreisträger! Boris Schiwago! Und vorher noch Heinrich Sienkiewicz, „Die letzten Tage von Pompeji“, nicht wahr, das ist ja unvergeßlich. [...] erkundigen Sie sich nach den Werken unserer großen, repräsentativen zeitgenössischen Autoren wie Heinz G. Konsalik, Luis Trenker, Karlheinz Köpke oder Lilli Palmer und vor allem nach den Werken von Udo Jürgens!¹⁵⁴

Der dominant in argumentativer Rede verfaßte satirische Text ist in seiner Struktur grundsätzlich dramatisch, keinesfalls narrativ, geformt, wobei einige kurze Dialogsequenzen den zeitlichen Fortgang verdeutlichen:

Ach, meine Parteifreundin Frau Dr. Busse gibt mir von da hinten schon unentwegt Zeichen - was ist denn? - Spreche ich zu laut? - Nein?

[...] Ja? Herr Koska? - Ja, natürlich! Lassen Sie hereinbringen! - So, jetzt wird denn auch gleich der Wodka serviert - ja, da freuen sich unsere Gäste!¹⁵⁵

Aus der Tatsache, daß die hier behandelten Texte von Wohmann und Weißenborn den Satiren zuzurechnen sind, läßt sich ableiten, daß die Gestalt einer Rede es erleichtert, den Darstellungsgegenstand, also das, was „in den Augen des Satirikers einen Mißstand ausmacht oder vertritt“¹⁵⁶, übertreibend darzustellen und damit dem Spottgelächter preiszugeben. In beiden Texten wird der Leser durch das, was der Redner sagt, und dadurch, wie er es sagt, dahin gelenkt, sich gedanklich mit der Person des Redners sowie dessen Geisteshaltung auseinanderzusetzen, der Anlaß der Rede und ein eventuelles

¹⁵⁴ Theodor Weißenborn: „In freier Rede“. In: *Kopf ab zum Gebet! Satiren, Grotresken, Parodien*. ebd. S. 63f.

¹⁵⁵ Ebd. S. 61 und S. 65.

¹⁵⁶ Dietrich Weber: ebd. S. 319.

Randgeschehen sind nur von sekundärer Bedeutung. Der Schwerpunkt dieser satirischen Texte liegt also nicht auf einem innerhalb des Textes ablaufenden Geschehen, sondern auf dem karikierenden Porträt der Redner.

4.2 BLÄTTERN IM FOTO-ALBUM Kurt Tucholsky: *Das Fotografie-Album*

Ein Autor hat sicherlich viele Möglichkeiten, um darzustellen, wie der Held einer Story seiner Braut etwas von sich bzw. seiner Familie erzählt und was er von Verwandtschaft im allgemeinen und im besonderen hält. Kurt Tucholsky benutzt metaphorisch das „Blättern in einem Fotoalbum“ in seinem 1925 geschriebenen, aber nicht veröffentlichten Text *Das Fotografie-Album* als Storyelement, um das eingangs erwähnte Thema zu verarbeiten.

An den Beginn stellt Tucholsky als „Kommentar zum Text“¹⁵⁷ ein mit einem seiner Pseudonyme, Theobald Tiger¹⁵⁸, unterzeichnetes ironisches Motto, mit dem der fiktionale Charakter des Gesamt-Textes unterstrichen wird:

«Fang nie
was mit Verwandtschaft an -!
Denn das geht schief, denn das geht schief!
Sieh dir lieber 'ne fremde Landschaft an -
Die Familie wird gleich so massiv!
Denn so von Herzen hundsgemein
Kann auf der ganzen Welt kein Fremder sein ...
Fang nie was mit Verwandtschaft an -
Dann
Bist du glücklich dran -!»

Theobald Tiger¹⁵⁹

Weiter geht es mit einer szenischen Darstellung, welche durchaus auch als vorderer Rahmenteil betrachtet werden kann:

¹⁵⁷ Gérard Genette: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M., New York 1989, S. 153. Vgl. auch S. 152-155. Genette sieht „vier Funktionen, von denen keine explizit ist, da das Verwenden eines Mottos immer eine stumme Geste darstellt, deren Interpretation dem Leser überlassen bleibt.“ Das Motto „aus einem Kommentar zum Text, dessen Bedeutung auf diese Weise [...] hervorgehoben wird“, stellt gemäß Gérard Genette die stärkste kanonische Funktion dar.

¹⁵⁸ Kurt Tucholsky benutzte mehrere Pseudonyme, auch für Veröffentlichungen: Theobald Tiger, Kaspar Hauser, Peter Panter oder Ignaz Wrobel.

¹⁵⁹ Kurt Tucholsky: „Das Fotografie - Album“. In: *Kurt Tucholsky. Gesammelte Werke*. Reinbek 1975, S. 163.

Das Mädchen schlägt die Korridortür mit dem Fuß zu und öffnet eine hohe Tür: «Die gnädige Frau wird gleich kommen - bitte, warten Sie doch hier einen Momang!» - Wir treten ein.

Das ist der Salon. [...] Auf dem großen runden Tisch liegt [...] ein dickes Album. [...] Von dem unteren Stockwerk hört man eine bösartige Clementi-Sonatine. Die Läufe trillern ... Ja, was machen wir inzwischen? Wir sehen uns inzwischen das Fotografie-Album an¹⁶⁰.

Der anschließende, auch als Binnenteil zu sehende Textteil besteht aus einem auf die betrachteten Fotos bezogenen Diskurs, d.h. einer narrativen Aussage zur jeweils abgebildeten Person:

Das ist G R O S S V A T E R
Großvater lebt nicht mehr. Ich besinne mich noch sehr genau auf ihn; er war [...] ¹⁶¹

Mit einer weiteren szenischen Darstellung (auch als hinterer Rahmenteil zu sehen) schließt der Text ab: „Da ist Tante Hanna. Erlaubst du, Tante Hanna, daß ich dir meine Braut vorstelle ...?“¹⁶²

Die Handlung in Kürze: Ein junger Mann soll seiner Tante seine Braut vorstellen. Nachdem die jungen Leute von der Bediensteten in den Salon geführt wurden und dort nun auf die Tante warten, blättert der Bräutigam in einem Fotoalbum, erzählt seiner Braut anhand der Fotos Anekdoten aus der Familienhistorie und steigert sich schließlich zu einem verbalen Rundumschlag zum Thema Verwandtschaft. Den Abschluß der Geschichte bildet das Erscheinen der Tante, und der Neffe kann ihr nun seine Braut vorstellen.

Beginnt man nun mit der Analyse, ist zunächst festzustellen, daß es sich bei dem Text um eine dramatische Konstruktion mit Ansätzen einer Rahmung handelt. Das Konstruktionsschema sieht, wie bereits angedeutet, wie folgt aus: Motto - Szenische Darstellung - narrative Aussage (mündlicher Diskurs) - Szenische Darstellung.

¹⁶⁰ Ebd. S. 163.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd. S. 170.

Das Fotoalbum vermittelt mit Hilfe seines Inhalts eine Story: eingeklebte Bilder erzeugen in dem jungen Mann Assoziationen und lassen ihn Anekdoten erzählen, wobei jede einzelne erzählte Anekdote für sich eine Erzählung darstellt¹⁶³. Diese narrative Aussage ist in einer Monologsituation verfaßt. Wegen Anwesenheit der Gesprächspartnerin, deren Gesprächsanteile jedoch nicht erwähnt werden, ist diese Textpassage allerdings als Variante des gesprochenen Monologs, >Halbdialog<, zu betrachten.

Im mündlichen Diskurs gibt Tucholsky sowohl singulativer¹⁶⁴ [„... bekam dann einmal Haue, weil ich mit einer alten Zigarrenkiste von Großpapachen >Sarg< gespielt ...“¹⁶⁵] als auch iterativ¹⁶⁶ erzählender Rede Raum [„Großpapa roch auch immer nach Tabak, Sonntags gingen wir immer zu Großpapachen, und jeden Sonntag ...“¹⁶⁷]. Außerdem finden beim Erzählen Wechsel der Zeitebenen statt: z.B. (erzählte Ebene) [„Sonntags war es bei uns überhaupt immer sehr schön.“¹⁶⁸] und (Handlungsebene) [„Ob die Gnädige nun bald kommt ...? Es dauert ein bißchen lange, finde ich“¹⁶⁹]. Diese Darstellungsweise läßt den temporalen Verlauf deutlich werden.

Das Blättern im Fotoalbum gipfelt in einem ironischen Kommentar, der wiederum eine Brücke zum Motto schlägt.

Mein liebes Kind, du hast doch eine Familie, nicht wahr? Und daher mußt du das wissen, was das ist: Verwandtschaft. [...] Und weil sie doch alles, alles voneinander wissen, wissen sie auch, wo jeder am verletzlichsten ist

¹⁶³ Dietrich Weber: „Neues vom Geschichtenerzähler“. In: *Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin*. Berlin 1999, S. 170.

¹⁶⁴ Vgl. Gérard Genette: ebd. S.81-84.

¹⁶⁵ Kurt Tucholsky: ebd. S. 163.

¹⁶⁶ Vgl. Gérard Genette: ebd. S. 83-84. Genette stellt fest, daß „die klassische Funktion der iterativen Erzählung also stark derjenigen der Beschreibung (ähnelt), mit der sie übrigens in einem engen Zusammenhang steht: das psychologische „Porträt“ etwa, eine Spielart der deskriptiven Gattung, arbeitet sehr oft (...) mit einer Anhäufung iterativer merkmale“.

¹⁶⁷ Kurt Tucholsky: ebd. S. 163.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd. S. 165.

und wo man ihn am besten treffen kann. Und ich glaube, es gibt keine fremden Menschen, die sich so bitter bekriegen wie Verwandte. [...] Die Stimme des Blutes? Ach, laß dich doch nicht auslachen! Ich werde dir mal sagen, was es ist: Die Verwandtschaft ist eine Plage, die der liebe Gott sonst ganz gesunden Menschen auferlegt hat, damit sie nicht zu übermütig werden! Das ist es.¹⁷⁰

Durch diese, oberflächlich betrachtet, vom Bräutigam an die Braut gerichtete Bemerkung bringt Tucholsky dem Leser seine (ironischen) Anmerkungen zum Thema Verwandtschaft nahe. In Verbindung mit dem am Beginn des Textes stehenden, mit einem von Tucholskys Pseudonymen unterschriebenen Motto findet eine Abrechnung mit Konventionen statt.

Anzumerken ist aber, daß die zugrundeliegende Situation paradox ist: das Motto hat einen Anti-Verwandtschaft-Tenor genau wie der zum Abschluß des Halbdialogs in den Raum gestellte ironische Kommentar. Auf der anderen Seite stellt aber die Besuchssituation (Bräutigam stellt seiner Tante seine Braut vor) genau das Gegenteil, eine Pro-Verwandtschaft-Situation, dar.

Untersucht man das spezifische Storyelement „Fotoalbum“ bezüglich seiner Funktion für die Storyvermittlung, ist hier insbesondere die Kontinuität zu erwähnen. Das Umblättern der Seite und das Betrachten des dadurch sichtbar werdenden Fotos sowie die dann folgende Anekdote zieht sich wiederkehrend wie ein roter Faden durch den Text.

Das Motiv „Fotoalbum“ erscheint auch in Texten von Arno Schmidt und Max Frisch, ist dort aber jeweils anders integriert: während bei Tucholsky eine Handlungsfigur im Fotoalbum blättert und zur auf dem aktuell sichtbaren Foto abgebildeten Person Anekdoten erzählt, beschränkt sich in Frischs Text *Album*¹⁷¹ ein im Fotoalbum blätternder Ich-Sprecher darauf, die Abbildungen in der Reihenfolge zu erläutern, in

¹⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 168ff.

¹⁷¹ Max Frisch: „Album“. In: *Max Frisch, Tagebuch 1966-71*. Frankfurt/M. 1972, S. 325-335.

der die Fotos für ihn sichtbar werden. Arno Schmidts Ansatz in *Die Umsiedler* ist noch anders: hier wird dem Leser ein mit „Gedächtnisfotos“ (mit Szenenbeschreibungen gefüllte Rahmen) und zugehörigen Geschehnissen gefülltes Album präsentiert mit der Maßgabe, selber darin zu blättern.

4.3 DIAVORTRAG

Siegfried Lenz: *Achtzehn Diapositive*

Auch Siegfried Lenz' dramatisch strukturierter und in einer Art Monologsituation verfaßter Text *Achtzehn Diapositive* fällt nicht in die Rubriken ‚Szenischer Text‘ oder ‚Innerer Monolog‘, weil er zur Storyvermittlung ein spezielles Erzählmedium, in diesem Fall einen Diavortrag, einsetzt.

Bei der inhaltlichen Betrachtung des Textes treten zwei verschiedene Abläufe zutage: das aktuelle Geschehen im Vordergrund, hintergründig die durch die gezeigten Dias geweckten Erinnerungen bzw. Assoziationen und daraus resultierend eine Wirkung auf die aktuelle Handlung.

Vordergründiges Geschehen ist das Anschauen von während einer London - Reise aufgenommenen Dias, zu dem sich Thea und ihr Partner Eugen beim Sprecher „Ich“ und seiner Partnerin Eva eingefunden haben. Aus der Monologrede des „Ich“ läßt sich aber auch eine Vorgeschichte, der Hintergrund, erkennen: die Männer sind Journalisten und verbringen in Ausübung ihres Berufs mehrere Jahre unabhängig voneinander im Vorkriegs-London. Während „Ich“ in England politisches Asyl erhält und erst 1946 nach Deutschland zurückkehrt, verläßt Eugen London bereits 1939. Beide lernen sich erst im Nachkriegs-Deutschland kennen und arbeiten jetzt in einer Agentur, deren Inhaber Eugen ist.

Die Rede beinhaltet auch erzählte Erinnerungen, durch die Dias ausgelöste Assoziationen, die, durch reflektierte Rede dargestellt, bei den Gästen Thea und Eugen empfindliche Reaktionen hervorrufen, weil sie sich angegriffen fühlen. Was dann von „Ich“ nach dem Abgang der Gäste in einer Art Quintessenz kommentiert wird: „[...] solange unseresgleichen lebt, muß man darauf gefaßt sein, daß die gemeinsame

Besichtigung der Vergangenheit schon ausreicht, um verfrüht aufzubrechen ...¹⁷²

Lenz stellt mit der Reihenfolge der gezeigten Dias die Reise von Eva und „Ich“ nach: den Reisebeginn mit der Fähre -Dia 1, die Prinz Hamlet-; die Ankunft in England -Dia 2, die Passkontrolle- usw. Dieser Eindruck wird verstärkt durch a) ein offensichtlich falsch einsortiertes Dia: „Nein, das ist Speakers’ Corner, das kommt später; erst einmal diese Aufnahme, durch das Abteifenster, aus dem fahrenden Zug“¹⁷³ und b) ein ‚unterschlagenes‘ Dia: „[...] »Ye Olde Cheshire Cheese « ... Ich gebe zu, ich hatte es vorhin bewußt ausgelassen und zur Seite gelegt ...“¹⁷⁴

Der von der Struktur her dramatisch angelegte Text, in dem die Diapositive Elemente des Textes darstellen, weist verschiedene Redesituationen auf: einerseits das Präsens sowohl für die aktuelle Handlung (a) als auch den reflektierten Dialog (b) und die deskriptive Rede (c) zur Diabeschreibung, andererseits für die erzählten Erinnerungen (d) das Präteritum.

Die verschiedenen Redesituationen und Handlungsstränge möchte ich am Beispiel der zum neunten Dia gehörigen Textpassage demonstrieren:

[Warum wir dieses Bild gemacht haben - weißt du’s noch, Eva?](a) ... [Wie ihr seht, es ist die rote, bestickte Tracht eines Fremdenführers im Tower ... Die blaue Knollnase, das fleischige Gesicht: vermutlich gehören sie einem ehemaligen Feldwebel, der die Geschichte zum Rapport befiehlt und ihr beweist, daß sie keinen Gesetzen folgt, sondern nur dunkler Gewalt und romanhafter Machenschaft](c) [...] [Nein, Thea, ich brauche jetzt einen soliden Schnaps - aber bedien dich ruhig und schenk auch Eugen nach](a,b) ... [Ihr könnt euch vorstellen, welch ein Aufsehen entstehen mußte, als eines Tages ein unbekannter Fremdenführer im Tower auftauchte, ein zarter, dunkeläugiger Mann, der Englisch mit bayerischem Akzent sprach ... In der Uniform der »Yeoman Warders« zog er sogleich die Besucher auf sich und sprach mit leidenschaftlicher Ergriffenheit - weniger über die dunkle Romanhaftigkeit der Geschichte ... Er demonstrierte ihr unheilvolles Gesetz: wenn in einer bestimmten Lage die bestimmten Bedingungen zusammentreffen, dann entsteht mit Notwendigkeit dieses voraussagbare

¹⁷² Siegfried Lenz: „Achtzehn Diapositive“. In ders.: *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*. München 1975, S. 138.

¹⁷³ Ebd. S. 126.

¹⁷⁴ Ebd. S. 138

Resultat ... Er sprach im Tower über die Lage in Deutschland ... Die hiesige Geschichte nahm er zum Anlaß, um auf die jüngsten Exzesse in seiner Heimat hinzuweisen ... Heimsohn ... Michael Heimsohn, ein brillanter Historiker, der als Emigrant in unserem Archiv arbeitete, neben mir](d) ... [Natürlich, Thea, kann ich dir sagen, warum er es tat:](b) [er wollte die Aufmerksamkeit verschärfen und glaubwürdig klingen ... Was er in gelegentlichen Vorträgen nicht erreichte - als Fremdenführer im Tower gelang es ihm; freilich nur so lange, bis man seine List entdeckte](d) ... [Entschuldige, Thea, aber ich verstehe nicht, warum du dich so erregst ... Wir sehen uns doch nur einige Dias an ... Aber ich bitte dich: wie kannst du sagen, daß hier jemand unwillkürlich angeklagt werden soll ... Es gab eben zwei Seiten; Eugens Schicksal bestand darin, auf der einen Seite zu stehn, und meins, auf der andern Seite](a,b) [...] [Nun mußt du aber eingreifen, Eugen, mit dem klärenden Wort, das wir von dir gewöhnt sind](a) ... [Du mußt Thea recht geben? Ja, verdammt noch mal, woran liegt denn das? Ihr braucht euch doch nicht zu verteidigen: selbstverständlich weiß ich, was es bedeutete, zu Hause zu bleiben, unter den Luftangriffen zu leben, mit Ersatzstoffen, oder gar eingezogen zu werden, und dann, wie du, Eugen, einen Arm zu verlieren ... Ich führe euch doch nur Bilder vor von einer Reise, die Eva und ich in diesem Herbst gemacht haben ... Mittlerweile muß doch jeder ein erträgliches Verhältnis zu seiner Vergangenheit gefunden haben](a,b) ... [Das ist eine gute Idee, Eva](b) ... ¹⁷⁵

Erläuterungen zu den Dias, in beschreibender -deskriptiver- Rede gehalten und im Beispieltext mit (c) gekennzeichnet, erfolgen aktuell, also im Präsens, haben aber keinerlei Bezug zu irgendwelchen Zeitabläufen. Die ebenfalls im Präsens gehaltene reflektierte Rede (b) sowie der zur aktuellen Handlung gehörige, durchweg szenisch angelegte Text (a) liegen dagegen auf einer Zeitachse, welche den Handlungsfortschritt darstellt. Eine Zeitabhängigkeit ist natürlich auch bei den Erinnerungen (d), die im wesentlichen aus erzählender Rede bestehen, gegeben.

Insgesamt gesehen, findet in diesem, wie bereits angemerkt, dramatisch strukturierten Text ausschließlich monologische Geschehens- teilnehmerrede statt, in welcher der Autor den Monologsprecher die Gesprächsanteile der anderen Figuren reflektieren läßt.

¹⁷⁵ Ebd. S. 130f.

4.4 FERNGESPRÄCH

Marie Luise Kaschnitz: *Ferngespräche*

Neben der schriftlichen Form der Kommunikation, dem Brief, hat sich mit Erfindung des Telefons und dessen globaler Verbreitung auch die Möglichkeit einer mündlichen, der ‚fernmündlichen‘ Kommunikation ergeben.

Einige Autoren haben das Telefon in ihren Texten schon benutzt, so zum Beispiel Dorothy Parker in ihrem Text *New York to Detroit*¹⁷⁶, in dem ein Telefonat anhand des darin ablaufenden, Inquitformeln enthaltenden Dialogs nachgeahmt ist, oder auch Kurt Tucholsky, in dessen 1927 erschienenem kurzen satirischen Text *Ein Ferngespräch*¹⁷⁷ prinzipiell zwei unmittelbar aufeinander folgende Telefonate aufgezeichnet sind, zunächst ein Mini-Dialog, dann ein Monolog mit reflektierter (Gegen-) Rede des Gesprächspartners sowie eingestreuten szenischen Textstellen. Während bei den gerade genannten Beispielen das Telefon ein Storyelement darstellt, ist der Text *Ferngespräche* von Marie Luise Kaschnitz dagegen gänzlich anders angelegt: einige in eine Kette von Telefonaten eingeflochtene Informationen ermöglichen dem Leser, eine auf einer anderen Ebene ablaufende ‚Story‘ zu rekonstruieren -- die Telefonate dienen der Storyvermittlung.

Kaschnitz schreibt *Ferngespräche* als „multiperspektivisches Rollenspiel“¹⁷⁸: es werden zehn Telefonate -mit jeweils zwei Gesprächsteilnehmern- zwischen insgesamt sieben Personen wiedergegeben. Bei vier der sieben Personen handelt es sich um

¹⁷⁶ Der Originaltext ist 1944 im Buch *The Portable Dorothy Parker* bei Viking Press of New York erschienen.

¹⁷⁷ Vgl. Kurt Tucholsky: „Ein Ferngespräch“. In: *Gesammelte Werke in vier Bänden. Band II. 1925 - 1928*. Reinbek 1960, S.794-796. Der Anrufer (Paul) spricht mit einer in seiner direkten Umgebung befindlichen weiblichen Person: „Emma, sperr ma die Jehrn in die Kiche, det sie nich so brillen!“

¹⁷⁸ Alan Corkhill: „Monologisches Erzählen am Beispiel deutscher Kurzprosatexte seit 1945“. In: *Colloquia Germanica* 20. (1987) S. 197.

Angehörige einer Familie: Sohn, Tochter, Vater, Tante; den Rest bilden: ein Rechtsanwalt, des Sohnes Liebste und letztlich deren Freundin. Alle ‚Gespräche‘, deren Beginn Kaschnitz jeweils mit Teilnehmernamen und Ansprechrichtung versehen hat [z..B. „sagte (...) Angelika Baumann (am Telefon) zu ihrem Freunde Paul“¹⁷⁹], werden in einer monologischen Situation des Anrufers dargestellt, allerdings reflektiert dieser die (Gegen-) Rede des Gesprächspartners immer wieder. Im Text auftauchende Zeitpunktmarkierungen geben dem Leser auch die Möglichkeit, den Zeitablauf nachzuvollziehen.

Die im Text versteckte Handlung beschreibt die Anstrengungen von Vater, Tochter und Tante, die ‚nicht standesgemäße‘ Verbindung des Sohnes zu hintertreiben, mit dem Ergebnis, daß letztendlich der Vater mit der ‚nicht standesgemäßen Verbindung‘ verheiratet ist und der Sohn zur Geschäftsreise ins Ausland delegiert wurde. Im ‚Telegrammstil‘ läßt sich der Text wie folgt zusammenfassen:

- 1) Angelika→Paul: Angelikas Vorfreude, „Ende der Woche“ Pauls Vater vorgestellt zu werden und dessen Segen zur Verlobung zu erhalten.
- 2) Alter Mann (Pauls Vater)→Tochter (Pauls Schwester) Elly: Aufforderung an die Tochter, bei der Verhinderung der nicht standesgemäßen Verbindung des Bruders aktiv zu werden, das unter Einschaltung von Ellys und Pauls Tante Julie.
- 3) Elly→Tante Julie: Weitergabe der Aufforderung, des Bruders Verbindung zu torpedieren.
- 4) Tante Julie→Paul: Paul wird als Tischherr für ein „schönes Mädchen, rötlich-blonde Haare, ganz dein Typ“ zu einem Essen bei der Tante zitiert.
- 5) Elly→Paul: Information für den Bruder, daß der Vater für Paul eine Reise organisiert hat und indirekte Anregung, die Verlobung zu verschieben.

¹⁷⁹ Marie Luise Kaschnitz: „Ferngespräche“. In dies.: *Ferngespräche*. Frankfurt/M. 1992, S. 64.

- 6) Paul→Angelika: Absage des gemeinsamen Besuchstermins beim Vater und Ankündigung der Geschäftsreise.
- 7) Elly→Angelika: Elly deutet an, daß Pauls Verbindung mit Angelika wohl eher oberflächlicher, kurzfristiger Natur gewesen sei und außerdem ihr Vater, falls erforderlich, Angelika finanziell gerne behilflich sei und sie auch gerne treffen würde.
- 8) Pauls Vater→RA Kaminsky: Information, daß bestimmte rechtliche Probleme wahrscheinlich nicht auftreten werden, daß Paul nicht heiratet und er selbst Angelika kennengelernt hat.
- 9) Elly→Tante Julie: Elly übt Kritik - an sich selbst, am Vater und an Angelika.
- 10) Angelika→Freundin Renate: Angelika spricht über Ereignisse der letzten drei Monate und ihr neues Leben.

Obwohl ein als Telefonat gestalteter Text durchaus eine Erzählung im strukturellen Sinn darstellen kann, ist das hier nicht der Fall, es handelt sich um einen dramatisch strukturierten Text, der auch als Hörspiel für fünf Stimmen, d.h. für fünf aktive Geschehensteilnehmer, vorstellbar ist. In den Telefonaten überwiegt argumentative Rede, es werden zum Teil vom Gegenüber Reaktionen erwartet oder gefordert, aus denen heraus sich dann das nächste Telefonat ergibt bzw. ergeben kann.

Die ‚Gespräche‘ des Vaters mit RA Kaminsky und Angelikas mit Freundin Renate haben eine andere Funktion: während in einer berichtenden Erzählung es für den Erzähler relativ einfach ist, für das Verständnis bzw. die Fortführung der Geschichte erforderliche Informationen beiläufig einfließen zu lassen, macht das Fehlen der Erzählstruktur in diesem Text die Installation der beiden inaktiven Geschehensteilnehmer als ‚Informationsempfänger‘ an Stelle des Lesers erforderlich, um die Handlung nicht abreißen zu lassen. Pauls Vater gibt Rechtsanwalt Kaminsky Informationen, durch die der ‚rote Faden‘ der bis dahin aus den Telefonaten rekonstruierbaren Story weitergeführt wird; die Funktion von Angelikas Freundin Renate im letzten Telefonat

ist gleichartig: die Story wird zu Ende gebracht, die noch fehlenden Mosaiksteine eingefügt.

Prinzipiell handelt es sich also bei diesem Text um eine Aneinanderreihung von mehreren in Monologform gehaltenen Figurenreden, aus deren Inhalt sich in Verbindung mit Informationen über die Figuren letztendlich eine Story rekonstruieren läßt. Diese Informationen setzt Kaschnitz in Minimalform an den Beginn jeder einzelnen Figurenrede und vermeidet damit mögliche weitläufige Personen- oder Konstellationsbeschreibungen innerhalb des Textes.

4.5 PROTOKOLL

Ryunosuke Akutagawa: *Im Dickicht* [*Yabu-No Naka*¹⁸⁰]

Mit seinem im Jahr 1921 veröffentlichten Text *Im Dickicht* demonstriert der japanische Autor Ryunosuke Akutagawa die Möglichkeit, aus aneinander gereihten Aussageprotokollen einen Storytext zu erstellen. Dabei handelt es sich um sieben Einzelprotokolle, denen knappe Angaben zur Identität des jeweils Aussagenden vorangestellt sind und die außerdem vereinzelt Anmerkungen über Gemütszustände beinhalten. Inhaltlich ließe sich sagen, daß es sich um die (vielleicht nicht komplette) Ermittlungsakte in einem Todesfall handeln könnte, in der zunächst vier Zeugenaussagen und daran anschließend ein Geständnis, ein Bekenntnis sowie die mittels eines Mediums gemachte Aussage des Opfers abgeheftet sind. Es macht zunächst der Holzfäller, der die Leiche gefunden hat, seine Aussage, diesem folgt der Priester, der das Opfer und dessen Frau vor der Tat gesehen hat. Dann sagt noch derjenige aus, der einen Räuber erkannt und festgenommen hat, bevor die Schwiegermutter des Opfers mit der Identifikation ihres Schwiegersohnes und ihrer Tochter die Zeugenaussagen abschließt. Es folgt das Geständnis des festgenommenen Räubers, das Opfer im Kampf getötet zu haben. Widersprüchliches dazu beinhalten die beiden noch folgenden Protokolle: zunächst bezichtigt sich die Ehefrau des Ermordeten des Mordes an ihrem Gatten und abschließend macht das Opfer selbst über ein Medium (eine Miko¹⁸¹) die Aussage, Selbstmord begangen zu haben.

¹⁸⁰ Der japanische Originaltitel besteht aus zwei chinesischen Schriftzeichen (Kanji) und einem japanischen Zeichen (Katakana). Der hier benutzte Titel *Yabu-No Naka* stellt eine Mischung aus „Pinyin – Umschrift“ [Yabu und Naka (chinesische Zeichen)] und der Umschrift des Hepburn – Systems [No (japanisches Zeichen)] dar.

¹⁸¹ „Gewöhnlich unverheiratete junge Mädchen, die einer bestimmten Gottheit aus dem Pantheon des Shintoismus dienen, bei den Festen zu Ehren dieser Gottheit Tänze vorführen, dann auch die Gebete verrichten und die Offenbarungen der betreffenden Gottheit verkünden.“ (Ryunosuke Akutagawa: *Rashomon*. Zürich 1966, S. 396.)

Das Opfer Takehiko (sich des Mundes einer Miko bedienend):

Nachdem der Räuber meiner Frau Gewalt angetan hatte, setzte er sich neben sie und ließ nichts unversucht, sie zu trösten. [...] »Willst du nicht meine Frau werden, statt bei ihm zu bleiben? Glaub mir, nur die Liebe zu dir war es, die mich zu meiner Tat trieb.« [...] Sie zeigte auf mich und schrie immer wieder [...]: »Töte ihn! Solange er lebt, kann ich nicht mit dir gehen. Töte ihn!« [...] Der Räuber sah meine Frau scharf an und sagte weder ja noch nein, aber im gleichen Augenblick versetzte er ihr einen Fußtritt, daß sie in das welke Bambuslaub stürzte. [...] Seelenruhig verschränkte er die Arme und sah mich an. »Was soll mit der Frau geschehen? Soll ich sie töten?« [...] Während ich noch zögerte, stieß meine Frau einen Schrei aus und rannte tief in das Dickicht hinein. [...] Nachdem meine Frau entflohen war, nahm der Räuber mein Schwert, den Bogen und die Pfeile und durchschlug mit einem Streich meine Fesseln. Ich hörte noch, wie er murmelnd zu sich selber sagte: »Jetzt geht es um mich!«, und schon war er meinen Blicken entschwunden. [...] Vor mir glänzte das Kurzschwert, das meine Frau verloren hatte. Ich ergriff es und stieß es mir in die Brust.¹⁸⁴

Bei allen, durchgängig in Ich-Form gehaltenen Einzeltexten, handelt es sich prinzipiell um die in vorwiegend narrativer Form dargestellte, direkt zitierte dramatische Rede des jeweiligen Geschehensteilnehmers. Ein den Gesamtüberblick schaffender bzw. Zusammenhänge herstellender Erzähler oder auch Geschehensvermittler fehlt -- Akutagawa gibt dem Leser nur die Aussagen sowie minimale Zusatzinformationen an die Hand, um das hinter dem Text verborgene Geschehen rekonstruieren zu können, wobei eine vollständige Rekonstruktion nicht möglich ist, da jede der drei Selbstbezeichnungen für sich eine gewisse Plausibilität hat und durch die vorangegangenen Zeugenaussagen auch nicht widerlegt oder fraglich wird. Der Leser ist letztlich auf seine eigenen Hypothesen angewiesen, um für sich selbst den Fall abzuschließen - oder auch nicht.

¹⁸⁴ Ebd. S. 103-106. [Originaltextstelle: " 盗人は妻を手ごぬにすると、其災へ咽腰を下した儘、いろいろ妻を慰ぬ出した。(...) そんな夫に連れ添ってみるより、自分の妻になる気はないか? 自分はいとしいと思へばこそ、大それた真似も働いたのだ、(...) 「あの人を殺して下さい。わたしはあの方が生きてみては、あなたと一しよにはられません。」 妻は (...) 何度もかう叫び立てた。「あの人を殺して下さい。」 (...) 盗人はちつと妻を見た儘、殺すとも殺さぬとも返事をしない。 __ と思ふか思はない内に、妻は竹の落葉の上へ、唯一蹴りに蹴倒された、 (...) 盗人は静かに両腕を組むと、おれの姿へ眼をやつた。「あの女はどうするつもりだ? 殺すか、 (...)」 (...) 妻はおれがたぬらふ内に、何か一声叫ぶが早いか、忽ち藪の奥へ走り出した。(...) 盗人は妻が逃げ去つた後、太刀や弓矢を取り上げると、一箇所だけおれの繩を切つた。「今度はおれの身の上だ。」 __ おれは盗人が藪の外へ、姿を隠してしまふ時に、かう眩いたのを覚えてみる。(...) おれの前たは妻が落した、小刀が一つ光つてみる。おれはそれを手にとると、一突きにおれの胸へ刺した。” (Ebd.: „藪の中“ S. 386f.)].

Ausgehend davon, daß der Autor hier keine Funktion als Erzähler übernimmt, sondern quasi als Herausgeber fiktiver Dokumente, der Protokolle, auftritt, läßt sich mit diesem Text recht leicht der Nachweis führen, daß ein Geschehen durch Verwendung eines die Figur des Geschehensvermittlers ersetzenden Mediums vermittelt werden kann.

4.6 TELEPATHISCHER BRIEF

Pierre Gripari: *In der Haut eines anderen* [*La peau d'un autre*]

Welche Ziele verfolgt ein Autor, wenn er über einen Titel für seine Story nachdenkt? Zunächst einmal soll er, verbunden mit großformatiger Darstellung, als Blickfang dienen. Weckt der Titeltext beim Betrachter (Leser) Assoziationen, wird ein weiteres Ziel erreicht -- es entsteht Interesse. Weiter ist da die Möglichkeit, auf die Art des Textes oder den Inhalt hinzuweisen.

Diese Ziele hat Gripari bei seinem Werk *In der Haut eines anderen* erreicht. Der Titel hat etwas Fantastisches, vielleicht auch etwas Unheimliches: Kann man denn überhaupt in der Haut eines anderen stecken? Es kann sich also nur um eine Fantasie- oder Science-Fiction (SF) - Geschichte handeln, was sich ja auch bestätigt, sobald man zu lesen beginnt.

Ein Ich-Sprecher teilt einem Adressaten mit Namen „Klubxgraf“ per ‚telepathischen Brief‘ mit, daß er noch lebt, was er seit seiner Ankunft auf der Erde erlebt hat und welche Probleme es einem Außerirdischen bereitet, ‚normale‘ oder nicht ganz so normale menschliche Lebensgewohnheiten oder auch ‚Kultur‘ zu verstehen oder nachzuvollziehen. Während man recht schnell feststellt, daß es sich beim Sprecher um einen in die Haut des Erdlings „Peter Flixbart“¹⁸⁵ geschlüpften Marsling handelt, erfährt man erst zum Ende hin, daß der im Erd-Exil lebende Freund von Klubxgraf den Namen „Lobzmork“ trägt.

Lieber Klubxgraf,
Sicher fragst Du Dich, ob ich nicht tot bin. Du kannst beruhigt sein: ich bin es nicht.
Bei meiner Ankunft auf der Erde hatte ich das Glück, fast sofort das zu finden, was ich brauchte. [...] Er hieß Peter Flixbart, war fünfunddreißig

¹⁸⁵ Originaltext: „Michel Barbezutte“. (Vgl. Pierre Gripari: „La peau d'un autre“. In ders.: *Rêveries d'un martien en exil*. Lausanne 1976, S. 5.)

Jahre, [...]. Sobald sein Herz stillstand, nahm ich seinen Körper in Besitz, [...] und war nun er: ich verfügte über alle seine Kenntnisse, alle seine Erinnerungen und war gesund. [...] Seither mache ich mich – nicht ohne Schwierigkeiten – mit der Lebensweise und den Gewohnheiten meines Wirts vertraut.¹⁸⁶

Auf den ersten Blick handelt es sich um einen ‚Gedanken-Bericht‘ in einer sich sehr an den Brief anlehenden Form, doch beim näheren Hinsehen erkennt man darin eine Art essayistische Abhandlung, in der sich Lobzmork über allzu Menschliches lustig macht:

Nicht nur sind die Erdlinge andauernd Gefühlen unterworfen, sie glauben auch noch, dies durch eine unvorstellbare Vielfalt von Schreien, Gebärden, Worten, Betonungen äußern zu müssen. Ihre¹⁸⁷ Sprache an sich ist leicht, aber man muß sie mit dem richtigen Rhythmus, der richtigen Modulation sprechen, fast singen, auf höchst subtile Weise, je nach den winzigsten Nuancen von Interesse, Neugier, Sympathie, Mitleid, Widerwillen, Freude oder Angst, die vom Sprechenden erwartet werden.¹⁸⁸

Des weiteren amüsiert ihn, daß Erdlinge einen „unvergleichlichen Einfallsreichtum“¹⁸⁹ entwickeln, um „alle Vorgänge ihres Lebens, selbst die natürlichsten, zu komplizieren, zu kodifizieren und zu ritualisieren“¹⁹⁰. Als Beispiele dafür benennt er die Zubereitung von Speisen sowie deren Aufnahme. In diesem Zusammenhang, aber auch in Bezug auf Schlafen und Körperausscheidungen streift Lobzmork auch

¹⁸⁶ Ebd. S. 71. [Originaltextstelle: „Mon cher Klubxgraf, / Tu dois te demander si je ne suis pas mort. Rassurance-toi: il n’en est rien. / En arrivant sur Terre, j’ai eu la chance de trouver, presque aussitôt, ce dont j’avais besoin. [...] Il s’appelait Michel Barbezutte, il avait trente-cinq ans, [...]. Dès que son cœur s’est arrêté, j’ai pris possession de lui, [...] et je me suis trouvé être lui, en possession de toutes ses connaissances, de tous ses souvenirs, et en parfaite santé. [...] Depuis, je me familiarise, non sans difficultés, avec le genre de vie, les habitudes de mon hôte.“ (Ebd.: „La peau d’un autre“. S. 5)].

¹⁸⁷ Ebd. Druckfehler (Ihr) korrigiert.

¹⁸⁸ Ebd. S. 71f. [Originaltextstelle: „Non seulement les Terriens éprouvent continuellement des émotions, mais ils se croient obligés de les exprimer par tout un code de cris, de gestes, de paroles, d’intonations, d’une complexité à peine concevable. Parler leur langue n’est rien : il faut aussi la rythmer, la moduler, la chanter presque, d’une façon extrêmement subtile, correspondant aux plus légères nuances d’intérêt, de curiosité, de sympathie, de compassion, de dégoût, de joie ou d’inquiétude que le parleur est censé éprouver.“ (Ebd.: „La peau d’un autre“. S. 6.)].

¹⁸⁹ Ebd. S. 73. [Originaltextstelle: „déploient une ingéniosité sans pareille“ (Ebd.: „La peau d’un autre“. S. 7.)].

¹⁹⁰ Ebd. [Originaltextstelle: „à compliquer, codifier, ritualiser tous les actes de leur vie, même les plus naturels“ (Ebd.: „La peau d’un autre“. S. 7.)].

das Thema Möblierung, bevor er sich mit dem für ihn bei weitem sonderbarsten, der menschlichen Liebe, beschäftigt. Die Monogamie, die „sonderbare Perversion, die so offenkundig den Interessen der Gattung widerspricht“¹⁹¹, hat er dabei insbesondere im Visier sowie die des öfteren daraus resultierenden Dramen, die, so wie er es Klubxgraf berichtet, auch in der Erdlings-Literatur ihren Niederschlag finden. Das führt Lobzmork dann zum letzten und, wie er meint, besten Thema:

[...] die Erdlinge lügen! Sie lügen nicht nur, wie wir, aus List, [...]. Sie lügen vor allem aus Spaß, aus Spiel, zwecklos, sie wetteifern miteinander im Lügen und wissen die begabtesten Lügner kennerisch zu schätzen, sie bezahlen sogar, um sie zu hören! [...]

Aus diesem Grund ist die Erdliteratur nicht wie die unsere rein historisch und dokumentarisch, sondern beruht zum Großteil auf Fiktion. Aber es gibt nicht nur die geschriebene Literatur: da ist die Malerei, das heißt die Darstellung meist fiktiver Landschaften, Szenen oder Porträts auf dazu vorbereiteten Flächen; da ist das Theater, ein eigens errichtetes Gebäude, wo eigens dafür bezahlte Schauspieler zu bestimmten Zeiten in einer künstlichen Umgebung vor hunderten zahlenden Zuschauern Taten, Reden, Personen, Situationen vortäuschen, die mit dem wirklichen Leben nichts zu tun haben; da ist schließlich der Film, die Kunst nämlich, mittels laufender Bilder zu lügen.¹⁹²

Allerdings sei da noch der Bereich der Halbwahrheiten, die hauptsächlich für den öffentlichen, offiziellen Bereich bestimmt seien, etwa für den Bereich der „religiösen Lehren“ oder der Politik. Diese Art der Lügen, so Lobzmork, gefallen ihm nicht, „da allzu oft ungeschickte, verantwortungslose, engstirnige Individuen mit ihnen betraut werden,

¹⁹¹ Ebd. S. 75. [Originaltextstelle: „bizarre perversion, si évidemment contraire aux intérêts de l'espèce“ (Ebd.: „La peau d'un autre“ S. 9f.).]

¹⁹² Ebd. S. 76f. [Originaltextstelle: „[...] les Terriens mentent. Ils ne mentent pas seulement, comme nous, par ruse, [...] Ils mentent surtout pour le plaisir, par jeu, inutilement, ils rivalisent de mensonges, et apprécient en connaisseurs les menteurs les plus doués parmi eux, allant parfois jusqu'à payer pour les entendre! [...] / Voilà pourquoi la littérature terrienne, loin d'être, comme la nôtre, uniquement historique et documentaire, se compose avant tout de fictions. Mais il n'y a pas que la littérature écrite : il y a la peinture, qui est la représentation, sur des surfaces préparées, de paysages, de scènes ou de portraits, le plus souvent fictifs; il y a le théâtre, qui est un lieu spécialement construit, où des acteurs, spécialement payés, viennent à heure fixe, dans un décor artificiel, devant plusieurs centaines de spectateurs payants, feindre des actes, des discours, des personnages, des situations sans aucun lien avec la vie réelle; il y a enfin le cinéma, qui n'est pas autre chose que l'art de mentir avec des images animées.“ (Ebd.: „La peau d'un autre“ S. 10f.).]

menschliche Lebensgewohnheiten bzw. Verhaltensweisen sowie ‚kulturelle Errungenschaften‘. In dieser unter Verwendung des Kommunikationsmittels ‚telepathischer Brief‘ gestalteten klassisch-utopischen Satire vermittelt Gripari seine Anmerkungen zum Menschlichen und spart dabei auch sich selbst und seine Autorenkollegen nicht aus: „Daher sind die hervorragendsten Lügner jene, die nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Ausdrucksweise eigene Erfindungen bringen, die durch neue Formulierungen der Gewöhnung, dem Überdruß des Publikums entgegenwirken.“¹⁹⁷

¹⁹⁷ Ebd. S. 77. [Originaltextstelle: „Aussi les plus grands menteurs sont-ils ceux qui savent inventer, non seulement sur le fond, mais dans les modes d’expression, renouveler la manière, trouver des formules inédites, pour prévenir l’accoutumance, la fatigue des amateurs.“ (Ebd.: „La peau d’un autre“. S. 11f.)].

4.7 TEICHOSKOPIE

Max Goldt: *Einmarsch der Hauptstädterinnen*

Benutzt man den Ausdruck Teichoskopie, verbindet sich damit für den Literaturwissenschaftler die Szene in Homers *Ilias* (III, 121-244), in der Helena vom Turm des Skaiischen Tores Priamos die wichtigsten Führer der Achaier zeigt: „Jener ist der Atreide, der Völkerfürst Agamemnon“, „Der ist Laërtes' Sohn, der erfindungsreiche Odysseus“, „Aias heißt der gewaltige Held, der Danaer Schutzwehr“.¹⁹⁸

Bezogen auf das Drama, insbesondere das Bühnendrama, handelt es sich um eine Technik, ein auf einer Bühne nicht oder nur äußerst schwer darstellbares Geschehen sowohl dem Zuschauer / -hörer als auch dem Mitspieler zeitgleich durch einen Teichoskopen vom Punkt der Gesamtübersicht (also sozusagen von einer Mauer), herab zu vermitteln.¹⁹⁹

Wenn auch der Teichoskop vordergründig als Geschehensteilnehmer (des Bühnengeschehens) erscheint, so ist er doch in erster Linie Vermittler eines außerhalb des für Zuschauer und Mitspieler wahrnehmbaren Bereichs aktuell ablaufenden Geschehens. Die im Vordergrund stattfindende Bühnenhandlung ist der Zusammenhänge her- bzw. klarstellende Rahmen für den Teichoskopen und das von ihm vermittelte Geschehen.

Untersucht man unter den gleichen Gesichtspunkten den Bereich der Erzählliteratur, ist festzustellen, daß teichoskopische Texte, wie auch die oben erwähnten *Ilias*, ohne eine sie tragende Rahmenkonstruktion nicht oder nur schwer verständlich sind. Das resultiert zwangsläufig aus der Tatsache, daß Informationen, die der Zuschauer / Zuhörer eines Bühnenstücks durch die im Vordergrund laufende Bühnenhandlung

¹⁹⁸ Vgl. Homer: *Ilias*. III, 178/ 200/ 229.

¹⁹⁹ Eng mit der Teichoskopie verwandt ist der Botenbericht, bei dem der Bote allerdings in jedem Fall von einem vergangenen Geschehen berichtet.

erhält und die zusammen mit der Teichoskopie ein neues (imaginiertes) Gesamtbild ergeben, vom epischen Teichoskopen nicht vermittelt werden können, da dieser sonst zum Erzähler würde und somit keine Teichoskopie mehr vorläge. Es muß also ein ‚Gerüst‘ vorhanden sein, das die prinzipiell eigenständige Darstellungsform Teichoskopie mit einer anderen Form, welche die zum Verständnis fehlenden Informationen liefert, verbindet. Andererseits handelt es sich um die unmittelbare Wiedergabe eines zeitlich begrenzten, vom Teichoskopen optisch oder akustisch wahrgenommenen Ereignisses. Beide Faktoren schränken die mögliche Länge eines teichoskopischen Textes, welcher sich von seiner Struktur her weder den dramatisch noch den erzählend strukturierten Texten zuordnen läßt, stark ein. Wenn diese Form angewandt wird, zeigt sie sich meist in kürzeren, eingeschobenen Textpassagen, die gelegentlich im Bereich „Erzählliteratur“ zu finden sind. Auf Beispiele dafür habe ich bereits [in 3.1.1 *Die Füße im Feuer* von Marie Luise Kaschnitz und 3.3.3 *Monolog eines Porträts* von Pierre Gripari] hingewiesen.

Dietrich Weber nennt als Beispiele für Teichoskopie den ersten Abschnitt von Thomas Manns Text *Tristan* [„Hier ist »Einfried«, das Sanatorium!“] und den Beginn der Imaginationserzählung²⁰⁰ von „Dieter Klimke“, einer Binnengeschichte in Siegfried Lenz` zyklischer Rahmenerzählung *Die Phantasie* [„Da geht Sophia mit schwingenden Schritten über den kleinen Markt (...)“].²⁰¹

Einen längeren Text in reiner teichoskopischer Form habe ich nicht finden können, in den bei meiner Recherche überprüften Texten wird, genau wie bei den von Weber erwähnten Beispielen, der Teichoskop

²⁰⁰ Begriff „Imaginationserzählung“ nach Dietrich Weber: *Der Geschichten-erzählspieler*. S. 45 : „Das erzählte Geschehen wird in aller Offenheit als imaginär erklärt“.

²⁰¹ Vgl. Dietrich Weber: ebd. S. 167f.

nach gewisser Zeit (eher kürzerer als längerer) zum Erzähler, und Teichoskopie findet damit nicht mehr statt.

Trotzdem halte ich es für richtig und wichtig, im Rahmen dieser Studie zu untersuchen, inwieweit es einem Autor möglich ist, Teichoskopie als Teilstruktur eines Erzähltextes zum dominierenden Erzählmedium umzufunktionieren. Aus meiner Sicht läßt sich dieses am besten mit einem in der Art einer Live-Reportage gestalteten Text bewerkstelligen.

Einmarsch der Hauptstädterinnen von Max Goldt bietet sich, wenn auch nicht als reine Teichoskopie gestaltet, als Beispiel dafür an. In Goldts zweiseitigem Text sieht man eine Kombination aus Teichoskopie und Kommentaren bzw. Erläuterungen, wobei aber der Gesamteindruck einer live ablaufenden Reportage nicht verloren geht: ein (Fernseh-) Reporter schildert den Einzug von zunächst Frauen aus vierzehn europäischen Hauptstädten und dann den von männlichen amerikanischen Jugendlichen in ein Stadion.

... Jetzt die Stockholmerinnen: Man sieht verhältnismäßig wenig blond. Nur noch 25 % der Schwedinnen sind blond, noch um die Jahrhundertwende waren es satte 50 %. Danach die Bukaresterinnen... Sie werden es schon bemerkt haben: Die Damen sind nicht alphabetisch geordnet. Die Luxemburgerinnen... nicht sehr zahlreich... was auch nicht verwundert bei einem so kleinen, aber schönen Land... viel Applaus... [...] Und da sind auch schon die Amsterdamerinnen ... Die Stimmung im Stadion überschreitet langsam den Siedepunkt ... ja, die Amsterdamerinnen ... Die Bannerträgerin heißt Tonia van Schloten, 22 Jahre jung, der Vater Zahnarzt ... aus natürlich Amsterdam. Anschließend die kleine Delegation aus Ost-Berlin...²⁰²

Wie man am Beispieltext sehen kann, wechseln zwar Teichoskopie (unterstrichen) und Kommentar laufend, der Charakter der Livereportage bleibt aber in jedem Fall erhalten, und das durchgängig über den gesamten Text. Nun läßt sich einwenden, daß innerhalb einer FERNSEH-Reportage schwerlich noch Teichoskopie möglich ist, weil das Fernseh-

²⁰² Max Goldt: „Einmarsch der Hauptstädterinnen“. In: *Die Radiotrinkerin. Ausgesuchte schöne Texte*. Zürich 1996, S. 16.

Publikum ja das ablaufende Geschehen mitverfolgt und damit die Worte des Reporters nur erläuternden Status haben. Das ist sicher richtig, es sei denn, daß parallel zu der ‚optischen Berichterstattung‘ durch den Sprecher rein akustisch Geschehnisse von außerhalb des Kamera-Blickwinkels berichtet werden, denn dann ist der Sprecher wieder Teichoskop.

Wendet man sich der Erzählliteratur zu und findet in einem fiktionalen Erzähltext eine derartige Livereportage, so ist festzustellen, daß hier ein Sprecher (Teichoskop) ein aktuelles Geschehen vermittelt, wenn auch unter der Einschränkung, daß dieser Bericht Kommentare beinhaltet. Grundvoraussetzung ist natürlich, daß die Raumdeixis stimmt, der Sprecher also die Distanz des Teichoskopen hält, was im ausgewählten Beispieltext durchaus gegeben ist.

4.8 NACHERZÄHLUNG? - BESCHREIBUNG?

Peter Handke: *Totenstille beim Heurigen*

1970 erschien bei Suhrkamp²⁰³ Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wienerwald* und Peter Handkes *Totenstille beim Heurigen* in einem Band, wobei Handkes Text als ‚Nacherzählung‘ dieser ‚Geschichten‘ verstanden werden soll. 1972, in seinem Sammelband *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, bezeichnet Handke den gleichen Text in einer Vorbemerkung als „Beschreibung“ und sagt im Untertitel: „Versuch einer Analyse mit Hilfe einer Nacherzählung von Ödön von Horváths, »Geschichten aus dem Wienerwald«“²⁰⁴.

Damit gibt Handke seiner Meinung Ausdruck, es handele sich nicht um eine Nacherzählung, sondern eine Beschreibung mit Hilfe einer bewußten „Auswahl von Sätzen aus dem Stück, die damit das darin formulierte Bewußtsein kommentieren sollten“²⁰⁵.

Die hier vorgenommene Analyse erfolgt auf der Basis des Textes von 1970.

Handke verändert bei der Transformation des Dramas in eine Nacherzählung einige Details, wobei er sich allerdings strikt an dem von Horváth vorgegebenen Zeitablauf orientiert: (a) Handke entfernt die Horváth'sche Unterteilung des Dramas in Teile und Szenen, nimmt aber in seinem Text durch gezielte Verwendung von Ortsbezeichnungen an den entsprechenden Stellen darauf immer wieder Bezug; (b) komplette (Original-) Szenen werden gestrichen oder verkürzt, so ist beispielsweise »Horváth II.I« besonders stark gekürzt, während »Horváth II.IV.« fehlt; (c) bestimmte Ortsangaben und für die Handlung wichtige Figurenrede

²⁰³ Band 247 der Bibliothek Suhrkamp: Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen mit einer Nacherzählung von Peter Handke*. Frankfurt/M. 1970.

²⁰⁴ Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt/M. 1972, S. 217.

²⁰⁵ Ebd. S. 7.

werden von Handke in voller Länge original zitiert, ansonsten erfolgt die Schilderung von Figuren, Gegenständen und Abläufen zwar größtenteils auch im Original, aber dann nur in knappen Umrissen; (d) für den Handlungsverlauf irrelevante Figuren werden eliminiert (von 21 Figuren bei Horváth auf 15 bei Handke).

Handke übernimmt Horváths Schreibstil wörtlich im Präsens und verarbeitet dabei Teile aus dem Nebentext des Dramas -die Inszenierungsanweisungen- zusammen mit Teilen des dramatischen Textes unter Hinzufügung eigener verbindender Worte zu seiner Nacherzählung. Beispielhaft dafür zitiere ich hier den ersten Abschnitt von Handkes Werk, der größtenteils aus (unterstrichen dargestelltem) Nebentext besteht und durch mit einer Art Inquit-Formeln versehenem Dialog ergänzt wird:

Draußen in der Wachau, vor einem Häuschen am Fuße einer Burgruine, in der Nähe der schönen blauen Donau, während in der Luft ein Singen und Klängen ist, als verklänge irgendwo immer wieder der Walzer »Geschichten aus dem Wiener Wald« von Johann Strauß, sitzt Alfred, von dem man nur den Vornamen kennt, auf Besuch bei seiner Mutter, die ihm tief in die Augen schaut, und verzehrt mit gesegnetem Appetit Brot, Butter und saure Milch. In einer halben Stunde, sagt er, werde ihn sein Freund, der Hierlinger Ferdinand, abholen. Schon? fragt die Mutter. Leider! Antwortet Alfred. »Dann iß bitte nicht die ganze saure Milch zusammen«, sagt die Mutter.²⁰⁶

Der Text verharrt insgesamt im Präsens, wobei drei sehr kurze, im Präteritum gehaltene und Vorgeschichte enthaltende Passagen in Bezug auf die Beurteilung des Gesamttextes zu vernachlässigen sind.

Die Überführung eines Dramas in einen Erzähltext kann keine neue Fiktionalität erzeugen: der Erzähler muß den Ursprungstext als Realität betrachten und darf in seine Nacherzählung keine neue fiktionale Komponente integrieren. Handke erstellt hier ein (minimiertes) Abbild von Horváths Text, das dem Leser seines Textes die Möglichkeit

²⁰⁶ Ebd.: „Totenstille beim Heurigen“. In: *Materialien zu Ödön von Horváths »Geschichten aus dem Wiener Wald«*. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt/M. 1972, S. 55.

eröffnet, eine Rekonstruktion des im Originaltext ablaufenden Geschehens zu versuchen. Aus diesem Grunde vertrete ich den Standpunkt, daß, obwohl Nacherzählungen aus literarischer Sicht nicht zu ‚künstlerischem Schriftwerk‘ zählen, Handkes Nacherzählung als storyvermittelndes Medium zu betrachten ist.

5 EXEMPLARISCHE FÄLLE IN NACHBARSCHAFT DER STORYLITERATUR

In den vorangegangenen Abschnitten habe ich mich mit Texten befaßt, in denen, erzählend oder nichterzählend, eine Story vermittelt wird. In diesem Kapitel soll nun von nicht-erzählend strukturierten Texten die Rede sein, die zwar im Bereich der Erzählliteratur veröffentlicht wurden, aber kein Geschehen (Story) vermitteln und damit (gemäß meiner Definition²⁰⁷) eigentlich nicht den Storytexten zuzurechnen wären. Gemeint sind im Grenzbereich der Storyliteratur angesiedelte literarische Texte, in denen eine nach Möglichkeit exakte Nachahmung eines potentiell zur Storyvermittlung einsetzbaren Mediums versucht wird. Dies drückt sich auch in dem jeweils angewandten Redetypus aus: narrative Rede ist praktisch nicht vorhanden, man begegnet in erster Linie Redetypen ohne „temporale Dimension“²⁰⁸: (a) argumentativer Rede [z.B. ‚Predigt‘], (b) instruktiver [z.B. ‚Anweisung‘] oder (c) deskriptiver [z.B. ‚Beschreibung‘] Rede. Diese Redetypen zeichnen sich dadurch aus, daß die im Text eingehaltene Reihenfolge anders als bei einer Geschehensdarstellung wegen der hier fehlenden Zeitkomponente nicht zwingend ist: Sätze oder sogar ganze Absätze können problemlos verschoben werden, ohne den Gesamttext in Sinn oder Aussage zu verfälschen.

Zu unterscheiden ist außerdem noch zwischen (1) literarisch-künstlerischen fiktionalen Texten [z.B. *Ich arbeite mit dem Menschen*] und (2) literarisch-künstlerischen Texten, bei denen ein fiktionaler Ansatz nicht offensichtlich ist, wie zum Beispiel bei *Ein paar Fragen zum Tage*.

²⁰⁷ Siehe Seite 12.

²⁰⁸ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. S. 265.

5.1 ANWEISUNG

Martin Mosebach: *Ich arbeite mit dem Menschen*

Die Basis des Textes ist die Bildunterschrift eines anlässlich eines gesellschaftlichen Ereignisses entstandenen und in einer Zeitschrift veröffentlichten Fotos. Mosebach stellt diese Unterschrift dem fiktionalen Textteil voran:

»Die bekannte Politikerin Hildegard Hamm-Brücher feierte ihren Geburtstag. Gleichzeitig kam ein von ihr verfaßtes Buch >Mut zur Politik< heraus. Um beide Anlässe würdig zu begehen, lud Alt-Bundespräsident Walter Scheel ins Rathaus ein. Auf unserem Foto von links nach rechts: Bürgermeister Winfried Zehetmaier, Erwin Hamm, Hildegard Hamm-Brücher und Alt-Bundespräsident Walter Scheel.«

*Madame*²⁰⁹

Die Namen der abgebildeten Personen und deren Standort (belegt durch die Bildunterschrift) benutzt Mosebach als festen Rahmen, den er mit Regieanweisungen des erfundenen Fotografen füllt. Dabei ist der Text dann insofern in zwei Abteilungen unterteilt, als daß für jede Person zunächst Standort und Körperhaltung vorgeschrieben wird und danach dann -wieder für jeden einzeln- quasi eine psychologische Einstimmung zur Erzeugung eines bestimmten Ausdrucks erfolgt. Es wird also den zu fotografierenden Personen sowohl der physische als auch der psychische Ausdruck vorgeschrieben, um für den „Schuß“ des Fotografen möglichst optimale Voraussetzungen zu erzielen.

Jetzt Erwin. Erwin steht sehr dicht rechts neben Winfried. Näher. Erwin verdeckt mit seiner linken Schulter Winfrieds rechte. Erwin hält sich ganz gerade. Erwin - Brust heraus, Schultern zurück! [...] Jetzt bitte Hildegard. Hildegard steht links neben Erwin, in leichtem Abstand. Leichter Abstand ist etwa eine Hand breit! [...] Jetzt noch Walter. Walter bitte. Walter hält zu Hildegard etwa einen halben Meter Abstand. Er steht auch nicht in gleicher Linie wie sie. Etwas zurück. [...] Bitte noch einmal alle diese Positionen einnehmen: Winfried, Erwin, Hildegard, Walter. Ja. Ja.²¹⁰

²⁰⁹ Martin Mosebach: „Ich arbeite mit dem Menschen“. In ders.: *Das Grab der Pulcinellen*. Erzählungen Pasticci Phantasien. Berlin 1996, S. 81.

²¹⁰ Ebd. S. 81ff.

Aber Winfried. Winfried ist doch kein Figaro! Daß er den Brief verstecken soll, ist doch nicht *sein* Einfall. Er ist darüber todunglücklich. Er ist eben labil, er ist weich wie Wachs, [...] Wer ist Erwin? [...] Also hinter der Fassade auftrumpfender Gesundheit und glänzender Laune ein timider, gebrochener Mensch, der schon weiß, daß ihm niemand Mitleid spenden wird, [...] Hildegard, um es kurz und zusammenfassend zu sagen, kennt den Verzicht im Grunde nicht. Das müßte bitte spürbar werden. Ist das in etwa verstanden worden?²¹¹

Der Text zeigt zwar die Arbeit auf einen bestimmten Punkt hin, der dann mit dem Foto fixiert bzw. dokumentiert wird, ist aber keine Geschehensdarstellung, da sowohl die einen Geschehensablauf kenntlich machenden Zeitpunktmarkierungen fehlen als auch die benutzte anweisende --instruktive – Rede in ihrer Struktur einen Ablauf nicht erkennen läßt. Die von Mosebach willkürlich gewählte, der Textbasis entlehnte Reihenfolge der Personenansprache ist ebenso wie die Unterteilung in zwei Instruktionsblöcke ohne Relevanz für das Ergebnis, die Fotografie.

Formell handelt es sich bei diesem Text um eine im Präsens gehaltene, dramatisch strukturierte Monologrede, deren Funktion nicht die Storyvermittlung, sondern die Konstruktion eines bestimmten Szenarios mit Hilfe gezielter Anweisungen ist.

²¹¹ Ebd. S. 83ff.

5.2 BESCHREIBUNG

Gerhard Amanshauser: *Autobusinhalt*

Neben der narrativen (erzählenden) Rede ist in der Erzählliteratur häufig auch die deskriptive (beschreibende) Rede zu finden. In dieser als Beschreibung zu bezeichnenden Textart hält der ‚Erzähler‘ gemäß Eberhard Lämmert „im Zeitablauf inne, der gegenwärtige Augenblick wird in der Darbietung zeitlos“²¹². Gero von Wilpert meint dazu, daß die Beschreibung in Abgrenzung gegen beispielsweise Bericht oder Erörterung aufgrund ihres Verharrens in einem Zustand die beschriebenen Erscheinungen vor dem Auge des Lesers wachrufe.²¹³

Der im von Franz Hohler herausgegebenen Buch *III einseitige Geschichten* enthaltene Text *Autobusinhalt* von Gerhard Amanshauser zeichnet dieses Charaktermerkmal der Beschreibung nach. Der Text sei an dieser Stelle in voller Länge zitiert.

Autobusinhalt fließen ab auf Plätze und Straßen, bilden kleinere Gruppen, die mit offenen Mündern und geduldigen Blicken dahertreiben, manchmal die Köpfe nach oben gedreht, wo Gotik oder Barock verteilt wird, manchmal die Köder beschnuppernd, die in Schaufenstern ausgelegt sind. Aus dem Zwielicht der Kirchen tauchen sie mit baumelnden Apparaten auf, ein wenig Weihrauch an die Sonne mitschleifend, die sie blendet, so daß sie zwinkern und taumeln. Hitze setzt ihnen zu, doch sie queren mit Märtyrerschritten den weichen Asphalt, mit Sohlen, die in den nassen Socken brennen. Oder endlose Regengüsse scheuchen sie in Durchhäuser und Portale, bis sich an nackten Armen und Beinen Gänsehaut bildet. Dann kehren sie oft enttäuscht in ihre Busse zurück, doch der Reiseplan spricht: Es ist noch zu früh, und man sieht ihre hängenden Köpfe hinter den Scheiben, auf denen die Tropfen rinnen.²¹⁴

Amanshauser beschreibt mit seinem Text eine Situation, wie sie in vielen touristisch attraktiven Orten an (fast) jedem Tag in den Sommermonaten jeden Jahres vorherrscht: Reisegruppen („Autobusinhalt“) steigen aus

²¹² Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. S. 88. Vgl. dazu auch Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*. S. 182ff, bes. S. 184.

²¹³ Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. S. 89f.

²¹⁴ Gerhard Amanshauser: „Autobusinhalt“. In: *III einseitige Geschichten*. Nr. 101.

Autobussen, erleben einen bis fast ins letzte vorausgeplanten Tag, steigen abschließend wieder in den Bus.

Obwohl damit im Grunde ein Ablauf skizziert wird, handelt es sich keinesfalls um eine Geschehensdarstellung, weil hier nicht die aktuelle, mit Zeitfolgemarkierungen versehene Szenenfolge, sondern sich immer wiederholende Ereignisse beschrieben werden. Auch sind in dieser quasi statischen Szenenbeschreibung²¹⁵ Teile des Textes bezüglich der Reihenfolge beliebig gegeneinander austauschbar, weil das von Amanshauser benutzte Präsens atemporal ist.

Die Beschreibung zielt darauf ab -- teilweise mit metaphorischen Ausdrücken -- vor dem Auge des Lesers (oder auch Betrachters) ein Bild entstehen zu lassen, welches als lakonisch ironisiertes Symbolbild betrachtet werden kann. Dabei wird weitgehend aus der Perspektive mit der Gesamtübersicht sozusagen referiert, ein Erzählvorgang findet nicht statt.

²¹⁵ Vgl. Wolfgang Kayser: Ebd. S.184. Kayser stellt fest, daß, wie auch die Szene, das Bild eine Einheit sei, die mehreren Redeformen Raum lasse, aber immer werde „die Beschreibung den Vorrang haben und oft genug allein ein Bild aufbauen.“ Kennzeichen sei unter anderen „zeitliche Entrücktheit bzw. Statik“.

5.3 FRAGEBOGEN

Franz Hohler: *66 Fragen*

Franz Hohler: *Ein paar Fragen zum Tage*

Ein Fragebogen hat immer eine spezifische Intention, egal, ob es sich beispielsweise um den einer Abschlußprüfung, eines psychologischen Tests, einer Meinungsumfrage oder eines Kreditantrages handelt: die erzielten Antworten sollen eine Beurteilung von (Aus-) Bildungsniveaus, persönlichen Kenntnissen und/oder Vorlieben, Konsumverhalten oder sonstigen speziellen individuellen Fähigkeiten ermöglichen.

Für einen einzelnen Fragebogen ist wegen der fehlenden Zeitkomponente die Frage nach einer Geschehensdarstellung zu verneinen, erst eine sich anschließende, über lange Zeit erstreckende Auswertung gleichartiger Frage/Antwort-Komplexe kann zum Beispiel Aufschluß über Veränderungen gesellschaftlicher Art geben, was dann als Geschehen zu betrachten ist.

Wichtiges Element ist die hinter der Frage stehende Aufforderung zum Dialog und die daraus resultierende Kommunikation zwischen Fragendem und Antwortendem. Eine derartige Dialogsituation ist bei einem vom Autor als literarisches Werk geschaffenen Fragebogen real nicht gegeben. Andererseits erzielt der Autor aufgrund der Forderung nach Antworten durch Verwendung der Frageform einen dialogischen Effekt.

Beispiele für derartige Texte sind sowohl bei Max Frisch zu finden, der in sein Tagebuch mehrere verschiedene Fragebögen integriert²¹⁶, als auch bei Franz Hohler, der zwei derart gestaltete Einzeltexte unter den Titeln *Ein paar Fragen zum Tage* sowie *66 Fragen* veröffentlicht. Letztgenannte Texte werden hier zusammengefaßt analysiert.

²¹⁶ Vgl. Max Frisch: *Tagebuch 1966-1971*. zum Beispiel S. 9ff., S. 58ff., S. 145ff., S. 179ff., S. 216ff.

Hohler macht keinen Versuch, eine Story zu vermitteln, er arrangiert lediglich eine bestimmte Anzahl von prinzipiell für sich allein stehenden Fragen, wobei sich allerdings in einigen Fällen bei aufeinander folgenden Fragen ein direkter Sinnzusammenhang ergibt.

Wenn Sie allein zu Hause sind und Sie gehen auf die Toilette, schließen Sie da die Toilette ab?

Können Sie Bäume fällen?

Können Sie mit einem Textverarbeitungssystem umgehen?

Fallen Ihnen Druckfelher auf?

Sind Sie treu?

Können Sie zuschauen, wie einem Menschen mit einer Kreissäge ein Arm abgetrennt wird?

Können Sie zuschauen, wie einem Menschen im Film mit einer Kreissäge ein Arm abgetrennt wird?

Kennen Sie Kinder, die gern solche Filme anschauen?

Was ist der Unterschied zwischen diesen Kindern und Ihnen?

Kaufen Sie Parmesankäse lieber gerieben oder am Stück?²¹⁷

Vorstehende Beispielfragen sind die in korrekter Reihenfolge aufgeführten letzten zehn Fragen aus *Ein paar Fragen zum Tage*, an denen gut abzulesen ist, wo Fragen aufeinander Bezug nehmen (Fragen 6-9) oder dies nicht tun (Fragen 1-5, 10). Diese Bezugnahme ist aber in einigen Fällen nur scheinbar, weil ein direkter Sinnzusammenhang nicht besteht:

Wann haben Sie Ihre besten Freunde zum letztenmal getroffen?

Sind Sie sicher, daß Sie Freunde haben?²¹⁸

Andererseits setzt Hohler aber auch bestimmte Antworten auf seine Fragen voraus und formuliert die folgende Frage dementsprechend:

Haben Sie Angst vor dem Fliegen?

Warum?

Haben Sie Angst vor dem Autofahren?

Warum nicht?²¹⁹

²¹⁷ Franz Hohler: „Ein paar Fragen zum Tage“. In ders.: *Der Mann auf der Insel*. Ein Lesebuch. Hamburg 1993, S. 24f.

²¹⁸ Ebd. S. 22.

²¹⁹ Ebd.

Generell läßt sich allerdings sagen, daß die meisten Fragen ohne Zerstörung irgendwelcher Zusammenhänge innerhalb des Textes verschoben werden können.

Setzt man nun voraus, daß die Fragen beim Leser eine bestimmte Wirkung auslösen und diesen damit in eine Art Dialog integrieren, sind Hohlers Texte jeweils für sich als „perlokutionärer“ Akt gemäß der sprechakttheoretischen Terminologie von Searle und Austin zu betrachten²²⁰. Allerdings verläuft die perlokutionäre Wirkung der sprachlichen Äußerung des Autors prinzipiell ins Leere, da der Dialog mit dem unmittelbar angesprochenen Leser nicht stattfindet.

Hohlers Interesse am Dialog mit dem Leser beschränkt sich im Grunde auf die Beantwortung der vorletzten Frage im Text *66 Fragen*:

Haben Sie diese Fragen nur gelesen oder auch beantwortet?²²¹

Insofern outet Hohler seine Texte als nicht realistisch konzipierte Fragebogen, als vom Autor für den Leser geschriebenen Lesetext. Ironischerweise wird dadurch der Leser vom Text distanziert.

²²⁰ Vgl. John R. Searle: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay* [*Speech Acts*]. Frankfurt/M. 1972 und John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte* [*How to do things with words*]. Stuttgart 1972.

²²¹ Franz Hohler: „66 Fragen“. In ders.: *Ein eigenartiger Tag*. Lesebuch. Darmstadt und Neuwied 1983, S. 52.

5.4 GEBET

Franz Hohler: *Drei Gebete*

Während das Gebet im religiösen Bereich der vom Menschen ausgehende Teil des (einseitigen) Dialogs mit Gott ist, wird es in der Literaturtheorie auch als „unabhängig vom religiösen Kontext auch selbständige lyrische Kunstform“, die „durch Bitte, Imperative und direkte Anrede, Ich-Du-Aussprache“²²² gekennzeichnet ist, definiert. Das Gebet findet in dramatischer Rede statt, bei einigen (traditionellen) Gebeten im religiösen [z.B. das „Vaterunser“] sowie denen im literarischen Bereich in lyrischer Form.

In einer lyrisch gehaltenen dramatischen Redeform verfaßte auch Franz Hohler seinen Text *Drei Gebete*, in dem drei verschiedene Personen je ein Gebet sprechen. Allerdings entspricht Hohlers Werk nicht unbedingt Wilperts Definition, da „Bitte“ bzw. „Imperative“ zumindest in den Gebeten eins und zwei nicht vorkommen.

Für den das erste Gebet sprechenden Mann, der sich „doch das Geschäft nicht vermiesen“²²³ lassen will, ist Gott und damit Kirche bzw. Religion „halt ein Ritual / die Kinder würden`s vermessen“²²⁴. Traditionspflege hat für ihn Bedeutung, genau wie sein persönliches Image:

und zur Hochzeit
gehört nun einmal der Traualtar
und der Gang aus dem Kirchenportal
wo stünden die Freunde vom Fechtklub sonst Spalier²²⁵
nicht, daß ich beten würde
selbst
doch ich bin in der Kirchenpflege
und meine Frau ist immer dabei beim Sockenstricken
für unsre Schwesterkirche in Moçambique²²⁶

²²² Beide Zitate: Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. S. 323.

²²³ Franz Hohler: „Drei Gebete“. In: *Der Mann auf der Insel*. S.149.

²²⁴ Ebd. S. 148.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd. S. 149.

Weiter ist ihm auch wichtig, Distanz zu Gott zu halten, wenn er sagt „aber ich bin froh / wenn man nicht so viel merkt von dir / hier unten“²²⁷ und letztlich schließt „es ist mir schon recht, wenn`s dich gibt / und vor allem / wenn du dort bleibst / wo du bist / im Himmel“²²⁸.

Die das zweite Gebet sprechende Person befindet sich auf der Suche nach einem Gott, „der fassungslos ist / ob all unserm Unsinn / und all unserm wohlorganisierten Leid“²²⁹, kann ihn nicht finden und ist auf dem Wege, sich von der Religion (Gott) abzuwenden:

falls dich so etwas kalt läßt
dann erkläre ich hiermit
daß ich die Suche nach dir
einstelle
und mich nur noch mit denen beschäftigen will
die sich nicht um das Jenseits kümmern können
weil sie so sehr darum kämpfen müssen
im Diesseits zu bleiben.²³⁰

Das dritte Gebet spricht ein Pfarrer, der daran verzweifelt, daß er einerseits genötigt wird, es allen Leuten recht zu machen [„und bin umstellt von Menschen / die es gut meinen / und die alle wissen, was ich zu tun hab“²³¹], andererseits aber gehindert wird, Mißstände anzuprangern [„und wenn ich darüber predige / und über die brennenden Asylantenheime / ärgern sich Kirchenpfleger und Bazartanten“²³²] oder reale Hilfe zu leisten:

und wenn ich die Botschaft dann wörtlich verstehe
um Himmels willen, wörtlich
und die Kirche öffne
für die
die in Not sind
dann werde ich weggewählt²³³

²²⁷ Ebd. S. 148

²²⁸ Ebd. S. 149.

²²⁹ Ebd. S. 150.

²³⁰ Ebd. S. 151.

²³¹ Ebd. S. 152.

²³² Ebd.

²³³ Ebd. S. 153.

In seiner Not wendet er sich mit einer Bitte an Gott:

Lieber Gott
ich bitte dich sehr
hab Mitleid mit mir
ich bin ein armer Hund
ich bin Pfarrer
Amen.²³⁴

Hohler skizziert in diesem Text drei verschiedene Typen in ihrer religiösen Haltung:

- (a) den Heuchler, der zwar in der Kirchenpflege tätig ist, aber (außer zu bestimmten Gelegenheiten, insbesondere in der Öffentlichkeit) Distanz zu Gott und Glauben hält.
- (b) den Suchenden, der sich wegen starker Zweifel von Gott abkehrt.
- (c) den Pfarrer, der hilflos zwischen den von außen an ihn herangetragenen Forderungen und den Ansprüchen seines Gewissens schwankt.

und setzt sich auf diese Weise mit den Begriffen Kirche bzw. Religion auseinander.

Die als realistisch zu bezeichnenden Gebete stellen keine Geschehnisse dar, es existieren lediglich drei vom Leser in einer Rolle als quasi Mithörer verfolgte (einseitige) Gesprächssituationen in argumentativer Rede ohne narrative Anteile. Die der Situation angepaßte freie und offene Rede ermöglicht dem Autor, prägnante Charakterskizzen zu zeichnen, ohne kommentierend eingreifen zu müssen.

²³⁴ Ebd.

5.5 PREDIGT

Ludwig Thoma: *Missionspredigt des P. Josephus gegen den Sport.*

Theodor Weißenborn: *Ad maiorem Dei gloriam. Zitate aus einer fingierten Predigt*

Als wesentlicher Teil des Ablaufs (Liturgie) religiöser Veranstaltungen, versteht sich die Predigt normalerweise als an die anwesende Gemeinde adressierte, mündliche Verkündigung religiöser Heilsbotschaften. Oft wird sie aber auch vom Vortragenden dazu benutzt, eigene Interpretationen zu selbst gewählten oder von der Kirchenleitung vorgegebenen Themen von der Kanzel zu ‚predigen‘. Die Spannweite derartiger Themen ist groß, häufig spielen sittliche, moralische oder finanzielle Aspekte eine große Rolle darin.

Ludwig Thomas 1907/1908 im »Simplicissimus« veröffentlichter Text *Missionspredigt des P. Josephus gegen den Sport*²³⁵ spielt auf den Konservatismus kirchlicher Moralvorstellungen und deren Verschiedenheit zu den weltlichen an und zeigt einen (ur-) bayerischen Geistlichen, der im Rahmen seiner Predigt den „Unzuchtsteufel“²³⁶ Sport aufs Korn nimmt und mit Hilfe einer Schilderung der bei ‚unzüchtigem‘ Verhalten zu erwartenden ‚höllischen Strafen‘ darauf abzielt, seine Gemeinde zu missionieren.

Im vorigen Jahr habe ich euch den Unzuchtsteufel geschildert, der wo bei schlampeten Frauenzimmern unter dem Busentüchel wohnt oder gleich gar auf der nacketen Haut sitzt, wenn sie ihre seidenen Fetzen so weit ausschneiden. [...]

Liebe Christengemeinde! Jetzt haben wir aber noch einen anderen Unzuchtsteufel, und der ist gleich gar ein Engländer und heißt Sport.

Jesses Marand Joseph! Wenn man mit leiblichen Augen zuschauen muß, wie da eine unsterbliche Seele nach der anderen in die Hölle abirutscht und mit einem solchen Schwung, daß sie im Fegefeuer gleich gar nimmer bremsen kann!²³⁷

²³⁵ *Simplicissimus* Jahrgang XII (1907/1908) Nr. 41 Spezialnummer „Wintersport“ S. 672-673.

²³⁶ Ludwig Thoma: „Missionspredigt des P. Josephus gegen den Sport“. In: *Gesammelte Werke in 6 Bänden. Bd. 4. Erzählungen II und Satiren*. München 1974, S. 570.

²³⁷ Ebd.

Thomas satirischer Text präsentiert sich als das Abbild einer in direkt adressierter, argumentativer Rede gehaltenen Predigt, auch wenn hier augenscheinlich nur ein Teil davon wiedergegeben wird. Zeitfolgemarkierungen, mit deren Hilfe sich ein Geschehen nachweisen ließe, sind nicht enthalten, außerdem lassen sich Teile des Textes ohne weiteres frei verschieben bzw. gegeneinander austauschen, was in einer Abfolge nicht möglich wäre.

Theodor Weißenborns Text *Ad maiorem Dei gloriam. Zitate aus einer fingierten Predigt* weist die gleichen Merkmale auf, hat aber in der vom Geistlichen behandelten Thematik eine andere Zielrichtung. Hier ‚bearbeitet‘ der Prediger seine Gemeinde geschickt, um eine gute Spendentätigkeit „für das große und wichtige Päpstliche Werk der Glaubensverbreitung“²³⁸ zu erreichen, etwa, indem er beispielhaft auf Spenden wesentlich ärmerer Gemeinden verweist:

Die zum größten Teil in hygienisch unzulänglichen Unterkünften, zum Beispiel in Höhlen lebenden Bewohner des Dorfes, die Männer fast alle arbeitslos, krank, invalid, die Frauen siech, verhärtet und frühzeitig gealtert, alle barfuß und in Lumpen gekleidet - sie spendeten an jenem Vormittag mehr als das Doppelte des erforderlichen Betrags, begeistert und ohne auch nur eine Sekunde zu zögern [...].²³⁹

Während Thomas Priester in seiner Predigt über Moral und Sittlichkeit keinen direkten Bezug zu Bibeltexten nimmt und durch häufige Erwähnung des Teufels Feindbilder aufbaut, zeichnet Weißenborns Pfarrer unter gelegentlicher Einbeziehung von im Kontext wirksamen Bibelziten und ‚erzählten‘ Beispielen den Kampf seiner Kirche gegen Hunger und Unglauben in der Welt in den leuchtendsten Farben. Diese ‚erzählten‘ Beispiele sind hier nicht als eigenständige Erzählungen zu verstehen, sondern als eine Art ‚Winken mit dem moralischen Zaunpfahl‘, das bei den Gemeindegliedern ein möglichst schlechtes

²³⁸ Theodor Weißenborn: „Ad maiorem Dei gloriam. Zitate aus einer fingierten Predigt“. In ders: *Kopf ab zum Gebet! Satiren, Grottesken, Parodien*. Trier 1984, S. 89.

²³⁹ Ebd. S. 85.

Gewissen erzeugen soll, welches man sich mit einer quasi als Ablaß zu verstehenden Spende abkaufen lassen kann.

Beide Texte beleuchten das Verhalten des Klerus, der Gemeinde (meist) mit erhobenem Zeigefinger gegenüberzutreten bzw. den selbstgewählten Anspruch der Kirche, als Maßstab für Moral, Sitte und karitatives Handeln zu gelten.

Wie schon weiter oben erwähnt, handelt es sich in beiden Fällen um die Nachahmung einer Predigt. Einzelne Teile bzw. Passagen der Werke sind innerhalb des Textes frei verschieb- oder austauschbar, da keine Zeitfolgemarkierung einen bestimmten Ablauf festschreibt. Die ‚erzählten‘ Beispiele bei Weißenborn dienen als Argumente bei der Verfolgung von Zielen und stehen immer im Kontext zum aktuellen Textteil.

5.6 RATSCHLAG

Kurt Tucholsky: *Ratschläge für einen schlechten Redner*

Gemäß *Duden* ist der Ratschlag ein „einzelner (im Hinblick auf ein ganz bestimmtes Problem o.ä. gegebener) Rat“²⁴⁰ und steht in der Realität für die Weitergabe des Wissens bzw. Könnens eines Ratgebenden an einen oder mehrere Ratsuchende. Dabei verhält sich die Qualität eines Ratschlages immer analog zu den Kenntnissen und auch zum guten Willen des Ratgebenden.

Auch in der Literatur sind als Ratschlag gestaltete künstlerische Texte zu finden, wie zum Beispiel bei Kurt Tucholsky die *Ratschläge für einen schlechten Redner*²⁴¹. In diesem eindeutig satirischen Text berät Tucholsky die potentiellen Redner unter seinen Lesern sehr ironisch hinsichtlich ihrer Verhaltensweise während einer Rede.

Fang nie mit dem Anfang an, sondern immer drei Meilen *vor* dem Anfang!
Etwa so:

«Meine Damen und Herren! Bevor ich zum Thema des heutigen Abends komme, lassen Sie mich Ihnen kurz ... »

Hier hast du schon so ziemlich alles, was einen schönen Anfang ausmacht: eine steife Anrede; der Anfang vor dem Anfang; die Ankündigung, daß und was du zu sprechen beabsichtigst, und das Wörtchen kurz. So gewinnst du im Nu die Herzen und die Ohren der Zuhörer. [...]

Sprich mit langen, langen Sätzen - [...] Fang immer bei den alten Römern an [...] Kümmere dich nicht darum [...] Du mußt alles in die Nebensätze legen [...] Kündige den Schluß deiner Rede lange vorher an [...] und dann beginne deine Rede von vorn und rede noch eine halbe Stunde. [...]

Sprich nie unter anderthalb Stunden, sonst lohnt es gar nicht erst anzufangen.

Wenn einer spricht, müssen die andern zuhören - das ist deine Gelegenheit! Mißbrauche sie.²⁴²

Tucholsky gibt nicht nur „Ratschläge für einen schlechten Redner“ -- er demonstriert sie, mit Beispielen und in langen Sätzen über fast zwei

²⁴⁰ *Duden. Deutsches Universal Wörterbuch A-Z*. S. 1216.

²⁴¹ Vgl. auch den Text Kurt Tucholsky: „Die Kunst, falsch zu reisen,“. In: *Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. III. 1929-1932*. Reinbek 1960, S. 115-118.

²⁴² Kurt Tucholsky: „Ratschläge für einen schlechten Redner“. ebd. S. 600-602. [Am 16.11.1930 unter dem Namen Peter Panter in der Vossischen Zeitung veröffentlicht. Spätere Buchveröffentlichung in *Lerne lachen ohne zu weinen*].

Seiten. Der ebenfalls zum Text gehörende und mit „Ratschläge für einen guten Redner“ überschriebene letzte Absatz umfaßt dagegen gerade neun Zeilen, ist also so gehalten, wie eine gute Rede sein sollte: kurz und präzise.

Hauptsätze. Hauptsätze. Hauptsätze.

Klare Disposition im Kopf – möglichst wenig auf dem Papier.

Tatsachen, oder Appell an das Gefühl. Schleuder oder Harfe. Ein Redner sei kein Lexikon. Das haben die Leute zu Hause.

Der Ton einer einzelnen Sprechstimme ermüdet; sprich nie länger als vierzig Minuten. Suche keine Effekte zu erzielen, die nicht in deinem Wesen liegen. Ein Podium ist eine unbarmherzige Sache - da steht der Mensch nackter als im Sonnenbad.

Merk Otto Brahms Spruch: Wat jestrichen is, kann nich durchfalln.²⁴³

Ein fiktionaler Ansatz ist in diesem satirischen Text nicht zu finden, Tucholsky spricht in der Rolle des selbstironisierenden Redners den (ihm unbekanntem) Adressaten (Leser) direkt an, womit er ihm innerhalb eines Dialogs Autor / Leser eine bestimmte Rolle zuweist. Dies ist aber als rein rhetorische Maßnahme zu werten, da eine reale Kommunikationsaufnahme mit dem Leser unterbleibt.

Ähnlich der „Anweisung“ findet sich beim „Ratschlag“ eine im Präsens gehaltene Monologrede, die hier allerdings neben instruktiven auch argumentative Züge trägt und deren Funktion statt einer Storyvermittlung die Hinarbeit auf ein bestimmtes Verhalten des Adressaten ist.

²⁴³ Ebd. S. 602.

5.7 REZEPT

Jakob Flach: *Wie man Pilze im Sommer in Griechenland kocht*

Der letzte in diesem Kapitel behandelte Text ist das Storyelement ‚Rezept‘. Ein Rezept, prinzipiell eine schriftliche Anweisung, kommt überall da zum Tragen, wo aus einem oder mehreren vorgegebenen Stoffen unter Anwendung festgelegter Verarbeitungsverfahren ein Stoff mit veränderten Eigenschaften oder ein neuer Stoff hergestellt wird. Die Spannweite der Möglichkeiten ist immens, aber vielfach erhalten Rezepte einen Geheim-Status, wenn etwa Produktionsgeheimnisse geschützt werden sollen.

Nicht geheim sind auf jeden Fall Rezepte im literarischen Bereich, wie etwa Tucholskys Text *Rezepte gegen Grippe*²⁴⁴, in dem er in seiner gewohnt ironisch-satirischen Art Ratschläge bezüglich Auftreten und Bekämpfung der Grippe von sich gibt. Großen Wert auf Öffentlichkeit legen auch Autoren von sowohl reinen Kochbüchern als auch von Büchern mit kurzen Texten, in welche Rezepte eingebunden sind. Beispielhaft wird hier ein Text aus Jakob Flachs Buch *Minestra. Kulinarische Streifzüge* betrachtet: *Wie man Pilze im Sommer in Griechenland kocht*. Bei strenger Auslegung ließe sich feststellen, daß in diesem Text sogar zwei Rezepte enthalten sind: (1) das Rezept für den heimischen Herd, das auf essayistische Art von Informationen über zu verwendende Zutaten umrahmt ist und (2) das Mini-Rezept (dem aber auch Erläuterungen beigefügt sind) für den schnellen Pilzgenuß am Waldrand unmittelbar nach der Suche:

1. *Pilze* (wenn man viele hat, die sich nicht halten und aufgewärmt schlecht schmecken und schlecht bekommen)

mit *Zwiebeln* (*Alium cepa*. »Wenn der Mensch wüßte, was eine Zwiebel wert ist, würde sie einen Taler kosten,« sagt ein altes Sprichwort. Schon die Alten kannten den ausgiebigen Gebrauch der Zwiebel; sie wußten zwar nichts von Vitaminen und Darmdesinfektion, fühlten aber instinktiv die Wichtigkeit dieser Würz- und Gemüsepflanze, die ein Gegengewicht bildete

²⁴⁴ Kurt Tucholsky: „Rezepte gegen Grippe“. ebd. S. 777-779.

zu allzu üppigen Mahlzeiten und den unhygienischen Verhältnissen, in denen man lebte. [...]

und mit *Tomaten* (*Solanum lycopersicum esculentum*, stammt aus Peru und hat sich, um abermals von Gesundheit zu sprechen, durch ihren Gehalt an lebensfördernden Substanzen bei Vitaminforschern und Diätetikern [...])

Also: Zwiebeln ganz klein schneiden und in wenig Öl gelb rösten, Pilze klein schneiden, etwas gehackte Petersilie, Salz und Pfeffer begeben. Dünngeschnittene geschälte Tomaten, etwas Fleischextrakt und Öl dazu und langsam dämpfen. Wird kalt gegessen und kann zwei bis drei Tage aufbewahrt werden.

Oder aber, auf den Titel zurückkommend:

2. Am Fundort des Schwammes, am Waldrand wird ein Feuerchen gemacht, ein größeres Exemplar, sagen wir des schon zur Römerzeit gesuchtesten Leckerbissens, des Kaiserwulstlings, wird entstielt, die Blätter mit Salz bestreut, am Spieß, in besagtem Land aus einem Olivenzweig bestehend, wird der Hut gleich einer Pfanne über der Glut gebraten, jede Beschreibung von Duft, Wohlgeschmack und Bekömmlichkeit wäre nicht fair dem unbewaffneten Leser gegenüber.²⁴⁵

Flachs Buch beinhaltet insgesamt 26 mit mindestens einem Rezept versehene Texte, von denen wiederum 25 in dem um das eigentliche Rezept herum gebauten Textrahmen auch Geschehensdarstellungen aufweisen. Lediglich in *Wie man Pilze im Sommer in Griechenland kocht* wird das Rezept in lockerer Art und Weise ausschließlich von sachlichen Informationen umrahmt.

Wie bereits eingangs erwähnt, handelt es sich bei einem Rezept, auch wenn es zusätzliche sachliche Information enthält, prinzipiell um eine Anweisung, deren Funktion, wie auch schon unter [5.1] festgestellt, nicht die Storyvermittlung, sondern die Hinarbeit auf ein genau definiertes Ziel ist.

²⁴⁵ Jakob Flach: „Wie man Pilze im Sommer in Griechenland kocht“. In: *Minestra. Kulinarische Streifzüge*. Frankfurt/M. 1981, S. 83-85.

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Ausgehend von Dietrich Webers Überlegungen zur Storyliteraturtheorie, den daraus resultierenden Definitionen für Erzähl- bzw. Storytexte sowie der Unterscheidung zwischen Erzählliteratur einerseits im strukturellen und andererseits im buchhändlerischen Sinn hatte die vorliegende Untersuchung die Zielsetzung

- Storytexte auf die Art ihrer Erzählstruktur hin zu untersuchen
- eine Typologie zu entwickeln
- Beispieltex te strukturell zu analysieren.

Die Analysen der zur Rubrik ‚Hauptformen‘ gehörigen Beispieltex te sind wegen ihrer prinzipiell erzählenden Struktur (Autor- bzw. Rollenerzählung) bzw. der offensichtlichen Storyvermittlung (Szenischer Text) vergleichsweise kurz gehalten, weil der Schwerpunkt dieser Arbeit auf nicht-narrativ gestalteten Storytexten lag, welche im buchhändlerischen Sinn zwar als Erzähltext bezeichnet werden, aber keine erzählende Struktur aufweisen.

In dieser Untersuchung ging es nicht darum, Inhalte zu analysieren oder zu interpretieren, es sollte festgestellt werden, ob eine Geschichte respektive Story erzählt oder auf andere Art und Weise vermittelt wird. Die sich herauskristallisierenden Erzählstrukturen wurden auf die Art der Storyvermittlung überprüft (verwendetes Medium etc.) und es wurden, wenn möglich, Tex te zu Gruppen zusammengefaßt. Es ist nicht auszuschließen, daß das Verhältnis von Textanalyse zu theoretischer Auseinandersetzung mit der Erzähltheorie nicht nach jedermanns Geschmack ist, aber der zu untersuchende Text ist letztendlich das Maß der Dinge und kann nicht in einen starren Rahmen gepreßt werden.

Die hier vorgenommene Typologisierung kann selbstverständlich nicht die Gesamtheit nicht-narrativer Tex te im Bereich der Storyliteratur abdecken, da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, alle

möglicherweise in Frage kommenden Werke zu sichten, analysieren und klassifizieren zu wollen.

Zum Abschluß möchte ich den geneigten Leser bitten, sich anhand des folgenden (prinzipiell in der gesamten Arbeit zu verwendenden) Fragerasters selbst in der Analyse des anschließenden Beispieltextes zu prüfen:

- Handelt es sich um einen fiktionalen Text?
- Wird eine Story narrativ vermittelt?
- Wenn sie nicht-narrativ vermittelt wird, durch welches Medium?
- Welcher Redetyp (narrativ, deskriptiv, argumentativ o.ä.) dominiert?

Gabriele Wohmann: *Ich machs kurz.*

Ah – wie schrecklich! Das ist ja heute wieder einmal ganz furchtbar. Wer hält das noch aus. Ich sollte den Anfang mit dem Aufhören machen. Die Frau in der ersten Reihe, rosa Gesichtsfarbe, sie immerhin glüht ja. Nicht alt, nicht jung. Verehrungsvoll. Nach dieser entsetzlichen Veranstaltung wird sie mir eine Last sein. Schüchterne Leute sind oft sehr penetrant. Ich werde viel zu nett mit ihr umgehen. Sie wird mir einen schmalen Gedichtband, dessen Publikation sie selbst bezahlt hat, aufdrängen und täglich darauf hoffen, daß ich ihr etwas darüber schreibe. Irgendwann, aber nur, wenn Sie wirklich wollen, wird sie sagen.

Der Lyriker blätterte in seinem eigenen Gedichtband auf der Suche nach ein paar von den gereimten Sachen. Sie kamen besser an, einfach weil sie melodioser waren und dadurch die Zuhörer erleichterten, aber langweilig fand er sie auch in dieser unglückseligen Stunde, und er genierte sich, beäugt von den paar Leuten im Halbrund – oh, wie sehr er ein Halbrund aus Stuhlreihen haßte! – in seinem Buch herumzufahnden. Wie albern, ein Leben lang nichts anderes gemacht zu haben als Gedichte. Die verehrungsvolle Frau schriebe ihm noch heute nacht. Sie kommen mir vor wie ein Hochseilartist, der ohne Netz arbeitet. Schauerlich schön gefährdet. Ich verspreche es Ihnen, ich machs kurz. Warum lacht keiner? Verdammte ummännlich, so ein Leben. Lassen Sie sich bloß jetzt keinen Gedanken an beispielsweise einen Piloten durch den Kopf gehen! An einen Wirtschaftskapitän, einen Kranführer. Ich langweile sie samt und sonders, aber die meisten sind ziemlich stolz darauf, nachher auf dem Heimweg, daß sie durchgehalten und Kultur inhaliert haben. Sie sitzen geduldig da. Einmal wird es ja aus sein, es wird nicht ewig dauern. Diese paar Wenigen auf ihren Stühlen, dieses andächtige Häufchen. Es sind diejenigen, die sich für mich entschieden haben und nicht für den berühmten Bergsteiger im größten Saal der kleinen Stadt. Vielen Dank fürs Zuhören!²⁴⁶

²⁴⁶ Gabriele Wohmann: „Ich machs kurz“. In dies.: *Wäre wunderbar. Am liebsten sofort – Liebesgeschichten*. München und Zürich 1994, S. 53-54.

LITERATURVERZEICHNIS

A) PRIMÄRLITERATUR

Originaltitel und Erstveröffentlichungen der fremdsprachigen Texte sind [in Klammern] als Hinweis eingefügt.

Akutagawa, Ryunosuke: "Im Dickicht". In ders.: *Rashomon*. Zehn Novellen. Übers. von Jürgen Berndt. Zürich: Diogenes, 1966, S. 85-107.

-- (芥川, 龍之介): „藪の中“. In: 芥川龍之介全集 第二卷. 6. Aufl., 東京: 筑摩書房, 1964 (1958), S. 380-387. [芥川, 龍之介: „藪の中“. 1921].

Amanshauser, Gerhard: „Autobusinhalt“. In: *111 einseitige Geschichten*. Hrsg. von Franz Hohler. 3. Aufl., Darmstadt: Luchterhand, 1988 (1983), S. 101.

Böll, Heinrich: „An der Angel“. In: *Wanderer, kommst du nach Spa...* Erzählungen. 33. Aufl., München: dtv, 1993(1967). S. 135-142.

Ernst, Gustav: „Brief der Haushälterin an die Herrschaft“. In: *Jetzt schlägt's 13 - Deutsche Literatur aus dreizehn Jahren*. Hrsg. von Klaus Wagenbach. Berlin: Wagenbach, 1977, S. 125-132.

Flach, Jakob: „Wie man Pilze im Sommer in Griechenland kocht“. In: *Minestra*. Kulinarische Streifzüge. Frankfurt/M.: Insel, 1981, S. 83-85.

Fleißer, Marieluise: „Brief aus dem gewöhnlichen Leben“. In dies.: *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 17-23.

Frisch, Max: „Album“. In ders.: *Max Frisch, Tagebuch 1966-71*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 325-335.

Gogol, Nikolai: „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“. In: *Nikolai Gogol, Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band I Erzählung*. Übers. von Georg Schwarz. Hrsg. von Angela Martini. Stuttgart: Cotta, 1982, S. 759-783

-- (Гоголь, Николай Васильевич) : „Записки сумасшедшего“. In ders.: *Н. В. Гоголь. Собрание сочинений. Том третий. Повестн.* Москва: Государственное издательство Художественной литературы, 1949, S. 166-185. [Гоголь: „Записки сумасшедшего“. In: *Арабески*. Januar 1835].

Goldt, Max: „Einmarsch der Hauptstädterinnen“. In: *Die Radiotrinkerin. Ausgesuchte schöne Texte*. 5. Aufl., Zürich: Haffmans, 1996 (1991), S. 16-17.

Gripari, Pierre: *Göttliche und andere Lügengeschichten*. Übers. von Cornelia Langendorf. München: Matthes & Seitz, 1992.

-- : „In der Haut eines anderen“. In: *Göttliche und andere Lügengeschichten*. S. 71-78.

- : „La peau d’un autre“. In ders.: *Réveries d’un martien en exil*. Lausanne: L’Age d’Homme, 1976, S. 5-13.
- : „Monolog eines Porträts“. In: *Göttliche und andere Lügengeschichten*. S. 91-105.
- : „Monologue de toile“. In ders.: *Paraboles et fariboles*. Lausanne: L’Age d’Homme, 1981, S. 145-157.
- Handke, Peter:** „Totenstille beim Heurigen“. In: *Materialien zu Ödön von Horváths »Geschichten aus dem Wiener Wald«*. Hrsg. von Traugott Krischke. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 55-66.
- : *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.
- Hohler, Franz:** *Der Mann auf der Insel*. Ein Lesebuch. Hamburg: Luchterhand, 1993.
- : „Drei Gebete“. In: *Der Mann auf der Insel*. S. 148-153.
- : „Ein paar Fragen zum Tage“. In: *Der Mann auf der Insel*. S. 21-25.
- : „66 Fragen“. In ders.: *Ein eigenartiger Tag*. Lesebuch. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1983, S. 49-52.
- Homer:** *Ilias*. Übers. Johann Heinrich Voss. München: Goldmann.
- Horváth, Ödön von:** „Geschichten aus dem Wiener Wald“. In ders.: *Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Bd. I. Volksstücke, Schauspiele*. Hrsg. von Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. 2. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972 (1970), S. 157- 251.
- Kaschnitz, Marie Luise:** *Ferngespräche*. Erzählungen. Frankfurt/M., Leipzig: Insel, 1992.
- : „Die Füße im Feuer“. In: *Ferngespräche*. S. 182-198.
- : „Ferngespräche“. In: *Ferngespräche*. S. 64-78.
- : „Gedächtnis, Zuchtrute, Kunstform“. In: *Das Tagebuch und der moderne Autor*. Hrsg. von Uwe Schultz. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein, 1982, S. 20-33.
- Lenz, Siegfried:** *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*. Erzählungen. 6. Aufl., München: dtv, 1990 (1978).
- : „Achtzehn Diapositive“. In: *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*. S. 125-139.
- : „Die Mannschaft“. In: *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*. S. 39-50.
- : „Die Phantasie“. In: *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*. S. 157-185.
- : „Herr und Frau S. in Erwartung ihrer Gäste“. In: *Einstein überquert die Elbe bei Hamburg*. S. 82-97.

- Maupassant, Guy de:** „Der Horla“. In ders.: *Der Schmuck. Der Teufel. Der Horla.* Übers. von Ernst Sander. Stuttgart: Reclam, 1983, S. 24-56.
- : „Le Horla“. In: *Œuvres Complètes de Guy de Maupassant. Le Horla. Le Voyage du Horla. Un Fou? Le Horla (Version Première).* Paris: Conard, 1927, S. 3-48. [Von „Le Horla“ sind zwei unterschiedliche Fassungen erschienen: 1) am 26. Oktober 1886 in der Tageszeitung *Le Gil Blas* als Rahmenerzählung, 2) am 25. Mai 1887 in der Novellensammlung *Le Horla* als Erzählung in Tagebuchform.]
- Mosebach, Martin:** „Ich arbeite mit dem Menschen“. In ders.: *Das Grab der Pulcinellen.* Erzählungen Pasticci Phantasien. Berlin: Berlin, 1996, S. 81-86.
- Parker, Dorothy:** „New York - Detroit“. In: *New Yorker Geschichten.* Gesammelte Erzählungen. Übers. von Pieke Biermann und Ursula-Maria Mössner. Reinbek: Rowohlt, 1997 (© 1985, 1994 Haffmans, Zürich), S. 37-41.
- Poe, Edgar Allan:** „Der schwarze Kater“. In ders.: *Der entwendete Brief* und andere Erzählungen. Übers. von Heide Steiner. Frankfurt/M.: Insel, 1990, S. 63-86.
- : „The Black Cat“. In ders.: *The Complete Works of Edgar Allan Poe. Volume V. TALES-Volume IV.* New York: AMS Press Inc., 1965, S. 143-155 [Poe: „The Black Cat“. In: *United States Saturday Post.* Philadelphia 19. August 1843].
- Rühm, Gerhard:** „die werbung“. In: *III einseitige Geschichten.* Hrsg. von Franz Hohler. 3. Aufl., Darmstadt: Luchterhand, 1988 (1983), S. 26.
- Schmidt, Arno:** „Die Umsiedler“. In ders.: *Die Umsiedler/ Aus dem Leben eines Fauns/ Seelandschaft mit Pocahontas/ Kosmas.* Zürich: Haffmans, 1987, S. 261-297.
- Schnitzler, Arthur:** „Leutnant Gustl“. *Leutnant Gustl und andere Erzählungen.* Das erzählerische Werk Band 2, Frankfurt/M.: Fischer, 1981, S. 207-236 (© Fischer, Frankfurt/M. 1961).
- : *Jugend in Wien. Eine Autobiographie.* Hrsg. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt/M.: Fischer, 1968.
- Schnurre, Wolfdietrich:** *Blau mit goldenen Streifen.* Erzählungen 1. Frankfurt/M. und Berlin: Ullstein, 1986.
- : „Brief eines Taxichauffeurs“. In: *Blau mit goldenen Streifen.* S.100-104.
- : „Der Tick“. In: *Blau mit goldenen Streifen.* S.140-144.
- : „Die rote Nelke“. In ders.: *Ich brauch Dich.* München: List, 1976.S. 15-21.
- : *Der Schattenfotograf.* Frankfurt/M., Berlin und Wien: Ullstein, 1981.
- Thoma, Ludwig:** „Missionspredigt“. In: *Ludwig Thoma. Gesammelte Werke in 6 Bänden. Band 4. Erzählungen II und Satiren.* 2. Aufl., München: Piper, 1974 (1968), S. 570-571.

- Thurber, James:** „Die beiden Truthähne“. In ders.: *75 Fabeln für Zeitgenossen*. Übers. Ulla Hengst, Hans Reisiger und H. M. Ledig-Rowohlt. Reinbek: Rowohlt, 1972, S. 19f.
- : „The Two Turkeys“. In ders.: *Fables for Our Time*. New York: Harper & Row, 1994, S. 7 (©1939, 1940 by James Thurber; © 1968 by Helen Thurber) [Thurber: „The Two Turkeys“. In: *The New Yorker*. 21. Januar 1939].
- Tucholsky, Kurt:** *Kurt Tucholsky. Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz.. Reinbek: Rowohlt, 1960.
- : „Ein Ferngespräch“. In: *Gesammelte Werke in vier Bänden. Band II. 1925 - 1928*. S.794-796.
- : „Ratschläge für einen schlechten Redner“. In: *Gesammelte Werke in vier Bänden. Band III. 1929 - 1932*. S. 600-602.
- : *Kurt Tucholsky. Gesammelte Werke in 10 Bänden. Band 9 - 1931*. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Reinbek: Rowohlt, 1975.
- : „Das Fotografie-Album“. In: *Gesammelte Werke in 10 Bänden. Band 10 - 1932*. S. 163-170.
- : „Lottchen beichtet 1 Geliebten“. In: *Gesammelte Werke in 10 Bänden. Band 9 - 1931*. S. 116-118.
- Walsert, Robert:** „Helblings Geschichte“. In: *Liebesgeschichten aus der Schweiz. Von Jeremias Gotthelf bis Max Frisch*. Hrsg. von Christian Strich und Tobias Inderbitzin. Zürich 1984, S. 276-291.
- Weißborn, Theodor:** „In freier Rede“. In ders.: *Handbuch für deutsche Redner*. Wuppertal: Jugenddienst, 1971, S. 36-48.
- : „In freier Rede“. In ders.: *Sprache als Waffe*. Ein politisches Lesebuch. Haan: Gauke, 1977 (1976), S. 45-58.
- : „In freier Rede“. In: *Kopf ab zum Gebet! Satiren, Grotesken, Parodien*. Trier: éditions trèves, 1984, S. 58-66.
- : „Ad maiorem Dei gloriam - Zitate aus einer fingierten Predigt“. In: *Kopf ab zum Gebet!* S. 79-90.
- Wohmann, Gabriele:** „Antrittsrede“. In dies.: *Habgier*. Erzählungen. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 1978, S. 52-61 (© 1973 Eremiten-Presse, Düsseldorf).
- : „Ich machs kurz“. In dies.: *Wäre wunderbar. Am liebsten sofort – Liebesgeschichten*. München und Zürich: Piper, 1994, S. 53-54.

B) SEKUNDÄRLITERATUR

- Aristoteles:** *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und Hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982.
- Austin,** John L.: *Zur Theorie der Sprechakte [How to do things with words]*. Stuttgart: Reclam, 1972.
- Bienek,** Horst: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: dtv, 1965 (1962).
- Blume,** Peter: „Spuren der Realität in der Phantastik Zum Fiktionsstatus von Schauplätzen in phantastisch-fiktionaler Erzählliteratur“. In: *Erzählte Welt - Welt des Erzählens*. Hrsg. von Rüdiger Zymner. Köln: chōra, 2000, S. 161-178.
- Boerner,** Peter: *Tagebuch*. Stuttgart 1969.
- Braun,** Maximilian: *N. W. Gogol. Eine literarische Biographie*. München: Trofenik, 1973.
- Bühler,** Karl: *Sprachtheorie*. 2. Aufl., Stuttgart: Fischer, 1965 (1934).
- Canetti,** Elias: „Dialog mit dem grausamen Partner“. In: *Das Tagebuch und der moderne Autor*. Hrsg. von Uwe Schultz. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein, 1982, S. 49-70.
- Corkhill,** Alan: „Monologisches Erzählen am Beispiel deutscher Kurzprosatexte seit 1945“. In: *Colloquia Germanica* 20. 1987, S. 184-202.
- Doderer,** Heimito von: *Grundlagen und Funktion des Romans*. Nürnberg; Glock und Lutz, 1959.
- Forster,** E. M.: *Ansichten des Romans*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1949 (1927, dt. zuerst 1949).
- Fricke,** Harald: *Norm und Abweichung: eine Philosophie der Literatur*. München: Beck, 1981.
- Fricke,** Harald / **Zymner,** Rüdiger: *Einübung in die Literaturwissenschaft*. Paderborn: Schöningh, 1991.
- Friedemann,** Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- Genette,** Gérard: *Die Erzählung*. Übers. von Andreas Knop. München: Fink, 1994.
- : *Fiktion und Diktion*. München: Fink, 1992.
- : *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M., New York: Campus 1989.
- Goethe,** Johann Wolfgang von: *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*. 1819.

- Gorlin, M.:** *N. V. Gogol und E.Th. A. Hoffmann*. Nendeln/ Liechtenstein: Reprint, 1968 (Leipzig 1933).
- Honnefelder, Gottfried:** *Der Brief im Roman. Untersuchung zur erzähltechnischen Verwendung des Briefes im deutschen Roman*. Bonn: Bouvier, 1975.
- Hübner, Klaus:** „Tagebuch“. In: *Metzlers Literatur Lexikon*. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1984.
- Ingarden, Roman:** *Das literarische Kunstwerk*. 4. Aufl., Tübingen: Niemeyer, 1972 (1931).
- James, Henry:** *Die Kunst des Romans. Ausgewählte Essays zur Literatur*. Hanau: Müller & Kiepenhauer, 1984.
- Kayser, Wolfgang:** *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 15. Aufl., Bern und München: Francke, 1971 (1948).
- : *Entstehung und Krise des modernen Romans*. 5. Aufl., Stuttgart: Metzler, 1968 (1954).
- Krywalski, Dieter:** *Knauers Lexikon der Weltliteratur. Autoren. Werke. Sachbegriffe*. München: Knauer, 1995.
- Lämmert, Eberhard:** *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1955.
- Lamping, Dieter:** „Die fiktionale Sterbegegeschichte“. In: *Von der Wachstafel zum Tonbandgerät. Für Jürgen Born zum 60. Geburtstag*. Wuppertal: Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft Nr. 1, 1987, S. 71-99.
- Link, Jürgen:** *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. 5. Aufl, München: Fink, 1993 (1974).
- Lubbock, Percy:** *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1972 (1921).
- Ludwig, Otto:** „Romanstudien“. In ders: *Romane und Romanstudien*. München, Wien: Hanser, 1977, S. 533-672.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael:** *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 1999.
- Meyer, Urs:** „Kurz- und Kürzestgeschichte“. In: *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 124-146.
- Neuhaus, Volker:** *Typen multiperspektivischen Erzählens*. Köln: Böhlau, 1971.
- Nickisch, Reinhard M. G.:** *Brief*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Ong, Walter J.:** *Oralität und Literalität*, Opladen: West dt. Verl., 1987(1982).
- Petersen, Jürgen H.:** „Kategorien des Erzählens“. In: *Poetica 9*. 1977, S. 167-195.
- Pfister, Manfred:** *Das Drama*. 7. Aufl., München: Fink, 1988 (1977).

- Picard**, Hans Rudolf: *Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 1971.
- Raabe**, Paul: „Brief/Memoiren“. In: *Literatur in 9 Bänden*. Teil II,1. Hrsg. von Wolf Hartmut Friedrich und Walter Killy. Frankfurt/M.: Fischer, 1965, S. 100-115
- Rauh**, Gisa: *Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten*. Tübingen: Narr, 1978.
- Sander**, Ernst: „Guy de Maupassant 1850-1893“. In: *Guy de Maupassant: Novellen*. Frankfurt/M. o. J.
- : „Nachwort“. In: *Der Schmuck. Der Teufel. Der Horla*. Stuttgart: Reclam, 1983, S. 57-62.
- Searle**, John R.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. Übers. von Andreas Kemmerling. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- : *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay [Speech Acts]*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.
- Seidler**, Herbert: „Brief“. In: *Kleines literarisches Lexikon*. München: Fricke, 1966, S. 56.
- Stanzel**, Franz K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.* Wien, Stuttgart: Braumüller, 1969 (1955).
- : *Theorie des Erzählens*. 5. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991 (1979).
- : *Typische Formen des Romans*. 11. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987 (1964).
- Stierle**, Karlheinz: „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“. In: *Text als Handlung*. München 1975, S. 49-55.
- Todorov**, Tzvetan: „Die Kategorien der literarischen Erzählung“. In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Blumensath. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972, S. 263-294.
- Voßkamp**, Wilhelm: „Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen - Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*, 45/1, 1971, S. 80-116.
- Weber**, Dietrich: *Der Geschichtenerzählspieler: Ein Begreifbuch von höheren und niederen Erzähl-Sachen*. Wuppertal: Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft Nr. 3, 1989.
- : „Die Satire“. In: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Hrsg. von Otto Knörrich. Stuttgart: Kröner 1981, S. 319-325.
- : *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1998.

- : „Neues vom Geschichtenerzähler“. In: *Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin*. Hrsg. von Rüdiger Zymner. Berlin: Schmidt, 1999, S. 170-179 (=Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften, Bd. 1).
- : „Skizze zum Erzähler“. In: *Auctor in fabula und andere literaturwissenschaftliche Unterhaltungen*. Wuppertal: Wuppertaler Broschüren zur Allgemeinen Literaturwissenschaft Nr. 8, 1995 S. 199-225 (Erstdruck: *Wirkendes Wort* 41. 1991, S. 471-487).
- : „Skizze zur Storyliteratur“. In: ... *daß gepflegt werde der feste Buchstab*. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag am 6. November 2001. Hrsg. von Lothar Bluhm und Achim Hölter. Trier, 2001, S. 519-523.
- Werlich, Egon:** *Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1975.
- Wilpert, Gero von:** *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. Aufl., Stuttgart: Kröner, 1989 (1955).
- Wuthenow, Ralph-Rainer:** *Europäische Tagebücher: Eigenart, Formen, Entwicklung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- Zenke, Jürgen:** *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*. Köln und Wien: Böhlau, 1976.
- Zimmermann, Friedrich Wilhelm:** „Episches Präteritum, episches Ich und epische Normalform“. In: *Poetica* 4. 1971, S. 306-324.
- Zipfel, Frank:** *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt, 2001.
- Zymner, Rüdiger (Hrsg.):** *Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin*. Berlin: Schmidt, 1999 (=Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften, Bd. 1).
- : *Erzählte Welt - Welt des Erzählens*. Köln: chōra, 2000.