



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Tolgahan ERGÜN

DIE DU-FORM IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2022



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Tolgahan ERGÜN

DIE DU-FORM IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Nihal KUBİLAY PINAR

Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2022

**Akdeniz Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,**

Tolgahan Ergün'ün bu çalışması, jürimiz tarafından Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Hasan Yılmaz (İmza)

Üye (Danışmanı) : Dr. Nihal KUBİLAY PINAR (İmza)

Üye : Doç. Dr. Kemal DEMİR (İmza)

Tez Başlığı: DIE DU-FORM IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

Tez Savunma Tarihi : 30/06/2022

Mezuniyet Tarihi : 04/08/2022

## AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “DIE DU-FORM IN DER DEUTSCHEN LITERATUR” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

**Tolgahan ERGÜN**



## TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	Tolgahan Ergün
Öğrenci Numarası	20185259003
Anabilim Dalı	Alman Dili ve Edebiyatı
Programı	Yüksek Lisans
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	Dr. Öğr. Üyesi Nihal Kubilay Pınar
Yüksek Lisans Tez Başlığı	Die Du-Form in der deutschen Literatur
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	1867308175
Rapor Tarihi	06.07.2022
Benzerlik Oranı	Alıntılar hariç: %2 Alıntılar dahil: %5
<b>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,</b>	
<p>Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 83 sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır.</p> <p>Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir: (X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım. ( ) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise: Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.</p>	
<b>Gerekçe:</b>	
Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımca yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.	
<p>Danışman Öğretim Üyesi Dr. Nihal KUBİLAY PINAR</p> <p>(İmza)</p>	

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b> .....	iii
<b>TABLLENVERZEICHNIS</b> .....	iv
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	v
<b>ÖZET</b> .....	vi
<b>DANKSAGUNG</b> .....	vii
<b>VORWORT</b> .....	viii
<b>EINLEITUNG</b> .....	1
<b>Thema und Fragestellung</b> .....	1
<b>Aufbau der Arbeit</b> .....	2
<b>Textauswahl</b> .....	4

## TEIL 1 THEORETISCHE EINFÜHRUNG

<b>1.1 Der Erzähler</b> .....	5
<b>1.2 Erzählformen</b> .....	9
<b>1.2.1 Die Auktoriale Erzählsituation:</b> .....	12
<b>1.2.2 Die Ich-Erzählsituation</b> .....	13
<b>1.2.3 Die Personale Erzählsituation</b> .....	14

## TEIL 2 DIE DU-FORM

<b>2.1 Die Du-Erzählform</b> .....	16
<b>2.2 Die Kategorisierung der Du-Form</b> .....	28
<b>2.2.1 Anrede an den Rezipienten (Leser)</b> .....	30
<b>2.2.2 Anrede an die Figur</b> .....	31
<b>2.2.3 Anrede an den Erzähler</b> .....	33

**TEIL 3**  
**TEXTBEZOGENE ANALYSE**

<b>3.1 Paul Zech – Die Geschichte einer armen Johanna (1925)</b> .....	35
<b>3.2 Gert Jonke – Der ferne Klang (1979)</b> .....	40
<b>3.3 John von Düffel – Hotel Angst (2006)</b> .....	46
<b>3.4 Harriet Köhler – Ostersonntag (2007)</b> .....	51
<b>3.5 Wolf Haas – Brennerserie</b> .....	58
<b>SCHLUSSFOLGERUNG</b> .....	63
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	66
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	70

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 2.1: Typenkreis selbst erarbeitet nach Vorlage von Franz K. Stanzel 2008.....	10
Abbildung 3.1: Barbara Kortes Abbildung für Kommunikation im Figuren- oder Erzählbereich.....	37
Abbildung 3.2: Kortes Rollenverteilung der Personen in der Sprechsituation.....	53

## **TABLENVERZEICHNIS**

Tabelle 1.1: Typologie der Texte Schema von Chapman, modifiziert von Schmid .....	6
Tabelle 2.1: Monika Fluderniks kommunikationstheoretische Teilung der Du-Form .....	22

## ZUSAMMENFASSUNG

Wie es in vielen Bereichen der Kunst der Fall ist, ist der Erzähler die fiktive Person, die in der Literatur verwendet wird, um dem Leser die Geschichte zu vermitteln. Obwohl die narrativen Perspektiven im 20. Jahrhundert von Franz K. Stanzel, Wayne C. Booth, Frank Hoffman und vielen anderen bekannten Forschern untersucht wurden, galt die "Du" - Narrativperspektive allenfalls als Fußnote. Obwohl Wissenschaftler wie Ursula Wiest, Barbara Korte, in kurzen Artikeln die narrative Perspektive "Du" behandelt haben, wurde gleichzeitig keine detaillierte perspektivische Analyse aus der deutschen Literatur vorgenommen.

Ziel dieser Studie ist es, detaillierte Informationen über den unbekanntes „Du-Narrator“ zu präsentieren und die verwendeten Situationen und die damit verbundenen Unterschiede zu ermitteln. Dabei wurden Texte aus dem deutschsprachigen Raum, die in der Du-Form verfasst wurden, untersucht und die Möglichkeiten der Wahrnehmung im Leser wurden kategorisiert. In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, einen Einblick auf das Potenzial der Du-Form aufzuführen.

**Schlüsselwörter:** Erzähltheorie, Erzählform, Narrator, Narration, Erzählsituation, Du-Erzähler, Du-Form, Anrede

## ÖZET

### ALMAN EDEBİYATINDA SEN ANLATIMI

Sanatın pek çok alanında olduğu gibi, anlatıcı, öyküyü okuyucuya aktarmak için edebiyatta kullanılan kurgusal kişidir. Anlatı perspektifleri 20. yüzyılda Franz K. Stanzel, Wayne C. Booth, Frank Hoffman ve diğer birçok tanınmış araştırmacı tarafından çalışılmış olmasına rağmen, "sen" anlatı perspektifi en iyi ihtimalle bir dipnot olarak kabul edildi. Ursula Wiest ve Barbara Korte gibi bilim insanları, "Sen" anlatı perspektifini kısa makalelerde ele almış olsalar da, aynı zamanda Alman edebiyatında ayrıntılı bir perspektif analizi yapılmamıştır.

Bu çalışmanın amacı, bilinmeyen "Sen-anlatıcı" hakkında detaylı bilgiler sunmak, kullanılan durumları ve bunlarla ilgili farklılıkları tespit etmektir. Almanca konuşulan ülkelerden ikinci tekil şahıs ile yazılan metinler incelenmiş ve okuyucuda algılama olanakları kategorize edilmiştir. Bu çalışmada Sen anlatıcısının potansiyeli hakkında bir fikir vermeye çalışıldı.

**Anahtar Sözcükler:** Anlatıcı, Anlatıcı teorisi, Anlatıcı Formu, Sen-Anlatıcısı, Sen-Anlatım Formu, Anlatım durumları, Hitap, Anlatım teorisi

## **DANKSAGUNG**

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Masterarbeit unterstützt haben.

Besonders bedanke ich mich herzlich an Frau Dr. Nihal Kubilay Pınar, die meine Masterarbeit betreut und begutachtet hat, für ihre hilfreichen Anregungen und konstruktive Kritik.

Ein weiterer Dank geht an meine Ehefrau Ümran und meiner Familie, die mich stets unterstützt und in dieser Zeit mir Geduld gezeigt haben.

## VORWORT

Die vorliegende Arbeit versucht eine der nicht bekannten Erzählformen, die Du-Form, mit ihren verschiedenen Möglichkeiten des Ausdrucks, und ihre Betrachtungsweisen in der deutschen Literatur vorzustellen. In diesem Vorgang konzentriert sich diese Arbeit auf den Aspekt der Anrede, die bei dem Leser unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten verursacht. Die Fragestellung, die in dieser Arbeit verfolgt wurde, ist; „Was ist die Du-Form?“ „Wie unterscheidet sie sich von anderen Erzählformen?“ Auf diese Fragen wurden versucht, eine Antwort zu erteilen. Die Untersuchung wurde anhand von verschiedenen, in Deutsch verfassten, Romanen durchgeführt. Es wurde auch eine Kategorisierung der Du-Form erstellt.

Die Motivation für solch eine Untersuchung entstand während meines Bachelorstudiums, als ich zum ersten Mal mit einem Roman, der in Du-Form verfasst wurde, in Kontakt kam. Ich fand es faszinierend, dass der Wechsel von einem Wort so einen großen Unterschied bei der Wahrnehmung einer Geschichte erschaffte. Als ich aber eine Recherche durchführte, wurde es mir klar, dass, obwohl es sich in den letzten Jahren eine Steigerung des Interesses befand, diese Form der Verfassung, hinsichtlich auf die anderen Erzählformen, relativ neu war und dass sie von vielen bekannten Erzählforschern nicht als eine eigenständige Erzählform akzeptiert wurde. Dieser Umstand führte auch dazu, dass es sich ein Bedarf für solch eine Arbeit bildete.

# EINLEITUNG

## Thema und Fragestellung

It is characteristic of the evolution of the art of fiction that from time to time a new, or apparently new, technique is launched involving narrative mode. The disappearing narrator of Flaubert and Maupassant, the post-of observation narrator of James, the "double I" of Proust, the laconic-elliptical first-person of Meursault in Camus' *Stranger* (re-inforced by the systematic use, in French, of the *passé composé* to fragment the presentation of time), the unreliable narrator of Svevo's *Conscience of Zeno*, the inarticulate idiot's voice of Benjy in *The Sound and the Fury*, the *je-néant* or "absent I" of Robbe Grillet's *Jealousy*: all these, and many others, are cases in point (Morrisette, 1965: 1).

Bruce Morrisette

Bruce Morrisette, einer der ersten Forscher, der die Du-Form (You-Form) untersucht hat, erläutert in seinen Aufsatz, „The Narrative ‚You‘ in Contemporary Literature“, dass das Experimentieren mit dem Erzählformen nicht etwas Neues ist und deutet dabei auf die Vielfalt der nicht traditionellen Formen des Erzählens. In dieser Arbeit wird die Sie-Form, die Höflichkeitsform, wegen ihrer identischen Struktur mit der Du-Form zusammen behandelt. In der Welt, die sich in den letzten Jahren sowohl technologisch als auch sozial entwickelt hat, verändern sich auch die Menschen. Die Literatur muss sich diesen Wandel anpassen. Um an diesem neuen und schnellen Menschen Leben teilzunehmen, musste die Literatur eine andere Sichtweise des Ausdrucks und eine andere Verbindung zwischen dem Werk und dem Rezipienten herstellen. Das Medium, das diese Verbindung zwischen das Erzählte und dem Rezipienten herstellt, ist der Erzähler (Narrator). In Laufe der Zeit, wie auch schon oben von Morrisette erwähnt wurde, wurden verschiedene Erzähler benutzt, um diese Rolle der Verbindung zu übernehmen. Obwohl diese Verbindung in allen Gattungen zu finden ist, spielt der Erzähler die größte Rolle in der Gattung des Romans.

Der Roman gehört zu den erstaunlichsten Besonderheiten der neueren Literaturgeschichte. Keine andere literarische Gattung konnte über mehr als zwei Jahrhunderte hinweg ein Massenpublikum so faszinieren wie der Roman. Während die anderen Gattungen entweder zu viel auf die Sprache, wie Lyrik, oder zu viel auf das Geschehen fokussieren, wie Dramatik, hat der Roman einen Mittelpunkt zwischen dem Fokus auf die Sprache und das Geschehen gefunden. Viele andere Eigenschaften des Romans tragen diesen Erfolg bei, wie seine komplexe Struktur, seine Figurenvielfalt, die Benutzungen von

Rückblick (flashback) oder auch Vorausschau (forecast)<sup>1</sup>, und viele mehr. Aber vielleicht den größten Teil seines Erfolgs schuldet der Roman seiner Erzählform. Diese Erzählform, in ihrer Sprache, spricht nicht nur einen Teil der Gesellschaft, wie bei Lyrik oder Dramatik, sondern allen Teilen der Gesellschaft an. Der Erzähler in einer Erzählung, in diesen Fall ein Roman, kann sich in verschiedenen Formen zeigen. In den kommenden Kapiteln wird über diese Formen des Erzählers ein Überblick gegeben.

Narrative Texte stellen eine Abfolge von Handlungen dar, die vom Erzähler als vom Autor konstruierte Figur die Geschichte dem Rezipienten durch unterschiedliche Erzählformen geschildert wird. Die vorliegende Arbeit revidiert die Erzählform, die „Du-Form“. Da es in den letzten Jahren immer mehr Werke mit dieser ungewöhnlichen Erzählform verfasst werden, ist ein Bedarf entstanden diese Erzählform zu untersuchen. Die Untersuchung des Du-Forms ist nicht etwas Neues im Bereich der Anglistik. Ein Beispiel dafür ist, wie schon erwähnt, Bruce Morrissette<sup>2</sup> mit seinem Aufsatz, in dem er die Auftretensmöglichkeiten der Du-Form, anhand von Beispielen aus der englischen Literatur, untersucht<sup>3</sup>. Ein weiteres Beispiel ist Barbara Korte<sup>4</sup>, die in ihrem Aufsatz einen Blick auf die Du-Form gibt und auf ihr Potential deutet. Unter anderem hat auch Ursula Wiest<sup>5</sup> die Du-Form in englischen Werken untersucht. Aber hinsichtlich der Germanistik befindet sich in diesem Bereich ein großer Bedarf an der Untersuchung der Erzählform „du“. Einer der wenigen Werke, die auf die Du-Form eingehen, ist vom Jürgen H. Petersen<sup>6</sup>, der die Du-Form, in ihrer Entwicklung und Erzählfunktion untersucht hat. Ein anderes Beispiel ist die Masterarbeit vom Ronnie Sambor<sup>7</sup>, der in seiner Arbeit die Beziehung zwischen dem Leser, Autor und Erzähler, bezüglich auf den Aspekt der Nähe und Distanz, untersucht hat. Mit dieser wird versucht die „du“ Form im Bereich der Germanistik im Hinblick auf Erzählformen zu revidieren.

### **Aufbau der Arbeit**

Im ersten Teil der Arbeit werden Informationen über die verschiedenen Erzählverhalten und Erzählformen, diskutiert. Dadurch wird auch dargestellt, was für

---

<sup>1</sup> Byung-Chull Bae und R. Michael Young, 2008: 2 A Use of Flashback and Foreshadowing for Surprise Arousal in Narrative Using a Plan-Based Approach.

<sup>2</sup> Bruce Morrissette mit seinem Aufsatz „The Narrative ‚You‘ in Contemporary Literatur“, 1965.

<sup>3</sup> Vgl. Morrissette, 1965: 1.

<sup>4</sup> Barbara Korte in ihren Werk "Das Du im Erzähltext. Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form", Poetica 19 (1987).

<sup>5</sup> Ursula Wiest, „The Refined, Though Whimsical Pleasure“ Die-You Erzählsituation- in Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 18,1 (1993), S. 75-90.

<sup>6</sup> Petersen, „Die Erzählform: Er, Ich, Du und andere Varianten“, 2010: 93.

<sup>7</sup> Sambor, „Die Verwendung Der DU-FORM In Deutschsprachigen Erzählungen“, 2004: 12.

Unterschiede die Wahl der Erzählform, bei der Wahrnehmung der Werke, beim Leser/Rezipient erstellt.

Im Unterkapitel folgt ein Einblick auf die Auktoriale Erzählsituation. Hier werden die Eigenschaften dieses Erzählers aufgeklärt. Dabei wird sich auch zeigen, warum diese Art des Erzählers die Populärste ist.

Danach folgen die Abschnitte für die Personalen Erzählsituation und Ich-Erzählsituation. Wieder werden Informationen über den Personalen Erzählsituation und Ich-Erzählsituation, in der Hinsicht auf den Autor und der Rezipient, erläutert.

Anschließend folgt Teil 2, der Hauptteil dieser Arbeit. Zuerst findet sich die Darstellung „der Du-Form“: Hier werden, verschiedene Definitionen der Du-Form, so wie auch die Unterschiede zwischen der Du-Form und den traditionellen oben genannten Erzählformen, beschrieben. Dies wird auch die Basis für den folgenden Teil, die Textanalyse erstellen.

In der textbezogenen Analyse werden Werke aus deutschsprachigen Ländern, die in der Du-Form verfasst wurden, in der Hinsicht auf ihre unterschiedlichen Perspektiven untersucht. Das heißt, es wird, durch die Untersuchungen verschiedenen in der Du-Form verfassten Werken, dargestellt was für unterschiedliche Perspektiven durch den Gebrauch des Du-Forms erreicht werden können. Die Romane, die mit der "Du-Form" verfasst wurden, werden vorgestellt und in diesen ausgewählten Romanen wird eine Inhaltsanalyse und letztlich wissenschaftliche Berichterstattung durchgeführt.

Das letzte Kapitel der Arbeit beinhaltet das Fazit, in dem die Fragestellungen beantwortet und eine kurze Zusammenfassung gemacht wird.

## **Textauswahl**

Der Autor schafft in einem narrativen Text eine fiktive Instanz und sucht sich eine Erzählform, um die Abfolge der Handlung oder allgemein von Ereignissen, dem Rezipienten zu vermitteln. Der Erzähler kann als einen Teil der Erzählung mitwirken, die Ereignisse von Erzähler als selbst erlebt darstellen oder der Erzähler tritt in den Hintergrund und erzählt von einer dritten Person. Als dritte Erzählform kann der Erzähler, in die Du Form von Angesprochenem Erzähler entscheiden. Das „Du“ in einem narrativen Text ist nicht etwas Neues. Sie ist eigentlich in Literarischen Texten zu finden. Unter anderem in Dialogen, die zwischen Figuren im Geschehen geführt werden, oder auch in Apostrophen, plötzliche Anwendungen an den Rezipienten. Natürlich gibt es auch andere Benutzungen, die wir noch zählen können, die aber keine Rolle in dieser Arbeit spielen. Der in dieser Arbeit untersuchte „Du-Form“ ist nicht, der für eine oder mehrerer Appelle auf den Rezipienten benutzte. Es ist eine „Du-Form“ der vollständig oder in solchen Längen verwendet wurde, die dadurch eine Änderung in der narrativen Perspektive verursacht hat. Da diese Arbeit im Fachbereich der Germanistik durchgeführt wurde, wurden die Texte aus der deutschsprachigen Literatur gewählt. Da die Du-Form eine nicht sehr oft benutzte Form des Erzählens ist, ist es auch schwierig Texte zu finden, die rein in der Du-Form geschrieben wurden. Die Texte, die in dieser Arbeit analysiert werden, sind folgend:

1. Paul Zech – Die Geschichte einer armen Johanna 1925
2. Gert Jonke – Der ferne Klang 1979
3. John von Düffel – Hotel Angst 2006
4. Harriet Köhler – Ostersonntag 2007
5. Wolf Haas – Die Brenner Series 1999-2009

Bei der Auswahl der Texte wurde, wie auch schon oben erwähnt wurde, auf die Erzählform geachtet und es wurde einen Fokus auf Werke gegeben, die in ihrer Verfassung länger gestaltet sind, Romane. Diese Werke wurden in reiner Du-Form oder in einer Gemischten Form verfasst. Ausführlichere Informationen, über die Wahl der Werke, werden in der Analyseteil erläutert.

# TEIL 1

## THEORETISCHE EINFÜHRUNG

### 1.1 Der Erzähler

Jeder narrative Text hat einen Erzähler. Der Erzähler wurde in den letzten Jahrzehnten mehrmals von verschiedenen Erzählforschern, unter anderem von Franz K. Stanzel<sup>8</sup>, Wolf Schmid<sup>9</sup>, Silke Lahn und Jan Christoph Meister<sup>10</sup>, Gregory Currie<sup>11</sup>, in verschiedenen Sprachen untersucht. Der Erzähler, oder auch Narrator, ist das Medium, das vom Autor erschaffen wird, um dem Geschehen eine Stimme zu geben<sup>12</sup>. Diese Stimme wird auch Narrativität genannt. Narrativität wird hauptsächlich in zwei verschiedenen Formen definiert. Narrativität im klassischen Sinne und Narrativität in strukturalistischen Sinnen. Narrativität, im klassischen Sinne, erfasst alle Werke, die eine vermittelnde Erzählinstanz enthalten. Diese Werke werden auch Narrative Texte genannt<sup>13</sup>.

Das Konzept von der Erzählinstanz, wie auch schon oben erwähnt wurde, wird von Franz K. Stanzel, ein österreichischer Anglist und einer der bekanntesten Erzählforscher, in seinem Werk „Theorie des Erzählens“, im Zusammenhang der „Mittelbarkeit“ als Merkmal der erzählenden (narrativen) Texte genannt; „Wo eine Nachricht übermittelt, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einen Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar.“ (Stanzel, 1979: 15.) Dieser so genannte „Mittler“ ist das Medium (Erzähler), dass das Übermitteln der Nachricht übernimmt. Wie wir auch in den weiteren Kapiteln sehen werden, geht Stanzel auch weiter in das Thema ein und teilt den Erzähler auch in drei wesentliche Formen, Auktorial-, Personaler- und Ich-Erzählsituation. Wolf Schmid, ein weiterer Erzählforscher, der in verschiedenen Fachbereichen, wie Germanistik, Slavistik, russische Literatur, Untersuchungen geführt hat, erläutert Stanzels *Mittelbarkeit* folgend: „Mit „Mittelbarkeit“ ist hier im traditionellen Sinne *der Erzähler* gemeint, also eine Vermittelnde Instanz, die zwischen den Rezipienten und den Autor tretet<sup>14</sup>.“ Schmid, in seiner Aussage, macht klar, dass diese *Instanz* eine Brücke zwischen dem Autor und dem Rezipienten ist. Diese *Instanz*, oder *Erzähler*, wird auch von Käte Friedemann, ein weiterer deutscher Erzählforscher, in ihrer Arbeit „Die Rolle des Erzählers in der Epik“ folgend definiert;

<sup>8</sup> Stanzel, in seinem Werk „Theorie des Erzählens“ 1979: 68

<sup>9</sup> Schmid, in seinem Werken „Elemente der Narratologie“, 2005: 113 und „Narratology An Introduction“, 2010: 5

<sup>10</sup> Lahn und Meister, in ihrem Werk „Einführung in die Erzähltextanalyse“ 2008: 2.

<sup>11</sup> Currie, in seinem Werk „Narratives & Narrator“ 2010: 65.

<sup>12</sup> Vgl. Lahn und Meister, 2008: 61.

<sup>13</sup> Vgl. Schmid, 2005: 12.

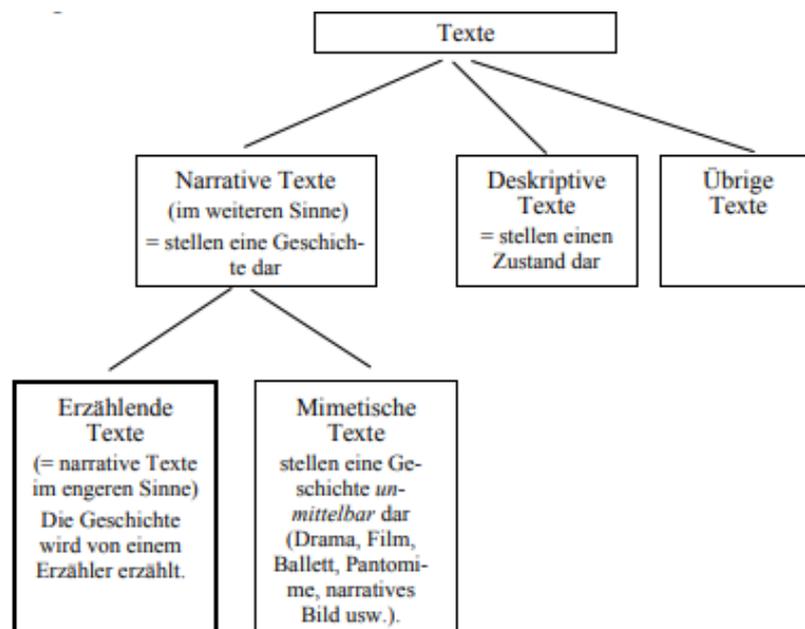
<sup>14</sup> <https://lecture2go.uni-hamburg.de/l2go/-/get/1/3766> (12.04-2022).

„Wirklich“ im dramatischen Sinne ist ein Vorgang, der eben jetzt geschieht, von dem wir Zeuge sind und dessen Entwicklung in die Zukunft wir mitmachen. „Wirklich im epischen Sinne aber ist zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst. [...] [Der Erzähler] symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen (Friedemann, 1965: 25, 26).

Auch Friedemann, in ihrer Aussage, weist auf die wichtige Rolle des Erzählers auf. Sie deutet darauf, dass das Wahrnehmen durch ein Medium möglich ist, und durch dieses Medium verfolgt der Rezipient die Geschichte. Friedemann stellt auch klar, dass die Wirklichkeit, im Zusammenhang des Erzählers, ein subjektives Konzept ist. Das heißt, dass die Welt ohne ein Medium nicht zu ergreifen ist und dass die Auswahl des Mediums eine subjektive Wahrnehmung hervorbringt. Dies ist auch bei den narrativen Texten der Fall. Die Wahl des Erzählers, wie wir auch in den kommenden Kapiteln zeigen werden, kann dazu führen, dass das Wahrnehmen des Geschehens sich für jeden Rezipient unterschiedlich bildet.

Die strukturalistische Definition hingegen, die von Todorov<sup>15</sup> im Jahr 1969 hergestellt und in dem die Narrativität als Darstellung von Zustandsveränderungen (representation of changes of state) definiert wird, nimmt alle Werke, die auf irgendeine Weise eine Geschichte erzählen und schließt alle rein deskriptiven Werke aus<sup>16</sup>. Folgend dieser Definition teilt Schmid die Texte in drei Teile:

**Tabelle 1.1: Typologie der Texte Schema von Chapman, modifiziert von Schmid**



**Quelle:** Schmid, 2005: 19

<sup>15</sup> Todorov, Tzvetan führt seine definition in seinem Werk „Grammaire du Décaméron“ im Jahr 1969 ein.

<sup>16</sup> Vgl. Schmid, 2005: 19.

Weiterhin teilt Schmid die narrativen Texte in sich in zwei Teile: Erzählende Texte und Mimetische Text. Wie auch oben zu erkennen ist, unterscheidet Schmid in seiner Teilung die *Mittelbarkeit*, den Erzähler, als das Hauptmerkmal in narrativen Texten (erzählende Texte)<sup>17</sup>. Wenn der Erzähler deutlich erkennbar ist, das heißt, wenn die Erzählinstanz vom Rezipienten wahrgenommen wird, nennt Schmid diese Erzählende Texte. Wenn aber die Erzählinstanz nicht direkt vom Rezipienten wahrgenommen wird, werden diese Mimetische Texte genannt. In dieser Arbeit wird die traditionelle Definition der narrativen Texte gefolgt. Das heißt, alle Texte mit einer Erzählinstanz werden als narrative Texte akzeptiert.

Das Hauptmerkmal dieser narrativen Texte ist der Erzähler. Der Erzähler in sich selbst ist aber nicht ein neues Konzept. Obwohl die Auseinandersetzung mit dem Erzähler des 19. und 20. Jahrhunderts, wie auch schon oben genannt, unter anderem von Franz K. Stanzel und Käte Friedermann, sich mit schriftlichen Formen des Erzählers, bzw. erzählende Texte (Romanforschungen), beschäftigt, ist die ursprüngliche Form des Erzählers nicht schriftlich, sondern mündlich<sup>18</sup>. Deswegen gibt es Bemerkungen zum Thema Erzähler, schon vor dem schriftlichen Texten, die bis in die Antike verfolgt werden können, wie zum Beispiel von Herodot: „Erzähltes Erzählen.“ (Schmid, 2015: 98) Es ist zu sehen, dass schon in dieser Zeit einen Unterschied zwischen das Erzählte, also das Geschehen, und dem Erzähler gemacht wurde. Auch Horaz hat zum Thema folgendes gesagt: „Die Fabel laute so, daß sie der Wahrheit gleicht, und fordre nicht von uns, daß man ihr alles gläube [glaube]: Man reiße nicht das Kind den Hexen aus dem Leibe, wenn sie es schon verzehrt.“ (Gottsched, 1730: 77) Hier meint Horaz nicht die Literarische Form ‚Fabel‘, sondern er bezieht sich mehr auf den Aristoteles Mythos, den er als Fabel übersetzt. Horaz, in seiner Aussage, deutet auch auf die *Fiktivität* des Erzählers. Das heißt, dass das Übermitteln des Erzählens nicht ein rein realer Akt sein muss, sondern dass das Erzählte viel mehr mit der Wahrnehmung abhängig ist, also dass das Erzählte und die Wirklichkeit nicht das gleiche sind. Dies folgt auch Friedemanns Aussage, die schon oben erwähnt wurde. Dies ist ein Grund für Subjektivität der Wahrnehmung.

Von diesen Aussagen kann man schon erkennen, dass in der Antike einen großen Wert auf den Erzähler gegeben wurde. Da die Gesellschaft in Stufen geteilt war, konnte es dazu kommen, dass das Erzählte nicht von allen verstanden wurde. Deswegen spielte die Erzählform eine besonders wichtige Rolle. Dies können wir auch von der Aussage von Aristoteles sehen:

---

<sup>17</sup>Vgl. Schmid, 2005: 19.

<sup>18</sup>Vgl. Seraina Plotke, 2017: 10.

It is, moreover, evident from what has been said, that it is not the function of the poet to relate what has happened, but what may happen-what is possible according to the law of probability or necessity. The poet and the historian differ not by writing in verse or in prose. The work of Herodotus might be put into verse, and it would still be a species of history, with meter no less than without it. The true difference is that one relates what has happened, the other what may happen (Aristoteles, v. Chr 350: 9).

In seiner Aussage deutet Aristoteles auf den Unterschied zwischen einem Text mit Erzähler und einem ohne. Wieder wird geprägt, dass die Wahrnehmung abhängig von dem Medium ist. Hier wird auch ein klarer Unterschied von deskriptiven Texten und narrativen Texten gemacht. Natürlich spielte der Erzähler nicht nur in der Antike eine große Rolle, sondern auch im Mittelalter hat der Erzähler eine wichtige Rolle gespielt. Auch zu dieser Zeit gab es in der Gesellschaft klare Stufungen. Es herrschte eine klare Hierarchie, die in die folgenden Teile geteilt werden kann: Ganz an der Spitze stand der König, dem der Adel folgte. Danach kamen die Mönche und Ritterschaft und ganz an der untersten Stufe gab es die Bauern.<sup>19</sup> Da nur ein kleiner Teil der Gesellschaft lesen und schreiben konnte, wurden die Erzählungen, Märchen oder Volkslieder, hauptsächlich mündlich vorgetragen. Ein Beispiel dafür ist der Minnesang, der auch mündlich weitergegeben wurde.

Vielleicht die größte Rolle, bei der Anerkennung des Wertes des Erzählers, hat der Roman gespielt. Obwohl wir den Ursprung des Romans bis in die Antike, bis zu einem Werk, der auf zwei Papyrus-Fragmenten (Papyrus Berolinum 6926 R und PSI 1305) erhaltenen Roman, der die Liebe von Ninus und Semiramis zum Inhalt hat und aus dem 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. stammt, verfolgen können, wurde der Roman zum ersten Mal im 18. Jahrhundert von Friedrich von Blackenburg in seinem Werk „Versuch über den Roman“ (1774) als eine eigenständige und eine ästhetisch wertvolle Gattung beschrieben.

Keine Gattung der Poesie ist von weiterem Umfange als der Roman; unter allen ist er auch der *verschiedensten Bearbeitung* fähig: denn er enthält oder kann enthalten nicht etwa nur Geschichte und Geografie, Philosophie und die Theorie fast aller Künste, sondern auch die Poesie aller Gattungen und Arten – in Prosa. Was irgend den menschlichen Verstand und das Herz intereßiert, Leidenschaft und Charakter, Gestalt und Gegenstand, Kunst und Weisheit, was möglich und denkbar ist, ja das Unmögliche kann und darf in einen Roman gebracht werden [...] (Herder, 1967: 109).

Diese Vielfalt, die von Blackenburg erläutert wird, ist auch der Grund für die Popularität des Romans. Sie spricht, in ihrer Sprache, an die ganze Gesellschaft, und ist auch

---

<sup>19</sup>Vgl. Vignjevic, 2008: 32.

verständlich bei jeden, nicht nur bei einem Teil, wie die anderen Gattungen<sup>20</sup>. Im 18. Jahrhundert wurde auch das Konzept vom „Erzähler“ von vielen berühmten Autoren als einer der wichtigsten Bestandteile der Literatur gesehen. Ein Beispiel dafür ist Sir Walter Scott:

Action, and tone, and gesture, the smile of the lover, the frown of the tyrant, the grimace of the buffoon,—all must be told [in the novel], for nothing can be shown. Thus, the very dialogue becomes mixed with the narration; for he must not only tell what the characters actually said, in which his task is the same as that of the dramatic author, but must also describe the tone, the look, the gesture, with which their speech was accompanied,—telling, in short, all which, in the drama, it becomes the province of the actor to express (Matthews, 1866: 188).

Sir Walter Scott legt vor, dass der Erzähler nicht nur die Dialoge, sondern auch das Geschehen, zu dem gehören auch das Innenleben, Gefühle, Gedanken der Figuren, usw., als ein ganzes dem Rezipienten weitergibt. Auch Goethe hat zum Thema Erzähler Bemerkungen gemacht: „Wenn ich vor mir allein bin, erzähle ich mir, was ich gesehen habe, als wenn ich Dir's erzählen sollte, und es berichtet sich alles.“ (Goethe, J. W., & Meyer, R. M. 1909: 76)

Aus dieser Aussage von Goethe wird verständlich, dass der Erzähler und Autor nicht dasselbe sind. Es wird klargestellt, dass der Erzähler nur ein Medium des Autors ist, um das Geschehen den Leser/Rezipient weiterzugeben.

Im 19. Jahrhundert wurde, für dem Erzähler, zum ersten Mal der Begriff „Perspektive“ oder - im englischen – der Point of View, von Henry James in seinem Essay (1884) eingeführt<sup>21</sup>. Mit *point of View* oder *Perspektive* wird hier die Sichtweise des Erzählers gemeint. Percy Lubbock beschreibt sie als: „die Beziehung des Erzählers zur erzählten Geschichte“ (Lubbock, 1921: 60). Genau diese Beziehung kann sich mit der Wahl des Erzählformens ändern<sup>22</sup>. Im folgenden Kapitel werden über diese Erzählformen berichtet.

## 1.2 Erzählformen

Wie auch in das vorherige Kapitel berichtet wurde, ist der Erzähler direkt mit der Wahrnehmung der Geschichte gebunden. Deswegen ist die Erzählform vielleicht einer der wichtigsten Entscheidungen des Autors. Aber was für Erzählformen gibt es? Unterscheiden sie sich so drastisch voneinander oder ist es mehr eine Wahl der Bequemlichkeit für den Autor? Wie auch von der Fragestellung erkennbar ist, wurde der Erzähler in Laufe der Zeit in verschiedene Formen geteilt. Für eine Kategorisierung wurden von verschiedenen

---

<sup>20</sup>Vgl. Grüner, 2008: 5

<sup>21</sup> Vgl. James, 1980: 7

<sup>22</sup> Vgl. Schmid, 2005: 113

Erzählforschern verschiedene Kriterien benutzt. Diese Vielfalt der Kategorisierung liegt zu Grunde, dass der Literatur sich in Laufe der Zeit entwickelt. Die vielleicht bekannteste Kategorisierung der Erzählformen gehört dem Anglist Franz K. Stanzel. Stanzel führt in seinem Werk „Theorie des Erzählens“ den Terminus der *Erzählsituation* ein und kategorisiert sie folgend:

1. Ich Erzählsituation: dominiert die "Identität - Nichtidentität der Seinsbereiche der Charaktere und des Erzählers",

2. Auktoriale Erzählsituation: zeichnet sich mit der „Außenperspektive“,

3. Personalen Erzählsituation: dominiert der Modus des "Erzählers - Reflektors"<sup>23</sup>.

Mit seinen Typenkreis teilt Stanzel die Erzählsituationen folgend:

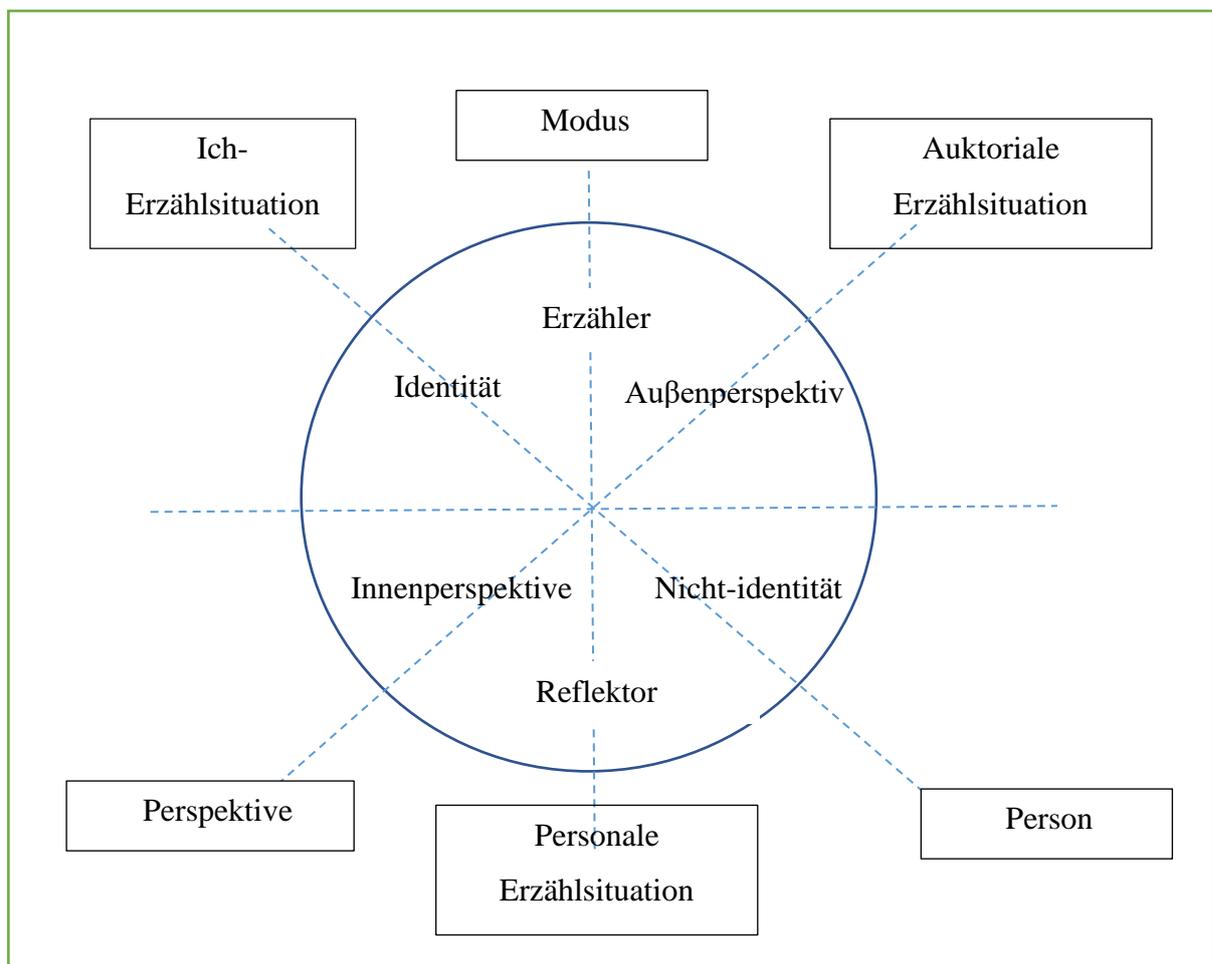


Abbildung 1.2 Typenkreis selbst erarbeitet nach Vorlage von Franz K. Stanzel 2008

In seinem Model zeigt Stanzel die verschiedenen Eigenschaften, den er zu jeder Erzählsituation erteilt. Für seine Kategorisierung benutzt Stanzel drei Konstituente. *Modus*,

<sup>23</sup> Stanzel, 2008: 80-81

*Person* und *Perspektive*<sup>24</sup>. Wie wir auch oben sehen können, wird der Typenkreis durch diese drei Konstituente in drei Achsen geteilt<sup>25</sup>.

Einer dieser Achsen ist der Modus. Mit Modus meint Stanzel die Opposition von Erzähler und Nichterzähler (Reflektor)<sup>26</sup>. Auf der Erzähler-Seite der Achse steht der Erzähler im Vordergrund. Eine extreme Form dieser Seite ist eine Mischung aus dem Ich-Erzähler und dem auktorialen Erzähler. Das heißt, der Erzähler benutzt „ich“ aber ist auch allwissend. In der Reflektor-Seite der Achse hingegen, steht die *Reflektorfigur* im Vordergrund. Hier ist die extreme Form, der Personaler Erzähler.

Eine weitere Achse ist die Person und unter der Person wird eine Opposition von Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren und Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren gemeint. Hier wird wesentlich ein Unterschied gemacht, ob der Erzähler ein Teil des erzählten Geschehens ist oder nicht. Falls ja, dann ist der Ich-Erzähler eine extreme Form für diese Seite der Achse. Falls nicht, können wir die *Kamera* (früher „neutraler Erzähler“ genannt) als ein Beispiel für die extreme Form geben.

Mit Perspektive wird eine Opposition zwischen der Innen- und Außenperspektive gemacht. Mit Innenperspektive wird eine Offenbarung des Innenlebens der Figuren durchgeführt<sup>27</sup>. Ein extremes Beispiel dafür ist eine Mischung zwischen dem Ich-Erzähler und dem personalen Erzähler. In der Außenperspektive, wie auch vom Namen verständlich ist, werden die Figuren vom außen betrachtet. Hierzu ist der auktoriale Erzähler ein extremes Beispiel<sup>28</sup>.

Stanzel Theorie und sein Typenkreis wurde von vielen Forschern als eine Vereinfachung, für ein normalerweise in sehr kompliziertes Teil der Forschung gesehen. Die Benutzung des Begriffs *Erzählsituation* führte, unter anderem, auch dazu, dass diese Theorie und ihre Kategorien viel kritisiert wurden. Ein anderer Grund ist auch das Stanzel die Kategorien von *Perspektive* und *Modus* nicht ausreichend voneinander abgrenzt.<sup>29</sup> Einer dieser Kritiker ist Gérard Genette. Genette greift in seiner Kategorisierung auf die *Perspektive* zurück, die von Jean Pouillon (1946) in „Typologie der visions“ aufgestellt wurde. Genette führt in seiner Arbeit eine strikte Teilung zwischen dem Narrator und Point of View ein. Damit keine visuellen Konnotationen entstehen, benutzt Genette das Phänomen der

---

<sup>24</sup> Vgl. Stanzel, 2008: 240-241

<sup>25</sup> Vgl. Stanzel, 2008: 68

<sup>26</sup> Vgl. Stanzel, 2008: 190

<sup>27</sup> Vgl. Stanzel, 2008: 150

<sup>28</sup><https://die-schreibtechnikerin.de/literaturwissenschaft-definitionen-modelle/erzaehltheorie/stanzel-typenkreis/> ( erişim tarihi: 23.04.2022)

<sup>29</sup> Vgl. Schmid, 2004: 3

*focalisation*, die von Pouillon beschrieben wurde, anstelle von *point of View*.<sup>30</sup> Genette teilt wiederhin seine Kategorien folgend:

1. "Nullfokalisierung": es herrscht die Perspektive eines allwissenden Erzählers vor.
2. "Interne Fokalisierung": das Erzählen orientiert sich an der Perspektive einer erzählten Figur.
3. "Externe Fokalisierung": im Erzählen dominiert die Perspektive eines Erzählers, der keine Introspektion besitzt (oder diese nicht vermittelt)<sup>31</sup>

In seiner Arbeit benutzt Genette auch Begriffe wie *diegetischer* oder *nicht diegetischer* Erzähler. Mit dem Begriff *diegetisch* oder *nicht diegetisch* unterscheidet Genette, ob der Erzähler zur erzählten Welt gehört oder nicht. (heterodiegetisch-homodiegetisch) Es werden auch Unterschiede, wie Primärer, sekundärer und tertiärer Erzähler gemacht.<sup>32</sup>

Wie auch oben erwähnt wurde, gibt es verschiedene Kategorien, die von unterschiedlichen Forschern hergestellt wurden. Falls wir jede unterschiedliche Kategorie untersuchen würden, würde diese Arbeit von ihrem Fokuspunkt viel zu viel abweichen. Obwohl wir in dieser Arbeit nicht die Erzählformen als Ganzes untersuchen, werden wir nicht nur in die „Du-Form“ eingehen, sondern auch über die anderen, generell meist benutzten Erzählformen, die oben erwähnten Erzählformen sprechen. Dabei werden wir die meistbekannte Kategorisierung, die vom Franz k. Stanzel, benutzen: *Die Auktoriale, Personale, Ich-Erzählsituation*.

### **1.2.1 Die Auktoriale Erzählsituation:**

Der Begriff Auktorial leitet sich vom lateinischen „autoc“ ab und bedeutet; Vermehrer, Urheber. Diese Form der Erzählung wird auch als die Allwissende-Form genannt. Die Perspektive, die in dieser Form benutzt wird, ist eine „Außenperspektive“, Er/Sie/Es Form. Sie steht außerhalb der Geschichte, dies wird auch „epische Distanz“ genannt. Ein Merkmal für diese Erzählsituation, für Stanzel, ist „[...] die Anwesenheit eines persönlichen, sich in die Einmischung und Kommentaren zum Erzählten kundgebenden Erzählers.“ (Stanzel, 1993: 16) Es ist zu verstehen, dass das Geschehen von einem Erzähler wiedergegeben wird und dass der Erzähler deutlich erkannt werden kann. Dieser Erzähler, obwohl allwissend, ist nicht mit dem Autor zu verwechseln, sondern sie ist eine, die vom

---

<sup>30</sup> Vgl. Schmid, 2005: 115, 116

<sup>31</sup> Genette, 1983: 189-190

<sup>32</sup> Vgl. Schmid, 2005: 83

Autor erschaffene, Gestalt, wie die Figuren im Roman. Wir können also sagen, dass der auktoriale Erzähler nicht eine Figur der Geschichte ist, sondern eine Instanz und Institution ist<sup>33</sup>. Da sie nicht Teil in das Geschehen ist, herrscht hier eine berichtende Erzählweise. Der Erzähler weiß alles über das Geschehen und kann auch Kommentare, seine eigenen Gedanken, über das Geschehen geben, aber ist nicht selbst Teil der Geschichte, sondern, wie auch oben genannt wurde, benutzt sie eine *Außenperspektive*, also schaut von außen in das Geschehen ein. Sie ist souverän über Zeit und Raum. Sie kann auch die Gedanken und Gefühle der Figuren wiedergeben. Das heißt, der Erzähler weiß, was die einzelnen Figuren denken und fühlen. Ein Beispiel für diese Form des Erzählens ist der Roman „Der Zauberberg“ vom Thomas Mann.

Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Mann in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grad erzählenswert scheint (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn noch erinnert werden sollte, daß es seine Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert): diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen (Mann, 1924: 9).

Wie auch zu bemerken ist, gibt der Erzähler seine eigenen Kommentare und Gedanken über das Geschehen weiter. Schon am Anfang der Geschichte kann der Rezipient den Erzähler bemerken. Das der Erzähler leicht zu bemerken ist, könnte auch zu einen der Merkmale dieser Erzählsituation zählen.

### 1.2.2 Die Ich-Erzählsituation

Der größte Unterschied zwischen der auktorialen Erzählsituation und der Ich-Erzählsituation ist, dass der Erzähler ein Teil des Geschehens ist. Der Ich-Erzähler wird als eine Person, also als ein Charakter der erzählten Welt, in der Geschichte dargestellt. Das heißt, dass das Geschehen von der Perspektive von einer der Figuren wiedergegeben wird. Der Erzähler selbst hat entweder das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet. Wir können also sagen, dass diese Form eine subjektive Aussagetendenz hat. Mit dieser Form des Erzählens wird eine Erwartung über das Innenleben einer Figur verursacht. Die Gedanken, Vorstellungen, Gefühle usw. Im Gegensatz zu Er-Form ist die Ich-Form nicht *Instanz* und *Institution*, sondern *Figur* und *Person*<sup>34</sup>. Da die Figur, mit dieser Form, seine eigenen

---

<sup>33</sup> Vgl. Petersen, 2010: 60

<sup>34</sup> Vgl. Petersen., 2010: 100

Erfahrungen wiedergibt, herrscht auch hier eine berichtende Erzählweise<sup>35</sup>. Ein Beispiel für diese Erzählsituation das Werk „Tschick“ von Wolfgang Herrndorf:

Als Erstes ist da der Geruch von Blut und Kaffee. Die Kaffeemaschine steht drüben auf dem Tisch, und das Blut ist in meinen Schuhen. Um ehrlich zu sein, es ist nicht nur Blut. Als der Ältere «vierzehn» gesagt hat, hab ich mir in die Hose gepisst. Ich hab die ganze Zeit schräg auf dem Hocker gehangen und mich nicht gerührt. Mir war schwindlig. Ich hab versucht auszusehen, wie ich gedacht hab, dass Tschick wahrscheinlich aussieht, wenn 3 einer «vierzehn» zu ihm sagt, und dann hab ich mir vor Angst in die Hose gepisst. Maik Klingenberg, der Held. Dabei weiß ich gar nicht, warum jetzt die Aufregung (Herrndorf: 2010: 2).

Von dieser Passage ist zu erkennen, dass wir die Welt aus dem Blickwinkel der Figur sehen. Die Figur erzählt direkt uns, so zu sagen, was er wahrnimmt. Wenn wir an Erzählformen denken, wird immer wieder von der Er-Form und die Ich-Form die Rede. Obwohl diese Formen von jedem bekannt sind, ist eigentlich die Er-Form, die mehr benutzte Form. Natürlich können wir die Ich-Form in Romanen häufig sehen, aber sie wird öfters mit anderen Erzählformen (der Er/Sie/Es-Form) zusammen, also als eine gemischte Erzählform, benutzt. Ein rein in der Ich-Form geschriebener Text ist immer noch sehr selten.

### 1.2.3 Die Personale Erzählsituation

In der Personalen Erzählsituation hingegen, stellt sich der Erzähler in den Hintergrund, hinter einer Figur. Der Rezipient fühlt, als ob das Geschehen, an Stelle des Erzählers, durch den Reflektor, der Romanfigur erzählt wird. Der Erzähler weiß also nicht alles. Das Geschehen wird in einer Er/Sie-Form erzählt. Das, was die Figur wahrnimmt, wird erzählt. Das heißt, diese Form der Erzählung eignet sich perfekt für die Wiedergabe von psychischem Prozesse. Hier herrscht die Innenperspektive. Da der Erzähler vom Rezipienten nicht wahrgenommen wird, wird der Rezipient in das Geschehen aufgenommen und fühlt sich wie ein Zuschauer in einem Schauplatz. Da auch in dieser Form eine Figur das Geschehen wiedergibt, ähnelt sie sich der Ich-Erzählsituation. Aber in der Personalen Erzählsituation stellt sich der Erzähler so weit in den Hintergrund, in die *Reflektorfigur*, dass ein Eindruck der Unmittelbarkeit entsteht. Und das wird auch von Stanzel als ein Merkmal der Personalen Erzählsituation genannt. „Überlagerung der Mittelbarkeit durch die Illusion der Unmittelbarkeit [...] das auszeichnende Merkmal der personalen ES (Erzählsituation)“ (Stanzel 1989: 16) Ein Beispiel dafür kann Kafkas „Prozess“ sein:

---

<sup>35</sup> Vgl. Stanzel, 1993: 16

K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau, die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete, dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er. Sofort klopfte es und ein Mann, den er in dieser Wohnung noch niemals gesehen hatte, trat ein. Er war schlank und doch fest gebaut, er trug ein anliegendes schwarzes Kleid, das, ähnlich den Reiseanzügen, mit verschiedenen Falten, Taschen, Schnallen, Knöpfen und einem Gürtel versehen war und infolgedessen, ohne daß man sich darüber klar wurde, wozu es dienen sollte, besonders praktisch erschien. »Wer sind Sie?« fragte K (Kafka, 1925: 3).

In dieser Passage sind die Hauptmerkmale vom Personalen Erzählsituation zu erkennen. Der Rezipient weiß so viel, wie die Figur. Was die Figur nicht weiß, ist auch den Rezipienten unbekannt. Ein weiteres Beispiel für diese Erzählsituation sind die „Hunger Games“ Trilogie. All drei Bücher sind in der personalen Erzählsituation verfasst worden.

Diese drei Erzählsituation, die in diesem Kapitel wiedergegeben wurden, sind, wie auch oben erwähnt wurde, die bekanntesten Erzählformen. In dem folgenden Kapitel wird das eigentliche Thema dieser Arbeit in den Vordergrund getragen.

## TEIL 2 DIE DU-FORM

### 2.1 Die Du-Erzählform

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf dem „Du“ Erzählform. Obwohl der Erzähler seit Mitte des 20. Jahrhunderts in vielen Studien eingehend untersucht wurden, waren die Formen der ersten und dritten Person, wie schon oben erwähnt wurde, immer im Mittelpunkt. Dies könnte auch davon abhängen, dass das „Du“ zuerst als „angesprochene Person“, nicht als Objekt des Sprechens, erscheint. Sie ist also nicht für das Erzählen, sondern für den Alltag. Diese Aussage können wir bis in die Kindheit verfolgen. Beim Erlernen der Sprache fangen die Kinder mit der dritten Person an. Später kommt das „Ich“. Auch in dieser Reihenfolge wurden die Erzählformen, zuerst die Er-Form, danach die Ich-Form, entwickelt. Deswegen vielleicht fühlen sich die Ich- und Er-Form naturell an. Viel später lernt das Kind die zweite Person. Und deswegen auch in der Literatur kommt die „Du-Form“ viel später und unnatürlich vor<sup>36</sup>. Vielleicht auch wegen dieser Unnatürlichkeit wurde die „Du-Form“ von Booth<sup>37</sup> (1961) nur als eine Fußnote erwähnt:

„Efforts to use the second person have never been very successful, but it is astonishing how little real difference even this choice makes...“ (Booth, 1961: 150) Booth schildert in seiner Aussage, dass die Nutzung von der Du-Form fast keinen Unterschied hervorbringt. In seiner Fußnote zeigt Booth den Roman „La Modification“ von Michel Butor als Beispiel. Butor's Roman ist ein Beispiel für ein rein in der Du-Form verfasstes Werk. Im Roman geht es über einen Geschäftsmann, der aus Paris kommt. Er beschließt nach Rom zu fahren, um seinen Geliebten zu sagen, dass er seine Frau und sein bisheriges Leben verlassen wird. Dies tut er aber nicht und kehrt zurück, ohne seine Geliebte aufzusuchen. Er beschließt diese „Modifikation“ in einen Roman zu verarbeiten. Das ganze Geschehen wird in der „Vous“ Form verfasst. Booth geht weiter und bezeichnet, die von Butor benutzte „Du“ Erzählform als „radical unnaturalness“ und „distracting at time“ folgend:

[...] the radical unnaturalness is, it is true, distracting for a time. But in reading Michel Butor's *La Modification* (Paris, 1957), from which this opening comes, it is surprising how quickly one is absorbed into the illusory "present" of the story, identifying one's vision with the "vous" almost as fully as with the "I" and "he" in other stories (Booth, 1961: 150).

---

<sup>36</sup> Vgl. Petersen, 2010, S.93

<sup>37</sup> Booth, 1961: 150

Dieses „radical unnaturalness“ können wir schon in Butors ersten Sätzen sehen. Es wird klar, dass dieses Geschehen nicht in einer traditionellen Form wiedergegeben wird; „Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.“ (Butor, 1957: 1) Obwohl Booth die Du-Form als „radical unnaturalness“ und „distracting“ nennt, erkennt er auch an, dass der Rezipient sich sehr schnell an die Du-Form, wie bei der Ich- und Er-Form, gewöhnt. Das heißt, der Rezipient verfolgt das Geschehen trotz der ungewöhnlichen Erzählform und hat kein Problem bei der Wahrnehmung der Geschichte. Michel Butor hingegen, bezeichnet das Erzählen der 2. Person als "récit 'didactiq'<sup>38</sup>, in der es die Möglichkeit gibt eine Figur, die nicht für sich selbst sprechen kann oder will, darzustellen. Butors Werk „La Modification“ wird von vielen Forschern als das früheste rein in der Du-Form verfasste Werk akzeptiert, obwohl Paul Zech sein Werk „Die Geschichte einer armen Johanna“ dreißig Jahre früher verfasst hat. Paul Zechs Werk wird in den kommenden Kapiteln analysiert.

Ein weiterer bekannter Erzählforscher, der die Du-Form ignoriert hat, ist Franz K. Stanzel. Stanzel erwähnt die Du-Form, in seinem Werk „Theorie des Erzählens“, fast nicht. Aber in den letzten Jahren benutzen immer mehr Autoren die Du-Form in ihren Erzählungen. Der Grund dieses steigenden Interesses könnte von vielen Soziokulturellen Gründen, wie zum Beispiel; die schnelle Entwicklung der Technologie, die Veränderung des Alltagslebens, abhängen. Aber wegen dieses Interesses werden auch Untersuchungen über die Du-Form durchgeführt.

Einer der ersten Forscher, der sich mit der Du-Form philologisch beschäftigte, war Bruce Morissette. In seinem Werk „Narrative 'you' in Contemporary Literature“ (1965) beschäftigte er sich hauptsächlich mit der angloamerikanischen Literatur. Obwohl Du-Form als eine Erzählform ein, im Vergleich zu den anderen Erzählformen, ein neues Konzept ist, ist das „Du“ in narrativen Texten nicht neu. Fast in jeden narrativen Text ist ein ‚Du‘ zu finden. Entweder in Dialogen zwischen Figuren oder auch in Apostrophen, plötzliche Hinwendung an den Rezipienten oder Publikum. Morissette, in seiner Arbeit, machte eine definitive Unterscheidung zwischen diesen oben erwähnten Formen des Du's und der „You“(Du) als Erzählform.

[...] Turning to prose, we find a more complicated situation. Obviously, we must eliminate all uses of "you" in oratory or elsewhere that are addressed frankly to an audience. Moreover, "you" as a substitute in English for "one" gives rise to all sorts of proverbial statements or maxims ("You don't have to be a

---

<sup>38</sup> Bedeutet "didaktische Geschichte". Diesen Terminus benutzt Butor in seinem Werk: Michel Butor, "L'usage des pronoms personnels dans le roman", in: ders., Répertoire H (Paris 1964), S. 66

chicken to recognize a bad tgg" etc.) which have little or nothing to do with our subject (Morrissette, 1965: 6).

Darüber hinaus deutet Morrissette auch zur Bedeutung der Wahl des Erzählers: „The choice of narrative mode, far from being a mere „formal“ feature of fiction, conditions its whole structure and determines to a great extent the receptive stance and esthetic involvement of the reader.“ (Morrissette, 1965: 1) Diese Wahl ist, wie auch weit oben erwähnt wurde, nicht eine leicht zu nehmende Angelegenheit. Morrissette deutet wiederhin in seiner Aussage auf die wichtige Rolle des Erzählers, der nicht nur in der Struktur oder auch Ästhetik, wie Morrissette sie nennt, eine Rolle spielt, sondern auch, wie auch schon weit oben erwähnt wurde, eine direkte Rolle bei der Wahrnehmung des Rezipienten. Morrissette's Bemerkungen über der Du-Form sind folgend:

It appears evident, then, that contemporary literature (including films) has developed both consciously and unconsciously a narrative mode based on second person forms, related to certain lyrical antecedents and to some habits of everyday speech, but containing subtle and far-reaching implications and conveying a unique tonality. One may doubt that novelists will ever adopt the "you" mode as their general practice; but even if it occurs only occasionally (as in Hemingway) or is used only as a framing device (as in the flashback sequences described above), it seems destined to persist. Its very ambiguity, emphasized by the fact that critics are far from agreement as to its true import, favors its retention. Whether it will undergo further evolution is uncertain, but it seems safe to state that it is already a mode that future rhetoricians of fiction must take into account (Morrissette, 1965 : 21).

Von seiner Aussage ist zu sehen, dass Morrissette, wenn auch zweifelhaft, auf dem Potential der Du-Form deutet und dass sie, obwohl von vielen nicht als eine Erzählform betrachtet wird, als eine Erzählform akzeptiert werden sollte.

Ein weiterer Forscher, der sich mit der Du-Form beschäftigt hat, ist Barbara Korte. Korte ein bekannter Anglist, bezeichnet die in der Du-Form durchgeführtes Erzählen als „eine direkte Nachahmung der mündlichen Alltagskommunikation.“ (Korte, 1987: 170) Korte, auch wegen dieser Nachahmung, führt eine kommunikationstheoretische Untersuchung anhand verschiedener Texte über die Verwendung der Du-Form im Erzähltexten. Sie definiert den Du-Erzähler als, „[...] die Vermittlung des fiktionalen Geschehens aus der Perspektive eines handelnden Du.“ (Korte, 1978: 169) Sie geht auch weiter und versucht die kommunikativen Verwendungssituationen der Du-Form zu kategorisieren. Da sie in ihrer Arbeit auf die Kommunikationsebenen der Du-Form fokussiert, ist das, der Du-Form naturgemäß gehöriges,

Aspekt, Anrede im Vordergrund. Deswegen können wir ihre Kategorien in zwei wesentliche Teile teilen. Die Figurenanrede und Leseranrede.

Unter Figurenanrede wird hier die Anrede des Erzählers an eine Figur des Geschehens oder die Anrede einer Figur an eine andere Figur des Geschehens, ein Dialog, gemeint. Diese Figur kann auch eine *Reflektorfigur* sein. Zu dieser Figurenanrede zeigt Korte das Beispiel vom Michel Butor's Roman „La Modification“.

Unter *Leseranrede* wird die Anrede eines Lesers, durch das mit dem Du angesprochenen Figur, gemeint. Hierzu zeigt Korte das Beispiel von Ítalo Calvin „Se una notte d'inverno un viaggiatore“, in dem sie das Du als die Hauptfigur annimmt und folgende Bemerkung macht:

Die Grenzlinie zwischen narratee und Figur des fiktionalen Geschehens ist damit aufgehoben, und Calvino gelingt die originelle Verschmelzung zweier ansonsten getrennter Erscheinungsformen des Du im Erzähltext: der Leseranrede und der Du-Erzählung (Korte, 1978: 180).

Das heißt, dass der Leser sich in die Hauptfigur einstellt und sich direkt angesprochen fühlt. Diese Textexterne Kommunikation wird von Korte als Leseranrede genannt. Ein weiteres Beispiel für die Du-Form Untersuchungen ist die Untersuchung von Ursula Wiest (1993); die die Vorstufen und Entwicklung von der Du-Form behandelt. In ihrer Arbeit definiert Wiest die YOU-Form (DU-Form) folgend:

Die *You*-Form wird inzwischen allgemein akzeptiert als die durchgehende Anrede einer textinternen handlungstragenden Figur mit dem Pronomen der zweiten Person, mit weitreichenden Folgen für das Verhältnis dieser Figur zu Histoire und Erzählpersona und mit gleichzeitig dadurch eröffneten Möglichkeiten der subtil verwirrenden und handlungsinvolvierenden Leseranrede (Wiest, 1999: 12).

Die ‚Du-Form‘ ist also eine Form des Erzählens, in dem eine Anrede zwischen zwei handlungstragenden Figuren geführt wird, aber Wiest weist auch darauf hin, dass diese Anrede eine Konnotation hervorzeugt, da die handlungstragende Figur und die Figur des Rezipienten mit der Du-Form verbal kommunizieren, und dass durch sie eine besondere Form der Leseranrede entsteht<sup>39</sup>. Wiest nennt diese Situation ein Merkmal der Du-Form folgend:

Diese Konnotation der Anrede des textinternen Rezipienten in der Figurenanrede kann als weiteres Merkmal der Du-Erzählsituation mit möglicherweise weitreichenden Konsequenzen für das Verhältnis des textexternen Lesers zur Erzählhandlung angesehen werden; letzterer wird nämlich durch das

---

<sup>39</sup> Vgl. Wiest, 1993: 82

narrative Du/You mit der handlungstragenden Figur des Textes identifiziert und findet sich so implizit mit der Behauptung konfrontiert, die erzählte Geschichte sei seine eigene (Wiest, 1993: 82).

Wiest, in ihrer Aussage, bringt die zwischen dem Rezipienten und dem Erzähler, die durch den Gebrauch der Du-Form entstehende Beziehung hervor. Diese Beziehung teilt Wiest in zwei Kategorien. Die *Figurenanrede* (Textintern) und die *Leseranrede* (Textextern). In der Figurenanrede wird mit dem „Du“ entweder eine Figur in der Geschichte angesprochen oder es handelt sich mehr um einen Dialog zwischen den Figuren in der Geschichte. Die Leseranrede hingegen entsteht durch den besonderen Umstand, der durch das Benutzen von der Du-Form entsteht, in dem sich der Rezipient angesprochen fühlt und sich in das Geschehen platziert. Wiest definiert die Du-Form folgend:

[...] So liegt nur dann ein narratives Du/You/Vous bzw. eine echte Du-Erzählsituation vor, wenn die im Du/- You angesprochene Figur eines Textes Träger einer äußeren, im Sinne Jurij M. Lotmans ereignishaften oder einer inneren, psychischen Handlung und damit agierendes oder wahrnehmendes Subjekt eines Text ist (Wiest, 1993: 81).

Unter anderem hat auch Monika Fludernik das Thema untersucht und den ersten gebrauch in bereits den 17. Jahrhundert verzeichnet.

The two earliest you-texts that have so far been discovered are surprisingly old: the French Duke of Sully's (1560-1641) memoirs *Les oeconomies royales* (1662), in which the Duke's (Maximilien de Béthune's) four servants at his behest write a history of the Duke's life and tell it to him, addressing him in the act; and Nathaniel Hawthorne's story "A Haunted Mind" (1835) (Fludernik, 1993: 218).

Es ist zu sehen, dass schon im 17. Jahrhundert Experimente in der Du-Form durchgeführt wurden. Von diesen Werken können wir auch ein Merkmal des Du-Forms erkennen, die Anrede. Bei dieser Form ist nicht nur die zweite Person gemeint, sondern auch die Sie-Form, die auch von Monika Fludernik folgend geäußert wird;

What is called second person fiction does not in any way have to employ a second person pronoun [...] What it needs to employ is a pronoun of address, and in some languages such a pronoun can be in the third person (e. g. the German 'polite' Sie, a third person plural form, or the Italian Lei, a third person singular) (Fludernik 1993: 218).

Fludernik geht weiter in ihrer Untersuchung des Du-Forms und deutet auf die Probleme, die auf der Terminus Level entstehen. Sie ist der Meinung, dass die für die anderen

Erzähluntersuchungen benutzten Begriffe nicht ausreichende Klassifikationen, bei der Untersuchung der *You-Form* verschaffen. Deswegen führt Sie zwei neue Konzepte bei der Untersuchung von Du-Form ein: „*Homo- und Heterocommunicative*“.

I will therefore introduce the concepts of the homo- and heterocommunicative, which specify an existential link (or no such link) between the communicative level and the story level of the fiction. Within homocommunicative narration one distinguishes first person and second person homocommunicative narration (which one may then dub homodiegetic and homoconative respectively) [...] Within the heterocommunicative realm one can observe second and third person heterocommunicative narratives, i.e. traditional third person narrative (e.g. Fielding's Tom Jones) and second person fiction in which the narrator has no function on the story-plane (Aichinger's "Spiegelgeschichte") or in which the second person protagonist does not function as an addressee (Fludernik, 1993: 224).

Unter Homo- und Heterocommunicative unterscheidet Fludernik, ob die Du-Form mit der Ich-Form oder mit der dritten Person-Form benutzt wird. Hier ist die Rede von einer gemischten Benutzung des Du-Forms. Fludernik geht weiter und teilt *Homocommunicative* zwei Teile: *Homodiegetic* und *Homoconative*<sup>40</sup>. Mit *Homodiegetic* wird ein Unterschied gemacht, ob der Erzähler auch ein Teil in dem Geschehen spielt oder nicht. *Homoconative* hingegen befindet sich der Rezipient (Leser) im Geschehen und nicht der Erzähler. In der folgenden Tabelle zeigt Fludernik ihre Teilungen.

---

<sup>40</sup> Fludernik, 1993: 224



In der Tabelle ist zu erkennen, dass Fludernik ihre zwei Kategorien auch in sich selbst teilt. *Homocommunicative* wird von Fludernik in sieben geteilt. Ihre Teilungen orientieren sich an den Gebrauch, Funktion und Position, ob sie im Geschehen teilnehmen oder nicht, der Du-Form und dem Narrator. Genauso könnte auch die *Heterocommunicative* Teilung erklärbar.

Von ihr Diagramm können wir auch erkennen, dass Fludernik die You-Form in drei Teile teilt; *authorial*, *figural* und *reflektoral*. Dies könnte man auch zurück auf Stanzels Triade verfolgen. Mit *authorial* ist eigentlich auktorial, also die Allwissenheit des Du Erzählers gemeint. Unter *figural* kategorisiert Fludernik den Erzähler sowohl externe Informationen und auch interne Informationen in die Psyche des Protagonisten. Die *reflektoral* Texte hingegen, lassen den Rezipienten in die Gedanken des Protagonisten eintreten.<sup>41</sup> Diese Teilung hilft bei der Klassifizierung des Du-Forms und zeigt auch die verschiedenen Möglichkeiten, die in der Du-Form liegen.

Diese Möglichkeiten werden von Jürgen H. Petersen, ein bekannter deutscher Germanist, in seinem Werk „Die Erzählform: Er, Ich, Du und andere Varianten“ folgend dargestellt:

Der Leser bildet hier, und nur hier, eine Art Zuschauer, einen sekundären Adressaten, der in dem eigentlichen Text im Gegensatz zum primären Adressaten zunächst und in aller Regel keine Rolle spielt, es sei denn, er bilde zugleich das direkte Gegenüber für den Du oder Sie Erzähler, dem und vom dem erzählt wird (Petersen, 2010: 94).

Mit diesen sekundären Adressaten ist hier, neben den fiktiven Leser, der Rezipient gemeint. Das Konzept vom fiktiven Leser liegt zugrunde, dass alle narrativen Texte einen Adressaten haben. Also können wir sagen, dass der fiktive Leser, die Empfänger Instanz, gegenüber vom Erzähler ist. Dieses Konzept, nach Schmid, beruht auf dem Schwerpunkt, dass die Erzähltexte (narrativtexte) nicht unmittelbar erzählen. Es wird anerkannt, dass sich im Erzähltexten ein Erzählakt, eine fiktive Kommunikation, in dem das Geschehen durch einen fiktiven Erzähler an einen fiktiven Adressaten (Leser) erzählt, befindet. Dieser Erzählakt strukturell gesehen, beinhaltet im Grunde, wie auch in der realen Kommunikation, den realen Autor, die dargestellte Welt und den Textadressaten. Dieser Erzählakt wird in der dargestellten Welt eigentlich reproduziert<sup>42</sup>. Bei seiner Untersuchung geht Schmid auch in das

---

<sup>41</sup> Vgl. Fludernik, 1993: 226

<sup>42</sup> Vgl. Schmid, 2011: 107

Thema vom *implied author* und *implied reader*, die vom Wayne C. Booth folgend eingeführt wurden:

The implied author (the author's "second self"). —Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the "real man"—whatever we may take him to be—who creates a superior version of himself, a "second self," as he creates his work (chap. iii) (Booth 1961 : 151).

Unter *implied author* wird also ein vom Rezipienten entwickeltes Bild des Autors gemeint, dass folgend im Text zu findenden, ideologischen und ästhetischen Merkmalen konstruiert wird<sup>43</sup>. Es kann gesagt werden, dass dieses Terminus sowohl an den im Text enthaltenen Zeichen als auch an die Wahrnehmung des Rezipienten gebunden ist. Das heißt, sie kann zugleich Objektiv und Subjektiv zur Kenntnis genommen werden. Es ist essenziell eine Unterscheidung zwischen dem *implied author* oder abstrakten Autor und dem realen Autor zu machen. Die zwei Begriffe *implied author* und *implied reader* sind Konstrukte die vom Rezipienten, aufgrund seiner Wahrnehmung des Textes, hervorgebracht werden<sup>44</sup>. Diese Abhängigkeit an den Rezipienten ist der wesentliche Grund für die Subjektivität der Begriffe. Da jeder Rezipient seine eigenen Erfahrungen benutzt um das erzählte Geschehen wahrzunehmen, wird auch die Wahrnehmung dieser Begriffe sich unterscheiden. Im Vergleich zu dem fiktiven Erzähler und fiktiven Leser, die als Erzählkommunikative Instanzen zu verstehen sind, sind die zwei Begriffe *implied author* und *implied reader* mehr als semantische Konstrukte zu verstehen.

Mit *implied reader* oder auch abstrakter Leser wird, wie auch bei *implied author* ein Bild vom Textadressaten, die vom realen Leser hergestellt wird, gemeint. Schmid definiert den Terminus folgend: „Der Begriff des implizierten oder abstrakten Lesers bezeichnet das im Werk enthaltene bzw. – konstruktivistisch formuliert – das vom realen Leser inferierte Bild des Textadressaten.“ (Schmid, 2011: 109) Da auch dieser Terminus abhängig vom Rezipienten ist, ist sie wieder subjektiv. Zwischen den beiden Begriffen ist keine Beziehung der kommunikativen Weise zu finden. Aber manche Erzählforscher sind der Meinung, dass: wenn der abstrakte Autor von einem realen Leser geschaffenes Bild des realen Autors ist, dann könnte auch das Gegenteil für den abstrakten Leser wahr sein. Und zwar es könnte sein, dass der abstrakte Leser ein Bild des realen Lesers ist, der vom realen Autor geschaffen wird<sup>45</sup>. Aber beide Begriffe sind bei ihrem Ursprung abhängig an den realen Leser. Dies ist

---

<sup>43</sup> Vgl. Schmid 2011 : 108

<sup>44</sup> Vgl. Schmid 2011 : 109

<sup>45</sup> Vgl. Schmid 2011: 109-110

auch, wie schon weit oben erwähnt wurde, der Grund für die Subjektivität des Wahrnehmens, der durch die Wahl des Erzählers entsteht.

Unter dem Konzept des fiktiven Erzählers ist die Instanz zwischen dem Autor und dem realen Leser zu verstehen. Sie ist die Stimme, der Erzähler der Geschichte. Schmid definiert diesen Begriff folgend:

Der fiktive Erzähler ist jene Instanz, die in der fiktiven dargestellten Welt als Urheber der Erzählung auftritt. Für die Darstellung des Erzählers kann man zwei Modi unterscheiden: die explizite und die implizite Darstellung (Schmid, 2011: 110).

Bei dieser Unterscheidung ist zu verstehen, dass die explizite Darstellung auf die Selbstpräsentation des Erzählers und die implizite Darstellung auf den Symptomen oder indiziellen Zeichen des Erzähltextes beruht<sup>46</sup>. Das heißt, der Erzähler wird durch seine Form und seine Sprache, also die Mittel, die vom Erzähler beim Erzählen benutzt werden, unterschiedet.

Das Konzept des fiktiven Lesers ist ursprünglich an das Konstrukt gebunden, dass jeder Narrativtext eine Erzählkommunikation enthält. Wo eine Erzählung gefunden werden kann, gibt es auch einen Adressaten. Der fiktive Leser wird im Kommunikationsmodell als die Instanz des Empfängers akzeptiert. Dies führt auch dazu, dass bei der Untersuchung von der Du-Form viele Unterschiede, im Vergleich zu der Ich- und Er-Form, zu finden sind. Dies liegt zugrunde, dass der natürliche und einzigartige Aspekt der Anrede für die Du-Form in den klassischen Erzählformen (Ich- und Er-Form) sich nicht befindet. Diese Aussage wird auch vom Petersen folgend geäußert:

Beim Er- wie beim Ich-Erzählen berichtet der Narrator seinem Gegenüber etwas, das dieses Gegenüber nicht kennt, er berichtet von Dritten oder von sich selbst. Der Adressat, in aller Regel der Rezipient, ist also kein Objekt der epischen Darbietung, sondern reines Gegenüber. Das unterscheidet die klassische und in aller Regel in poetologischen Diskussionen gemeinte Du/Sie Form von allen anderen Erzählformen, denn hier ist der primäre Adressat des Erzählens zugleich der Gegenstand der Erzählung (Petersen, 2010: 94).

Von Petersens Aussage ist es evident, dass Unterschiede im Fall der Du-Form befinden. Vielleicht der größte Unterschied zwischen der Du-Form und Ich-, Er-Form ist, dass der Ich- und Er-Erzähler, oder Narrator, seinem Gegenüber etwas berichtet, dass der Gegenüber nicht kennt. Hier wird von einer Dritten oder von sich selbst erzählt. Der Rezipient

---

<sup>46</sup> Vgl. Schmid 2011: 110

ist kein Objekt des Geschehens. Bei der Du-Form aber ist der Rezipient auch Teil der Erzählung.<sup>47</sup> Das heißt, dass das Du schon weiß, was über sich selbst erzählt wird. Auch zu diesem Punkt äußert sich Petersen folgend:

Die Du-form hat ja ihr Wesen darin, dass der Erzähler seinem Gegenüber dessen eigenes Leben, dessen Erlebnisse, Erfahrungen, Beobachtungen vorträgt, wenn und soweit diese Erzählform in Parallele zur Er-Form und zur Ich-Form definiert wird. Und es ist ja geradezu unnatürlich, dem Du etwas erzählen zu wollen, was es längst kennt und weiß (Petersen, 2010: 94).

Solch ein Paradox führt auch zu den Problemen, die bei der Analyse von Texten in der Du-Form auftaucht. Dieses Paradox führt bei dem Leser zu den Wahrnehmungen, die mit den traditionellen Erzählformen nicht hervorgebracht werden können. Dieser Aspekt ist auch die Einzigartigkeit der Du-Form. Nur hier fühlt sich der Rezipient so angesprochen und nur hier kann die Empathie mit der Figur so schnell aufgebaut werden. Die Du-Form zwingt den Rezipienten sich in eine Situation einzustellen. Dieses Paradox wird auch von Ursula Wiest folgend erläutert:

Die konsequent durchgeführte Anrede der handlungs- oder bewußt- seinstragenden Figur eines Textes hat zur Folge, daß dieser Figur ihre eigene Geschichte erzählt wird. Dieser Sachverhalt kann als Hauptmerkmal der Du-Erzählsituation angesehen werden, muß jedoch, um nicht absurd zu wirken, auf der Geschichtebene eines Textes begründbar sein (Wiest, 1993: 81).

In ihrer Aussage stellt Wiest diesen Sachverhalt auch als Hauptmerkmal der Du-Form. Wie auch oben erwähnt wurde; ist das wesentliche Problem der Du-Form abhängig von diesem Paradox. Die bisherigen Forscher, die wir in dieser Arbeit erwähnt haben, sind sich generell einig, dass die Du-Form eine Form für den Alltagsgebrauch ist. Unter anderem ist auch Petersen der Meinung, dass die Du-Form nicht für literarisches Erzählen geeignet ist.

Die Tatsache, dass das Du- und das Sie-Erzählen im Alltag ebenso selten sind wie in der Literatur, lässt sich wohl daraus erklären, dass man dem Du und dem Sie in aller Regel nichts zu erzählen hat. Das war gemeint, als eben von der Unnatürlichkeit des Du-Erzählens (und also auch des Sie-Erzählens) die Rede war (Petersen, 2010: 94).

In seiner Arbeit zeigt Petersen, dass das „Du“, bei seiner Untersuchung nicht gleich so wie die Ich- und Er-Form durchgeführt werden kann. Auch in dieser Basis sind sich die bisherigen Untersuchungen einig. Da das „Erzählen“ in ihrer Grundform, dass Weitergeben

---

<sup>47</sup> Vgl. Petersen, 2010: 92

von Informationen an einen Empfänger, der die erwähnten Informationen nicht kennt, ist, wird dieser Erzählakt mit der Du-Form nicht erfüllt.

Das unterscheidet die klassische und in aller Regel in poetologischen Diskussionen gemeinte Du/Sie Form von allen anderen Erzählformen, denn hier ist der primäre Adressat des Erzählens zugleich der Gegenstand der Erzählung (Petersen, 2010: 94).

Petersen teilt die Du-Form in drei Teile:

1. Du als Erzählgegenstand
2. Du als Erzählgegenüber
3. Du als Rezipient

Diese Teilung liegt zugrunde, dass nicht nur die Du-Form, sondern jedes Erzählakt dieser Teilung abhängig ist. Wie auch oben dargestellt wurde, bildet sich bei der Du-Form nicht die traditionelle Wahrnehmung. Obwohl wir es hier als eine Teilung aufnehmen, listet Petersen eigentlich die drei Merkmale einer reinen Du-Form aufgefassten Erzählung. Unter „Du als Erzählgegenstand“ ist zu verstehen, dass das Erzählgegenstand an sich selbst vermittelt wird. Dies ist auch das Paradox, dass oben ausführlich erwähnt wurde. Die Figur weiß schon, was vom Erzähler über sich selbst erzählt wird.

„Du als Erzählgegenüber“ ist die Darstellung eines Kommunikationsaktes zwischen zwei Figuren in dem Geschehen, Beispielsweise ein Dialog zwischen Figuren im Geschehen. Dies ist vielleicht die meist bekannte und naturell aufgenommene Form der Benutzung vom „Du“, die wir in vielen Texten finden können. Das Erzählen in Dialogen ist nicht eine neue Form in der Narratologie. Beispielsweise Stanzel in seinen früheren Untersuchungen<sup>48</sup> unterteilt in die personale Erzählsituation eine neutrale Erzählsituation ein. Unter den neutralen Erzähler ist eine Art der Erzählung vom Standpunkt eines Beobachters, der keinen Teil in der Geschichte spielt, keine Kommentare macht oder in irgendeiner Weise in der Geschichte zu finden ist. Deswegen könnte diese Erzählform auch wie eine Kamera in einen Film gesehen werden. Es wird eine reine Präsentation der Figuren und ihren Dialogen durchgeführt. Diese narrativen Texte werden auch dramatische Texte genannt. Stanzel wiederum gibt diesen Begriff später ohne eine Begründung auf<sup>49</sup>. Diese Art der Erzählung wird auch in anderen Gattungen der Literatur öfter benutzt; wie in der Dramatik und auch Lyrik. Da wir die Untersuchungen in der vorliegenden Arbeit im Fokus auf die narrativen Texte führen, gehen wir in diese Gattungen nicht ein.

---

<sup>48</sup> Vgl. Stanzel, „Die typischen Erzählsituationen im Roman“, 1955

<sup>49</sup> Vgl. Vogt, 2014: 52

Die Kategorie der „Du als Rezipient“ fokussiert sich auf die spezielle Leseranrede, in dem sich der Rezipient, oder Leser, sich direkt angesprochen fühlt. Den Ursprung dieser speziellen Leseranrede können wir in den Alltag folgen. Da die Du-Form, in Hinsicht der anderen literarischen Erzählformen, eine alltägliche Kommunikationsform ist, fühlt sich der Rezipient bei der Wahrnehmung des Geschehens direkt angesprochen. Mit dieser direkten Leseranrede wird die Kategorie „Du als Rezipient“ gemeint. Diese Teilung ist

## 2.2 Die Kategorisierung der Du-Form

Die Kategorisierung, die in der vorliegenden Arbeit durchgeführt wird, wird von den, im vorigen Abschnitt ausführlich besprochenen, Untersuchungen<sup>50</sup> abgeleitet und zu Grunde gelegt, dass die Du-Form, obwohl sie in ihr Wesen eine Anrede Form ist, auch als eine literarische Erzählform benutzt werden kann. Wie auch schon oben erläutert wurde, wird die Du-Form von Erzählforschern<sup>51</sup>, nicht als eine literarische Erzählform, sondern als eine kommunikative Alltagsform der Sprache gesehen<sup>52</sup>. Für diese Sichtweise wurde oben verschiedene Begründungen ausgeführt. Aber die Tatsache steht, dass die Du-Form eine Steigerung der Popularität erlebt und dass immer mehr Autoren diese Form des Erzählens in ihren Werken einsetzen. Ursula Wiest schließt diese Steigerung mit der postmodernen Literatur folgend an: „Erst im Zuge der Erforschung postmoderner Literatur stoßen die Eigenschaften des Pronomens der zweiten Person im Hinblick auf seine Verwendungsmöglichkeiten in narrativen Texten zunehmendes Interesse<sup>53</sup>.“ Diese Beziehung zwischen der Du-Form und der postmodernen Literatur wurde auch von John Capecci, in seinem Aufsatz, folgend begründet:

One explanation for the current re-emergence of the apparently new narrative "you" might lie in similar qualities it shares with postmodernist texts that have emerged since the mid-1950s. Postmodern literary texts call into question the nature and functions of discourse, challenging the modernist views of singularity of voice, textual autonomy, and authentic representation. In the postmodernist text, the mastering "narrative I" of modernist literature becomes de-centralized as texts aim to express the more public, communal, and reader-engaging aspects of narrative discourse. One way in which second-person texts alter traditional concepts of narrative is through the revisioning of addressor-addressee relationships (Capecci, 1989: 43).

---

<sup>50</sup> Unter anderem von Bruce Morrissette „The Narrative ‚You‘ in Contemporary Literature“, Barbara Kortens Arbeit „Das ‚Du‘ im Erzähltext“, wie auch von Monika Fluderniks „Second Person Fiction“, Ursula Wiests „The Refined, Though Whimsical Pleasure- Die You Erzählsituation“, und Petersens Werk „Die Erzählform: Er, Ich, Du und andere Varianten“,

<sup>51</sup> Vgl. Franz K. Stanzel, Wayne C. Booth,

<sup>52</sup> Vgl. Korte, 1987: 169-189

<sup>53</sup> Wiest, 1993: 77

Capecci deutet auf die Eigenschaften, die er als die modernistischen Ansichten der Singularität der Stimme, der Textautonomie und der authentischen Repräsentation und die Dezentralisation des „narrativen Ichs“ bestimmt, an und legt dabei auch die Ziele der postmodernen Texte, als das Ausdrücken der öffentlicheren, gemeinschaftlicheren und leserinteressanteren Aspekte des narrativen Diskurses, fest. Capecci findet zwischen den Eigenschaften und Zielen der postmodernen Texte und der Veränderung der Adressat-Rezipient-Beziehungen, der wiederum durch den Gebrauch der Du-Form entsteht, eine Übereinstimmung. In der vorliegenden Arbeit wird eine Kategorisierung dieser Veränderung der Adressat-Rezipient Beziehung hinsichtlich auf den Aspekt der Anrede exemplifiziert.

Wie auch schon von Petersen<sup>54</sup> erwähnt wurde, ist dieser Aspekt der Anrede einer der Unterschiede zwischen der Du-Form und den weit oben genannten ‚traditionellen‘ Erzählformen. Der Rezipient wird durch die Du-Form gezwungen sich in das Geschehen hineinzusetzen und formt eine spezielle Beziehung. Brian Mchale beschreibt diesen Zwang nach der Suche für den textinternen Rezipienten folgend: “Wherever you occurs in a text, there (if nowhere else) the reader is justified in seeking to identify these two parties, and in reconstructing the communicative circuit that presumably joins them.” (Mchale, 1985: 90) In seiner Aussage macht Mchale klar, dass der Rezipient, wenn im narrativen Text konfrontiert mit der Du-Form, berechtigt ist die beiden Parteien zu identifizieren, die sich in diesen Kommunikationsakt befinden. Dies begründet Mchale, in dem er auf den Anrede Aspekt der Du-Form deutet. Diese Beziehung, der durch die direkte Anrede der Du-Form entsteht und das den Rezipienten in das Geschehen hineinzieht, und die Wahrnehmungsarten des Du’s, die sich bei dem Rezipienten bilden, werden hier kategorisiert.

Die spezielle, auch oben öfters mal erwähnte, Anrede, die durch das Benutzen der Du-Form entsteht, wird in drei Kategorien geteilt.

1. Anrede an Rezipienten (Leser)
2. Anrede an Figur
3. Anrede an Erzähler

Weil die Du-Form eine Naturelle Form der Anrede ist, fühlt sich der Rezipient bei der Wahrnehmung direkt angesprochen. Der Rezipient stellt sich, wegen dieser direkten Anrede, in das Geschehen rein. Da es sich aber um ein ganzes Geschehen handelt und nicht um einen Dialog handelt, wie im alltagsgebrauch, ändert sich die Wahrnehmung der Position des

---

<sup>54</sup> Vgl. Petersen, 2010: 94

Rezipienten. Diese verschiedenen Positionen werden in dieser Arbeit in die oben genannten Kategorien geteilt.

### 2.2.1 Anrede an den Rezipienten (Leser)

Die Anrede an Rezipienten ist die Kategorie von der Du-Form, die unter anderem von Ursula Wiest als „eine neue Form der Leseranrede“ (Wiest, 1993: 82) bezeichnet wird und von Barbara Korte in ihrer Arbeit kommunikationstheoretisch untersucht wurde<sup>55</sup>. Diese Untersuchungen von Wiest und Korte wurden auf Seite 21 detailliert erläutert. Wie auch in der Textanalyse Kapitel anhand von Werken exemplifiziert wird, handelt es sich hier um eine direkte Leseranrede (Rezipienten Anrede). Der Rezipient konstruiert hier eine Empathie und stellt sich in das Geschehen direkt ein. Es wird ein Eindruck beim Rezipienten gebildet, als ob er selbst das Geschehen erlebt. Die Umstände, Gefühle, Gedanken werden ihm diktiert. Hier handelt es sich um eine reine Du-Form. Weil es sich um eine reine Du-Form handelt, wird der Eindruck, dass der Rezipient sich im Geschehen direkt befindet, geprägt. Die Position des Rezipienten kann sich ändern, unter anderem die Hauptfigur, Nebenfigur<sup>56</sup>. Ein Beispiel hierfür ist die Prosaarbeit ‚Burleske‘ von Max Frisch der in seinem Tagebuch von 1946-1949 erschien. ‚Burleske‘ wurde in diesem Tagebuch dem Jahr 1948 zu geordnet.

Eines Morgens kommt ein Mann, ein Unbekannter, und du kannst nicht umhin, du gibst ihm eine Suppe und ein Brot dazu. Denn das Unrecht, das er seiner Erzählung nach erfahren hat, ist unleugbar, und du möchtest nicht, daß es an dir gerächt werde. Und daß es eines Tages gerächt wird, daran gebe es keinen Zweifel, sagt der Mann. Jedenfalls kannst du ihn nicht wegschicken, du gibst ihm Suppe und Brot dazu, wie gesagt, und sogar mehr als das: du gibst ihm recht. Zuerst nur durch dein Schweigen, später mit Nicken, schließlich mit Worten. Du bist einverstanden mit ihm, denn wärest du es nicht, müßtest du sozusagen zugeben, daß du selber Unrecht tust, und dann würdest du ihn vielleicht fürchten. Du willst dich aber nicht fürchten. Du willst auch nicht dein Unrecht ändern, denn das hätte zu viele Folgen. Du willst Ruhe und Frieden, und damit basta! Du willst das Gefühl, ein guter und anständiger Mensch zu sein, und also kommst du nicht umhin, ihm auch ein Bett anzubieten, da er das seine, wie du eben vernommen, durch Unrecht verloren hat (Frisch, 1948: 234).

Aus dem oben angegebenen Abschnitt wird es uns eine schnelle Erfassung des Du-Erzählers ermöglicht. Hier befindet sich das Paradox des Du-Forms. Mit anderen Worten, das ‚Du‘ ist auch der Gegenstand des Geschehens<sup>57</sup>. Es wird keine andere Form des Erzählens, wie die Ich-Form oder Er-Form, benutzt, aber es ist zu erkennen,

---

<sup>55</sup> Vgl. Korte, 1987: 174

<sup>56</sup> Vgl. Petersen, 2010: 95

<sup>57</sup> Vgl. Petersen, 2010: 94

dass eine Instanz des Erzählens zu finden ist. Der Grund für diese Instanz ist das Aspekt der Anrede, denn wo sich ein ‚Du‘ befindet, gibt es auch jemanden der ‚Du‘ sagt<sup>58</sup>. In diesen Fall stellt sich der Rezipient in die Hauptfigur des Geschehens ein. Die Du-Form führt dazu, dass der Rezipient gezwungen wird, eine Beziehung mit der Hauptfigur des Geschehens herzustellen. Das Geschehen wird ihm von dieser Instanz diktiert. In dem Geschehen herrscht der Eindruck, dass sie in der Außenperspektive erzählt wird. Aber schon in den ersten Sätzen ist zu bemerken, dass es sich eigentlich um eine Innenperspektive handelt. Dies ist zu erkennen, in dem ein Einblick in die Gefühle und Gedanken der Hauptfigur dargestellt wird. Das ist von folgenden Aussagen erkennbar: „[...] *Du willst Ruhe und Frieden, und damit basta! Du willst das Gefühl, ein guter und anständiger Mensch zu sein, [...]*“ Dieser Eindruck der Außenperspektive ist zurückzuführen auf den Anrede Aspekt der Du-Form. Dieses Werk von Max Frisch wurde auch von Petersen als ein Beispiel für die Du-Form benutzt. Petersen bezeichnet die Du-Form, die in diesem Werk benutzt wird als „eine geradezu klassische Du-Erzählung“. (Petersen, 2010: 104) Seine Erläuterung für die Du-Form in „Burleske“ ist folgend:

„Das angesprochene Du wird denn auch am Beginn der Erzählung nicht beschrieben, nicht vorgestellt, sondern so direkt, so unmittelbar in die Handlung miteinbezogen, dass der Leser gar nicht umhinkommt, sich selbst angesprochen zu fühlen. Hier ist das Du, der Angesprochene, das Gegenüber des Erzählers zugleich auch der Leser, so dass in dieser Du-Erzählung eine dreifache Identität zwischen dem Du als Erzählgegenstand, dem Du als Erzählgegenüber und dem Du als Rezipient waltet. Das ist eine in dieser Strenge seltene Du-Form (Petersen, 2010: 104).

Petersen Bezeichnung zu folge ist zu erkennen, wie die Du-Form diese spezielle Anrede an Rezipienten bildet. Weitere Beispiele werden in dem Analysekapitel detailliert durchbearbeitet.

### 2.2.2 Anrede an die Figur

Bei der Anrede an die Figur handelt es sich um die Naturelle und die meistbenutzte Form des Du's. Die Anrede an die Figur ist, wie auch oben von Ursula Wiest<sup>59</sup> und Barbara Korte<sup>60</sup> erwähnt wurde, die Form der Figurenanrede. In dieser Form des Du's ist die Erzählinstanz leicht zu bemerken. Das heißt, obwohl auch hier ein zwang beim Rezipienten entsteht, sich in das Geschehen reinzustellen, wird die Situation mehr als ein Gespräch

---

<sup>58</sup> Vgl. Petersen, 2010: 95

<sup>59</sup> Vgl. Wiest, 1993: 79

<sup>60</sup> Vgl. Korte, 1978: 171

wahrgenommen. Der Grund dafür ist, dass der Gesprächspartner vom Rezipienten leicht zu finden ist. Es handelt sich um eine diegetische Erzählinstanz. Zu dieser Kategorie eignen sich Texte die hauptsächlich in der Du-Form verfasst wurden aber auch andere Erzählformen, wie die Ich-Form, enthalten. Hierzu ist das Werk von Paul Zech „Die Geschichte einer armen Johanna“ ein Beispiel. Dieses Werk wird im Analyse Teil detailliert untersucht. Ein weiteres Beispiel dafür das ist das Werk „Katz und Maus“ (1961) vom Günter Grass:

... und einmal, als Mahlke schon schwimmen konnte, lagen wir neben dem Schlagballfeld im Gras. Ich hätte zum Zahnarzt gehen sollen, aber sie ließen mich nicht, weil ich als Tickspieler schwer zu ersetzen war. Mein Zahn lärmte. Eine Katze strich diagonal durch die Wiese und wurde nicht beworfen. Einige kauten oder zupften Halme. Die Katze gehörte dem Platzverwalter und war schwarz. Hotten Sonntag rieb sein Schlagholz mit einem Wollstrumpf. Mein Zahn trat auf der Stelle. Das Turnier dauerte schon zwei Stunden. Wir hatten hoch verloren und warteten nun auf das Gegenspiel. Jung war die Katze, aber kein Kätzchen. Im Stadion wurden oft und wechselseitig Handballtore geworfen. Mein Zahn wiederholte ein einziges Wort. Auf der Aschenbahn übten Hundertmeterläufer das Starten oder waren nervös (Grass, 1961: 1).

Schon in den ersten Sätzen des Werkes ist es zu erkennen, dass dieses Werk sich von Max Frischs Werk „Burleske“ unterscheidet. Das ‚Du‘ hier ist in dem ersten Blick nicht zu finden. Es wird der Eindruck gegeben, dass das Geschehen von einer traditionellen Ich-Form dargestellt wird. Mit dem ‚wir‘ aber wird dem Rezipienten die ersten Signale gegeben, dass es sich nicht um ein traditionell verfasstes Werk handelt. Das ‚Du‘ zeigt sich immer klarer im Geschehen:

Falsch! Mit wäre das Ding bestimmt nicht entgangen. Wenn immer ich vorm Altar diene, sogar während der Stufegebete, versuchte ich, Dich aus verschiedenen Gründen im Auge zu behalten: aber Du wolltest es wohl nicht darauf ankommen lassen, behieltest das Ding am Schnürsenkel unterm Hemd und hattest deswegen die auffallenden und den Schraubenzieher vage nachzeichnenden Flecke vom Schmierfett im Hemdenstoff (Grass, 1961: 12).

Wie es schon erkennbar ist, handelt es sich hier um eine gemischte Erzählform, von der ‚Ich-‘ und ‚Du-Form‘. Das Geschehen wird von der Ich-Form an die Du-Form geschildert. Das heißt, obwohl keine direkten Dialoge zu finden sind, wird das Geschehen als ein einseitiges Gespräch zwischen Figuren wiedergegeben. Dieses groß geschriebene ‚Du‘ ist der

textinterne Rezipient des Geschehens<sup>61</sup>. Sie ist die Figur, die von der Ich-Form angesprochen wird. Diese Form wird auch von Brian Mchale folgend erläutert:

The second plane is the one on which a narrator addresses a narratee (see Prince 1973; Piwowarczyk 1976; Rabinowitz 1977). Here we may distinguish two types of communicative circuit, depending upon whether the narrator is located (2a) outside the world about which "he" or "she" narrates or (2b) inside that narrated world, on the same ontological level as the characters; or, to use Genette's terminology, depending upon whether the narrator is extra-diegetic or diegetic (Mchale, 1985: 91).

Mchale unterscheidet hier, folgend Genettes Unterscheidung *diegetisch* und *extra-diegetisch*, ob die Erzählinstanz Teil des Geschehens ist oder nicht. Der textexterne Rezipient (Leser) hingegen fühlt sich durch den ‚Du‘ auch angesprochen und stellt sich gegenüber der Hauptfigur ein. Auch hier werden weitere Beispiele in den kommenden Kapiteln anhand von Texten gegeben.

### 2.2.3 Anrede an den Erzähler

In dieser Kategorie handelt es sich um eine Du-Form, wo die Erzählinstanz auch eine Figur des Geschehens ist. Das heißt, sie ist auch im Geschehen beteiligt. Wie auch schon von dem Namen erkennbar ist, folgt hier eine Anrede zwischen der Figur und dem Erzähler aber dieses Mal spricht die Figur den Erzähler an. In diesem Fall ist der Erzähler meistens eine *Reflektorfigur*<sup>62</sup>. Der Rezipient wird in dieser Kategorie sich in dem Erzähler reinstellen. Ein Beispiel für diese Kategorie ist das Werk „Der ferne Klang“ (1979) von Gert Jonke.

Irgendwie muß ich mir derart aus der Haut gefahren sein, daß ich nicht mehr von mir selbst als Person in mir zu denken wünsche.

So sehe ich mich selbst als eine Art mir beobachtbares Subjekt neben mir einhergehen und beginne, über meinen solcherart neuen Nachbarn Gedanken anzustellen.

Was ich dabei denke, kommt mir dadurch wichtiger vor, als wenn ich es umweglos direkt über mich selbst dächte. Natürlich ist es sonderbar, daß man über sich selbst wie über einen andern denken kann, denkst du dir, weil du über die andern noch nie sehr viel zu denken imstande gewesen bist.

Aber auch über dich selbst hattest du dir solcherart nie Gedanken gemacht und erst, als du dich als eine Art neutrale Person von dir selbst befreit zu haben glaubtest, wurdest du für dich wieder wichtig, denke ich.

Oder hattest du in Wirklichkeit, ohne es zu bemerken, die Gedanken von dir selbst abgekehrt und jemandem zugewandt, der weniger mit dir zu tun hat, als du zu glauben imstande bist?

---

<sup>61</sup> Vgl. Wiest, 1993: 81

<sup>62</sup> Schmid, 2004: 24

Warum habe ich den Eindruck, mich plötzlich mehr um mich kümmern zu wollen als vorher?  
Oder bin es gar nicht ich selbst, wenn ich mich so sehe, sondern besichtige ich gerade eine Erinnerung an meine Person (Jonke, 1979: 8)?

Im ersten Blick scheint es, als ob es um ein Gespräch, zwischen dem ‚Ich‘ und einem ‚Du‘ handelt. Die Anwesenheit der Erzählinstanz ist zu bemerken, aber die deutliche Grenze zwischen den Figuren ist nicht zu finden. Mit diesen Sätzen „Natürlich ist es sonderbar, daß man über sich selbst wie über einen andern denken kann, denkst du dir, weil du über die andern noch nie sehr viel zu denken imstande gewesen bist“ folgt ein Wechsel vom ‚Ich-Form‘ zu ‚Du-Form‘. Mit diesem Wechsel ändert sich die Anrede vom ‚Erzählinstanz zu dem ‚Du‘, zu ‚Du‘ zur Erzählinstanz‘. Auch Petersen hat das Werk „Der ferne Klang“ von Gert Jonke als ein Beispiel für eine gemischte Erzählform, von ‚Ich-, Du- und Sie-Form‘, folgend expliziert:

Soviel wird immerhin klar: Das Du dominiert den gesamten Text, es entfremdet sich von sich und nennt sich daher „du“, besser noch „Sie“, kennt jedoch auf keinen Fall die Selbstidentität, die sich im permanenten, dem Du gegenüberstehen den „ich“ ausspricht, sondern nur ein ich im Monolog des Du. Das Du entfaltet sich schließlich im erzählerischen Mittelteil des Romans als selbstentfremdetes Du oder Sie, so dass die ganze folgende Geschichte in Du/Sie-Form dargeboten wird (Petersen, 2010: 111).

Diese Form, in dem das ‚Du‘ auf die Erzählinstanz gerichtet ist, ist das Hauptmerkmal für die Anrede an dem Erzähler. Detaillierte Analyse wird in den kommenden Kapiteln geführt.

## TEIL 3

### TEXTBEZOGENE ANALYSE

#### 3.1 Paul Zech – Die Geschichte einer armen Johanna (1925)

Das erste Werk, das in dieser Arbeit analysiert wird, ist „Die Geschichte einer armen Johanna“, die von Paul Zech verfasst wurde und zum ersten Mal im Jahr 1925 erscheint. Das Werk von Zech wird in die Epoche des Expressionismus eingegliedert<sup>63</sup> und wird möglicherweise nicht nur in der deutschen, sondern auch in der europäischen Literatur als das erste Werk, das in der erzählerischen Du-Form verfasst wurde, angenommen. Dies legt Petersen folgendermaßen dar:

Ich bin nicht sicher, ob Paul Zechs bereits genannter Roman Die Geschichte einer armen Johanna von 1925 wirklich der erste europäische Text in erzählerischer Du-Form ist. Eher hege ich die Vermutung, dass die Literatur des ausgehenden 19. oder die des beginnenden 20. Jahrhunderts schon wenigstens begrenzte Du-Passagen in epischen Texten kannte, die mir nicht aufgefallen sind, so dass Zechs Roman möglicherweise nur eine glückliche *trouvaille*<sup>64</sup> meinerseits bildet (Petersen, 2010: 95).

Obwohl Petersen es als Vermutung äußert, ist es doch zu erkennen, dass die Wahrscheinlichkeit für den Gebrauch der Du-Form in früheren Werken viel größer ist als die Alternative. Aber auch in dieser Arbeit konnte kein Werk, das in der Du-Form verfasst wurde, vor 1925 erreicht worden. Wie auch schon oben erwähnt wurde, wird in dieser Arbeit, das Werk von Paul Zech als das früheste Werk, das in der Du-Form verfasst wurde, akzeptiert.

In der Geschichte einer armen Johanna‘ handelt es sich um eine junge und naive Frau, die ihr Leben in Armut verbringt und dank der Liebe ein glückliches Leben gezeigt wird. Jedoch wird sie wieder zu Armut und Einsamkeit verurteilt und stirbt früh. Das Werk, wie auch schon im vorigen Kapitel erwähnt wurde, ist in einer gemischten Erzählform, von der Ich- und Du-Form, verfasst. Die Geschichte von Zech beginnt folgendermaßen:

Johanna

Das ist Dein wirklicher Name. Warum sollte ich auch einen anderen hier her setzen?! Hinter jeder Maske, die ich löge: Dich vor den Blicken anderer Menschen zu verbergen, brächst Du doch mit dem eingeborenen Gesicht durch, weil es ein tausendfaches Gesicht ist, zerhackt von dem ewiggleichen Schicksalslinien. Die Seele der Armut hat den breitesten Raum darin. Und die grauen Sterne des Alltags gehen in seiner Tiefe ein und aus. Wiewohl es Dein Gesicht ist, umrahmt von aschgrauem Haar und

---

<sup>63</sup> Petersen, 2010: 95

<sup>64</sup> Bedeutung in der wortwörtlichen Übersetzung von französisch auf Deutsch ist ‚finden‘

unterbrochen von Augen, Nase und Mund, kehrt es wieder im Dasein von tausend Schwestern, die auch Johanna heißen, oder Maria oder Emma und Elfriede. Vielleicht trennen Euch Jahre, Straßen und Städte, vielleicht sogar das Meer. Aber die Kurve Eures Schicksals heißt unerbittlich, als wäre sie gar nicht mehr auszulöschen aus der Geschichte der Welt: – Johanna (Zech, 2005: 45, 46).

Zech gestaltet seine Einleitung in die Geschichte in einer auktorialen Form, die auch von dem Gebrauch des Ich's und der Präsenz zu erkennen ist<sup>65</sup>. Gleich in den ersten Zeilen werden die zwei Hauptfiguren der Geschichte vorgestellt. Es handelt sich um das Ich und das Du. Es entfaltet sich sofort der Eindruck, dass das Ich in der Geschichte mitbeteiligt ist. Das Ich spielt hier die Rolle des Narrators, eine erzählende Instanz, die die Geschichte darstellt und sogleich die zweite Hauptfigur des Geschehens ist. Die Geschichte aber gehört dem Du, die auch in den oben angegebenen Auszug eine ausführliche Beschreibung erhält. Da die erzählende Instanz so stark in der Geschichte zu finden ist, fühlt sich das ganze an wie ein Gespräch zwischen zwei Figuren. Die Erzählinstanz, die durch den Gebrauch des Ich's als eine Figur ins Geschehen hineingestellt wird, führt in seiner Darstellung der Geschichte einen textinternen Erzählakt durch, die vom Du, der Hauptfigur Johanna, als Rezipient erhalten wird. Deswegen wird dieses Werk in dieser Arbeit als eine Anrede an Figur kategorisiert. Petersen, der auch das Du in diesem Werk vom Zech untersucht hat, äußert sich zu diesem Punkt folgend:

[...] Denn die Geschichte, die hier erzählt wird, ist die Geschichte des Du, auch wenn das Ich als beobachtende und erzählende Instanz und oft genug als mitfühlende Figur immer mitwirkt. Allerdings könnte man angesichts dieser Erzähler-Präsenz an eine Art des Figuren-Erzählens denken (Petersen, 2010: 98).

Auch Petersen, in seiner Aussage, deutet auf die starke Anwesenheit der erzählenden Instanz und bezeichnet sie als ‚eine Art des Figuren-Erzählens‘. Diese Anwesenheit des Ich's, wo in diesem Fall über die erzählende Instanz die Rede ist, erläutert Barbara Korte, die die Du-Form kommunikationstheoretisch untersucht hat, folgend:

In jedem Fall ist ein sprechendes Ich, auch wenn es im Text nicht auftreten sollte, als implizit anzunehmen, denn ein angesprochenes Du ist nicht ohne ein sprechendes Ich denkbar. Es ist allerdings vielfach nicht eindeutig, ob dieses Ich eher dem Figuren- oder dem Erzählerbereich zuzuordnen ist, ob die Kommunikation also allein zwischen fiktiven Figuren abläuft oder die Grenze zwischen narrativer und figuraler Kommunikation auch hier wieder durchbrochen wird (Korte, 1987: 132).

---

<sup>65</sup> Vgl. Petersen, 2010: 98

Korte geht weiter und indiziert ihre Teilung schematisch folgend:

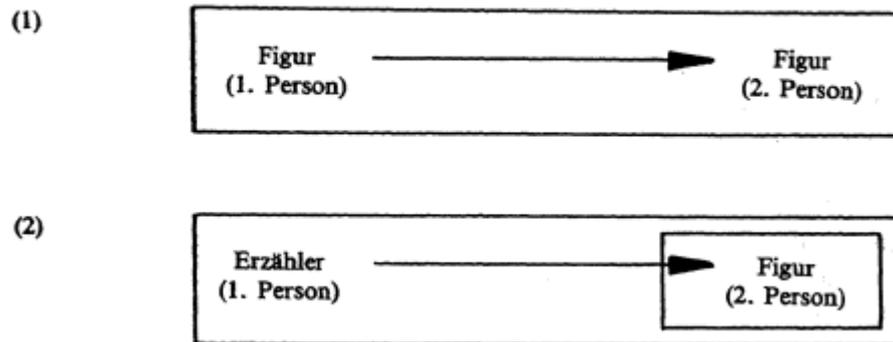


Abbildung 3.1: Barbara Kortes Abbildung für Kommunikation im Figuren- oder Erzählbereich

Von ihrer Aussage, die das Auftreten des Ich's in Werken, die die Du-Form enthalten, in zwei Situationen teilt, ist zu erkennen, dass in Zechs Werk das immer wieder auftretende Ich in die zweite Situation, ‚dem Erzählbereich‘, zuzuordnen ist. Das Du hingegen, die in diesem Werk eine Figur, die Johanna, darstellt, spielt die zentrale Rolle in das Geschehen. Dies ist auch folgend zu erkennen:

Wiewohl Ihr alle verderben müßt an der gleichen, das Leben so früh zerfressenden Krankheit des blutarmen Herzens, und edle Männer an schwer stampfenden Gesetzmaschinen sich mühen; den Fluch der Gleichheit von Euch abzuwenden: – bleibt jedenfalls niemand stehen und sieht Euch groß in die Augen und reißt den Hebel Eures Schicksals herum, auf daß ein hellerer Weg sich vor Euch auftun möge. Eine Landschaft mit einem freundlicheren Himmel und Häusern, wo die weißen Tauben des Glücks nicht müde werden zu schwärmen. Unerbittlich kommt der Tag, wo Eure Hand erschrocken ans Herz greift und an entlaubten Pappeln ein Sturmwind Euch zerschlägt. So seid Ihr alle die eine tausendfache Johanna. Deren Geschichte ich hier aufzeichne. Und die doch eigentlich Deine Geschichte ist, Johanna (Zech , 2005: 46)

Auch hier ist die auktoriale Erzählinstanz zu bemerken. Das Du wird von ihrer eigenen Situation berichtet. Hier wird auch mit der Aussage: „*Und die doch eigentlich Deine Geschichte ist, Johanna.*“ deutlich gemacht, dass es sich um die Geschichte des Du's handelt. Das Du ist also die handlungstragende Hauptfigur der Geschichte. Sie ist die Figur, die mit dem Du angesprochen wird und zugleich auch das Erzählgegenstand ist<sup>66</sup>. Deutlich ist es zu erkennen, wie dieses Paradox sich im Text entfaltet und dem realen Rezipienten, durch den Gebrauch des Du's, in das Geschehen hineinstellt. Das immer wieder Auftreten der erzählenden Instanz prägt die Ansicht der Anrede an Figur weiter:

<sup>66</sup> Vgl. Petersen, 2010: 94

Ich weiß nicht, wie oft wir schon aneinander vorübergegangen sind im Regen durch die schwarzblanken Straßen. Weiß auch nicht, wie oft ich Dich schon begehrt habe an lauen Sommerabenden, wenn draußen vor der Stadt in dem Gartenlokal die Militärmusik spielte und ein Feuerwerk das Abenteuer eines weißen Mädchenlächens beschloß. Heute hab ich Dich endlich ganz bewußt auf der Straße getroffen. Du hattest ein schwarzes Tüllkleid an, das unter den Armen schon ausgewetzt und brüchig war. Deine Füße quälten sich in engen, schlecht geschnittenen Schuhen mit viel zu hohen Absätzen (Zech, 2005: 46)

Mit der Aussage; *„Ich weiß nicht, wie oft wir schon aneinander vorübergegangen sind im Regen durch die schwarzblanken Straßen.“*, wird wieder klar, die Position der erzählenden Instanz sich im Geschehen befindet. Die Erzählinstanz personalisiert sich mit der Aussage vom ‚wir‘ und betont ihre Position als das Ich im Geschehen. Es ergibt sich ein Versuch der Darstellung von Emotionalen Beziehung zwischen dem Narrator, das ‚Ich‘, und dem ‚Du‘. Petersen beschreibt dies als Zechs Versuch *„seinen Narrator als mitleidiges und mitleidendes Medium“* zu benutzen<sup>67</sup>. Das Du hingegen ist die angesprochene Partei in diesem Kommunikationsakt.

Da gingst Du in den großen, hellen und mit geschliffenen Spiegeln getäfelten Laden hinein und batest die Verkäuferin, die Schuhe anprobieren zu dürfen. Man schob Dir einen gepolsterten Sessel hin und eine bequeme Fußbank und ließ Dich ein paar Minuten so allein. Dann kam ein anderes Fräulein, kniete vor Dir nieder und beschäftigte sich aus meilenweiter Ferne heraus mit Deinen Wünschen und lächelte ein verstecktes, aber von Dir doch schmerzlich wahrgenommenes Verachten, als sie Deine alten Schuhe auszog und darunter mit hochgemuten Fingern über Deinen Strumpf aus dicker Baumwolle glitt, der an der Ferse sogar kleine Löcher hatte. Die spitzen Lackschuhe paßten Dir sehr wohl an die Füße, d. h. sie waren streng genommen ein wenig zu eng. Du machtest noch viel kleinere Schritte, sahst schwächlich blasser aus, und so schwächig dem festgegründeten Treiben um Dich her enthoben. Bis auf den heutigen Tag hast Du diese Schuhe behalten, so daß sie jetzt ausgeweitet und sehr abgetragen aussehen, aber doch vollgesogen sind von Deinem federnden Gang und dem leichten Tritt Deiner Füße. So sind diese Schuhe ein kleines Kapitel Deiner Wanderschaft geworden (Zech, 2005: 47).

In diesem Auszug wendet sich der Narrator wieder zurück an dem ‚Du‘. Auch hier wird die *Auktorialität* des Narrators geprägt. Das ist auch von dieser Aussage zu erkennen: *„Bis auf den heutigen Tag hast Du diese Schuhe behalten [...]“*. Die ständige Einsetzung des Ich’s und dann wiederrum folgende ‚Du‘ bring beim realen Rezipienten eine Wahrnehmung eines Gesprächs vor. Dieser Wechsel folgt durch das ganze Werk. Dies ist auch hier zu bemerken:

---

<sup>67</sup> Petersen, 2010: 99

Wenn Du manchmal so vor mir hereilst, kommt die ganze, sauber gepflegte Kleidung außer Atem; Deine Bluse reckt sich in die Höhe und an der Taille erscheint das Weiße eines Bandes und zuweilen sogar etwas Gespang vom Korsett. Das ist nun etwas ganz Schamhaftes. Wenn ich Dein Korsett jemand zeigte, so würde er, wäre er ein in vornehmem Hause aufgewachsener Mensch, vielleicht die Stirne kraus machen und die Nase rümpfen und so von ganz oben herab sagen –: Gott, was für ein ordinäres Ding, eine herrenlose Töle, die durch die Straßen läuft und an jedem Müllkasten schnuppert. Darüber darfst Du Dich nun nicht ärgern und gleich Wasser in den Augen haben. Diese feinen Leute sind nun einmal so. Aber ich, ich stoße mich ja nicht an solchen Nebensächlichkeiten; ich bewundere alles, was in Dir und an Dir ist. Eigentlich möchte ich es gar nicht sagen, daß dieses Korsett so alt ist wie Deine Schuhe und Deine Blusen. Nur die Schnur, die es zusammenhält, hast Du manchmal gewechselt. Sie reißt von dem vielen Ziehen so leicht. Und oben, wo schüchtern ein paar Spitzen lugen, da ziehst Du zuweilen eine rosa oder hellblaue Schleife durch (Paul Zech Lesebuch, 2005: 48, 49).

Obwohl das ‚Ich‘ seine eigenen Emotionen und Gedanken über die Handlung wiedergibt, ist sie nicht eine Handlungstragende Figur des Geschehen, wie das ‚Du‘<sup>68</sup>. Das ‚Ich‘ ist nicht nur eine Figur im Geschehen, sondern auch die erzählende Instanz der Geschichte. Der Unterschied zwischen das ‚Ich‘ und dem ‚Du‘ ist auch in dieser Passage zu erkennen:

Dein Glück begann zu steigen. Dein Herz wurde unruhig. Arthur beschleunigte jetzt seinen Gang und meinte, daß die Poesie doch etwas Schönes sei, sie hebe den Menschen gewissermaßen aus dem Alltag in das Feiertägliche der Ewigkeit. Und Du machst ihn geradezu glücklich dadurch, daß er Dir seine Gefühle habe äußern dürfen.

Aber, und seine Schritte wurden noch weiter ausgreifend, und ein Zittern lief durch seinen Körper, während er den Kopf in heftigen, kleinen, mckweisen Bewegungen hin und her wandte — nun, gerade herausgesagt (denn er rede doch immer so, wie er denke) es würde viel schöner sein, viel schöner, wenn er jetzt „Du“ zu Dir sagen dürfe.

Dir war es, als ob Du das Du schon lange erwartet hättest. Fast gleichzeitig legtet Ihr gegenseitig Eure Arme um Eure Hüften. Nahe aneinandergerückt, so daß reale, gegenseitige Reibungen entstanden, und da gingt Ihr nun dahin, durch einen geheimnisvollen Schleier der allzunahen Umwelt entrückt (Zech 1925: 45).

Es kann erkannt werden, wie sich die erzählende Instanz vom ‚Du‘ unterscheidet. Obwohl es sich in Ich-Form im Werk befindet, verfügt es auch Eigenschaften von anderen Erzählformen, wie die Er-Form. Hier ist die epische Instanz der Er-Form, die Innensicht, zu sehen; „Dein Glück begann zu steigen. Dein Herz wurde unruhig“ Auch Petersen deutet darauffolgend:

---

<sup>68</sup> Petersen, 2010: 99

Während ein Figuren-Ich nicht in andere Personen hinein schauen kann, geriert sich der Erzähler dieses Du-Romans als überlegenes Medium. Und er begnügt sich keineswegs damit, das Innere der Titelfigur Johanna zu beschreiben (Petersen, 2010: 100).

In seiner Aussage macht Petersen darauf aufmerksam, wie das Ich in dem Werk von Zech nicht nur als eine erzählende Instanz strukturiert ist, sondern auch als ein „überlegendes Medium“. Das heißt, obwohl es die Eigenschaften von anderen Erzählformen trägt, haltet sie sich als ein ‚Ich‘ von seinem Erzählgegenüber<sup>69</sup>. Diese Haltung ist auch der wesentliche Grund für die Wahrnehmung des Gesprächs im Geschehen und für die Einordnung in die Kategorie der Anrede an Figur in dieser Arbeit.

### 3.2 Gert Jonke – Der ferne Klang (1979)

Das Werk „Der ferne Klang“, der von Gert Jonke im Jahr 1979 verfasst wurde, ist ein weiteres Beispiel für ein Werk in der Du-Form. „Der ferne Klang“ ist der zweite Roman in Jonkes Trilogie, in dem der erste „Schule der Geläufigkeit“ und der dritte „Erwachen zum großen Schlafkrieg“ heißt. Im Gegenteil von „Der ferne Klang“, wo eine Du-Form des Erzählens benutzt wird, handelt es sich im ersten Werk der Trilogie, „Schule der Geläufigkeit“, um eine Ich-Form des Erzählens, wo bei es sich im letzten Werk „Erwachen zum großen Schlafkrieg“ um eine Er-Form des Erzählens handelt. Ulrich Schönherr, ein Germanist, der die Trilogie von Jonke untersucht hat, beschreibt diesen Wechsel von ‚Ich-‘ zu ‚Er-Form‘ als eine „zunehmende Entsubjektivierung<sup>70</sup>“. Die Du-Form im zweiten Werk, „Der ferne Klang“, hingegen wird von Schönherr als eine Form, der sich in der Mitte des Wechsels befindet, angenommen. Dies äußert Schönherr folgend: „Der "Feme Klang" nimmt in dieser Hinsicht eine Zwischenstellung ein, nicht nur vom Erscheinungsdatum her, sondern weil er statt der Ich-bzw. Er-Form durchweg in der 2.Person geschrieben ist.“ (Schönherr, 1992: 112) Dieser Durchweg ist die Du-Form die sich in „Der ferne Klang“ befindet.

Im Werk, „Der ferne Klang“, werden die Themen von Selbstmord, Identitätssuche, Liebessucht und Heimkehr dargestellt. Es handelt sich um einen jungen Mann, der ein Komponist ist, der eines Tages im Krankenhaus aufwacht und sich nicht erinnert, warum er dort ist. Ihm wird eine Erklärung gegeben, dass er dem Abend zuvor Selbstmord mit Überdosis von Tabletten versucht hat. Im Krankenhaus verliebt er sich in eine bildhübsche Krankenangestellte, die aber später nicht mehr zu finden ist. Wegen seiner Liebe flieht er vom Krankenhaus und macht sich auf die Suche nach ihr.

---

<sup>69</sup> Vgl. Petersen, 2010: 99

<sup>70</sup> Schönherr, 1992: 112

Die Geschichte von Jonke beginnt in unterbrochenen Sätzen folgendermaßen;

Seit damals habe ich mich immer langsamer bewegt  
bis schleppend die geschwindigkeitsbeschränkung  
überschritten war

ja derart empfindsam und leicht  
hattest DU mich schon berührt gehabt  
daß ich beängstigt zärtlich zusammenbrach

in jenem sommer  
als DU fortgegangen  
und es war so kalt gewesen  
daß die gärten sich verkühlten

die tulpen husteten mich an  
die bäume und sträucher niesten ständig  
etwas milchig durchs gras verklebt  
die wiesen hatten einen heuschnupfen bekommen

nach so vielen jahren dann endlich  
kommst DU auf einmal zurück  
wenn auch so kurz nur  
nahmen wir dann uns  
sehr gern ineinander sofort  
als seien bis dahin  
nur ein paar wochen vergangen gewesen  
in diesen wenigen gleich fortgeflossenen minuten

und auch in tagen abgeählter euphorieversteinerung  
beschwörten wir einander zum unaufhörlichen versuch  
wiederzutreffen uns

JETZT IMMER BIN ICH JA HIER

in vergangenen jahrzehntelang mir anmutenden stunden  
 schon vergeblichen wartens seither  
 sekundenbruchteilig älter geworden  
 in diesen bald schon verlorengegangenen so einfach  
 gekürzt abgeschrieben verschwundenen jahrhundert  
 glaub und kann ich meistens nicht sehr viel  
 weiterhindurchprobieren als womöglich wohl  
 mit einer art blindenstock billard zu spielen auch noch (Jonke, 1979: 5).

Die Funktion für solch einen Anfang ist nicht erkennbar, aber es ist zu bemerken, dass das großgeschriebene ‚DU‘ die Hauptfigur ist. Dies ist auch mit der Ankunft des ‚DU‘; „kommst DU auf einmal zurück“ zu erkennen. Die Anwesenheit der erzählenden Instanz ist, durch den Gebrauch des Ich’s, jedoch bemerkbar. Aber im Vergleich zu Zechs Werk, „Die Geschichte einer armen Johanne“, wird das Gefühl geprägt, dass es sich nicht um einen Dialog handelt, sondern viel mehr eine Erklärung. Die Erzählinstanz erklärt mit diesen Sätzen seine Motivation für das Erzählen dieser Geschichte. Obwohl die erzählende Instanz mit dem ‚Ich‘ auch im Geschehen zu finden ist, haltet sie sich, im Vergleich zu Zechs Werk, im Hintergrund und übernimmt die Rolle des Darstellers. Dies ist auch am Anfang der Geschichte zu sehen;

Vorhin haben auf einmal sämtliche Schornsteine des Hauses dort weiter vorne eine ergreifende Musik zu blasen begonnen, und zwar zunächst in vereinzelt ganz tiefen aus den Rauchfängen hervorgekeucht ungeordnet aus allen Kaminen durcheinander hervorbrechend heftig auch spuckend manchmal durchaus ebenso leicht rulsähnlich kräftig hinweggepreßten Gebläsestößen, waren aber erstaunlich bald schon nach und nach zum Anfang einer ganz diszipliniert dunkel herbeiposaunten Fanfare versammelt, durchaus auch trauermarschmäßig fehlerfrei fast einstimmig geordnet gewesen, ganz so, als hätten sich sämtliche Baßtubaspieler und Kontrafagottisten unserer Stadt und der sie umliegenden Landstriche im Dachstuhl dieses einen Gebäudes verborgen, vielleicht zu einer geheim zusammengekommenen ausnehmend mysteriosen Kontrabaßbläserversammlung, deren vorbildlich gemeinsames Musizieren durch die Schornsteinrohre aus dem Dachboden aus allen Schloten noch sehr lange in die Ebene hinausgelaufen worden ist (Jonke, 1979: 7)

Mit diesen Zeilen macht Jonke eine ausführliche Darstellung der Szene. Diese Einleitung legt voraus, wo die Position der erzählenden Instanz in diesem Geschehen ist. Es

ist zu bemerken, dass auch in diesem Werk die Erzählinstanz eine auktorialität aufweist. Sie ist auch im Geschehen beteiligt, was auch von dieser Aussage zu erkennen ist: „als hätten sich sämtliche Baßtubaspieler und Kontrafagottisten unserer Stadt und der sie umliegenden Landstriche im Dachstuhl dieses einen Gebäudes verborgen“. Mit dem ‚unser‘ wird klar gemacht, dass obwohl ihre Rolle noch nicht aufgeklärt wurde, die Erzählinstanz im Geschehen zu finden ist. Die Hauptfigur aber ist wieder das ‚DU‘:

Als du dann dem Gebäude immer näher gekommen warst, ist es dir aber nach und nach immer deutlicher als ein in dem vom Sommer geschmolzen zerflossenen Horizont herumschwimmendes Ozeanschiff erschienen, dessen Nebelhörner dich aus so weiter Ferne schon deine nun endliche Rückkehr zu dir herüber entgegen freundlich willkommenheißend herbeigrüßten (Jonke, 1979: 7)

Obwohl es im ersten Blick, mit der Mitbeteiligung des Narrators in das Geschehen, den Eindruck erstellt wird, als ob eine Anrede an eine Figur geführt wird, ist es aber zu erkennen, dass im Vergleich zu Zechs Werk, ‚die Geschichte einer armen Johanna‘, die erzählende Instanz selbst in dieser Passage nicht zu finden ist. Sie ist in den langen und detaillierten Beschreibungen der Szenen zu erkennen, die den Lauf der Geschichte immer wieder unterbrechen. Dieser Wechsel führt auch dazu, dass der reale Rezipient, bei der Wahrnehmung, nicht ein klarer Unterschied, zwischen dem ‚Ich‘ und dem ‚Du‘ bildet. Dieser Zustand wird auch in der folgenden Passage geprägt:

Irgendwie muß ich mir derart aus der Haut gefahren sein, daß ich nicht mehr von mir selbst als Person in mir zu denken wünsche. So sehe ich mich selbst als eine Art mir beobachtbares Subjekt neben mir einhergehen und beginne, über meinen solcherart neuen Nachbarn Gedanken anzustellen.

Was ich dabei denke, kommt mir dadurch wichtiger vor, als wenn ich es umweglos direkt über mich selbst dächte. Natürlich ist es sonderbar, daß man über sich selbst wie über einen andern denken kann, denkst du dir, weil du über die andern noch nie sehr viel zu denken imstande gewesen bist.

Aber auch über dich selbst hattest du dir solcherart nie Gedanken gemacht und erst, als du dich als eine Art neutrale Person von dir selbst befreit zu haben glaubtest, wurdest du für dich wieder wichtig, denke ich.

Oder hattest du in Wirklichkeit, ohne es zu bemerken, die Gedanken von dir selbst abgekehrt und jemandem zugewandt, der weniger mit dir zu tun hat, als du zu glauben imstande bist?

Warum habe ich den Eindruck, mich plötzlich mehr um mich kümmern zu wollen als vorher?

Oder bin es gar nicht ich selbst, wenn ich mich so sehe, sondern besichtige ich gerade eine Erinnerung an meine Person (Jonke, 1979: 8)?

Die klare Grenze zwischen der erzählenden Instanz und dem ‚DU‘ wird hier überschritten. Obwohl das ‚DU‘ als die Hauptfigur deutlich zu erkennen ist, wird die

Wahrnehmung ihrer Identität, mit der folgenden Aussage, „Natürlich ist es sonderbar, daß man über sich selbst wie über einen andern denken kann, denkst du dir, weil du über die andern noch nie sehr viel zu denken imstande gewesen bist.“ in Frage gestellt. Es erstellt sich die Impression, dass sich das ‚DU‘ an die erzählende Instanz gerichtet wird. Diese Aussage wird auch von Schönherr folgend ausgedrückt:

Jonke zitiert das klassische Modell idealistischer Selbstbegründung, demzufolge das Ich nur zu einem Bewußtsein seiner selbst gelangt, wenn es sich auch als Differenz, als Nicht Identität begreift. Die Verdoppelung bzw. Entzweiung des Selbst in Ich und Anderes innerhalb einer Reflexionsbewegung, in der das Subjekt sich selbst als Objekt setzt, um über den inhärenten Gegensatz zum Bewußtsein seiner Identität zu kommen, bildet die Denkfigur, die Jonkes poetische Reflexion fundiert. Die Dualität des Textsubjekts bringt den Erzähler in eine Position, aus der er gleichsam zur transzendentalen Anschauung seiner selbst zu gelangen scheint (Schönherr: 1992: 114).

In der Aussage von Schönherr wird darauf gedeutet, dass die Du-Form eine Selbstentfremdung des Ich's darstellt. Das heißt, die Du-Form in diesem Werk richtet sich an die erzählende Instanz. Auch Petersen, der auch dieses Werk untersucht hat, äußert sich zu diesem Punkt folgend:

Man glaubt zunächst zwischen sprechenden Ich und dem Gegenüber unterscheiden zu können; es scheint das Ich zu beginnen und dem Gedanken Ausdruck zu geben, dass es sich von sich entfremdet und „über sich selbst wie über einen andern denken kann“. Aber dann zeigt sich, dass dies alles das Du denkt, der Zusatz „denkst du dir“ lässt daran kaum einen Zweifel, so dass hier das Ich ausschließlich als Medium, nicht jedoch als sprechende Figur aufzutreten scheint. Spricht immer nur das Du (Petersen, 2010: 109)?

Wie auch Petersen darauf deutet, versucht der reale Rezipient bei der Wahrnehmung des Werkes einen Unterschied zwischen dem ‚Ich‘ und dem ‚DU‘ zu erstellen. In der oben dargestellten Passage von Jonke aber wird es deutlich das so ein Unterschied nicht erstellt werden kann. Die Erzählinstanz berichtet über sich selbst in einer „entfremdeten“ Form, so dass der reale Rezipient sich in die Position des Erzählers hineinstellt. Diese Position wird auch in der folgenden Passage erkennbar:

Man sollte, sagst du, gerade den eigenen Gedanken nicht allzuoft allzu vertrauten Umgang miteinander erlauben, weshalb du mit dir selbst eher per Sie als per du häufig auf eher unvertrautem Fuji zu stehen pflegst und somit auch den eigenen Gedanken per Sie und nicht per du miteinander zu verkehren immer öfter zu befehlen versuchst, weil entweder ein zeitweilig als nötig sich erweisender Respektabstand zwischen einigen auftauchenden und aufgetauchten Denkfolgen und —folgerungen gewährleistet von

Vorteil erscheint oder aber, was etwas ganz anderes ist, um deine vollkommen niedergebrannte Selbstachtung wieder etwas zu heben und aufzurichten, indem du selbstwertsteigernd wieder etwas mehr Respekt vor dir selbst zu haben versuchst.

Wenn mehr Leute sich verpflichteter fühlten und im eigenen Kopf per Sie sich unterhielten, statt ständig mit sich selbst verbrüderd zu sein, wäre vieles oder alles ganz anders, aber die Höflichkeit der eigenen Person gegenüber ist etwas in unseren Breiten bis heute nach wie vor völlig unbekannt Gebliebenes.

Natürlich sollte man gerade mit der eigenen Person nur mehr per Sie verkehren, doch zu häufig noch sind die nachlässigen Ausfälle zum ungeeigneten du, zu welchem du dich der Einfachheit halber immer wieder gedankenlos herabläßt, obwohl es sich gerade bei dir um ein Du handelt, das deiner eigenen Person eigentlich nur mehr entfernt entspricht.

Es gibt nichts Schöneres als ein per Sie geführtes Selbstgespräch. Denn wenn sich die Gedanken duzen, kommt es oft zu lästigen Streitereien, oft entwickelt sich eine richtige Feindschaft der eigenen Denkfolgen, sowohl untereinander als auch gegeneinander, und wenn sich die eigenen Meinungen unter einem einzigen Schädeldach nur mehr schlechter als rechter vertragen, kommt es im Kopf sehr bald zu heftigen Unruhen, denen nicht sehr lange standgehalten werden kann (Jonke, 1979: 9).

Wie auch in dieser Passage zu erkennen ist, wird die oben erwähnte „Entfremdung“ noch einmal, mit Hilfe der Sie-Form, auch folgend geäußert: *„Natürlich sollte man gerade mit der eigenen Person nur mehr per Sie verkehren, doch zu häufig noch sind die nachlässigen Ausfälle zum ungeeigneten du“* Dieses sich selbst in der zweiten Person Anreden, führt dazu, dass die erzählende Instanz mit dem „DU“ sich selbst anspricht. Dies ist wieder eine der Charakteristiken der Du-Form, der von Petersen als „das Berichten, was das DU schon weiß<sup>71</sup>“, die in dieser Arbeit auch als das Paradox der Du-Form, genannt wird. Diese Entfremdung ist in dem ganzen Werk zu finde:

Und was ist mit dein ich, fragst du dich dann, warum verwendest du nie das Wort ich, wenn du von dir sprichst?

Lassen Sie mich damit in Ruhe, sagst du. Ich, was heißt denn schon ich? Können Sie mir das sagen? Nein? Na sehen Sie.

Richtig ich könnte man vielleicht höchstens dann zu sich sagen, wenn die Empfindungen und Gefühle, das ohnehin Brauchbarste, worüber man verfügen kann, wirklich in vollem Ausmaß empfinden und fühlen könnten, was alles empfindbar und fühlbar wäre, wären sie nicht abhängig und gefesselt von einem anatomisch spießbürgerlichen Körpersystem, das aufgrund seines dilettantischen Aufbaus ihre vollwertige Entfaltung verhindern muß.

Und an ein solches Ich käme man, wenn überhaupt, nur ganz langsam tastend heran, und selbstverständlich ausschließlich per Sie. Ich glaube schon, daß ich mich gerade darin auf einem richtigen Weg befinden könnte, denkst du. Aufgeben werde ich jedenfalls jetzt nicht mehr. Die Sache ist doch sicher lohnend, was glauben denn Sie?

---

<sup>71</sup> Vgl. Petersen, 2010: 94

Nichts?

Das ist sehr typisch für Sie.

Aber ich bin gerade jetzt dafür, daß man nichts Möglichen mehr unversucht bleiben lassen sollte. Ich habe jedenfalls keine Lust, mir eines Tages womöglich das Wichtigste unversucht haben zu lassen, die schlimmsten Vorwürfe, und zwar von mir selbst, anhören zu müssen. Ich habe wirklich keine Lust, ,mich ständig mir selbst in den Ohren liegend vorzufinden. Und wenn man eines Tages sich selbst der eigene Ohrwurm zu werden begonnen zu haben sich nicht mehr wehren kann, wird es wohl am besten sein, sich zu trennen, verstehst du, verstehen Sie, wollte ich sagen (Jonke, 1979: 10).

Wieder ist es zu erkennen, dass das ,Ich‘ zusammen mit dem ,DU‘ und dem ,Sie‘ benutzt wird. Aber das ,DU‘ ist die Dominierende Form des Erzählens<sup>72</sup>. Diese sich selbst ansprechende Erzählinstanz ist auch der Grund für die, in dieser Arbeit durchgeführte Kategorisierung der Anrede an Erzähler.

### 3.3 John von Düffel – Hotel Angst (2006)

Im Vergleich zu den vorigen Beispielen von Zech und Jonke erschien dieses Werk, „Hotel Angst“, relativ neu. Es wurde von John von Düffel verfasst und im Jahr 2006 veröffentlicht. Unterscheidend ist auch hier eine Du-Form des Erzählens, die das ganze Geschehen umfasst und wobei mit dem ,Du‘ die Hauptfigur des Geschehens angesprochen wird. Im Geschehen werden die Themen von Wiederentdeckung des Vaters, Sehnsucht an das Perfekte und an das Leben in der Vergangenheit verarbeitet. Im Roman von Düffel handelt es sich um dem ,Du‘, dessen Vater vor kurzer Zeit gestorben ist. Das ,Du‘, um seinen Vater besser zu verstehen, sucht dessen Freund, Klaus Fechner, der in einen Ort namens Bordighera an der italienischen Riviera lebt, auf. In seiner Reise erinnert sich das ,Du‘ an seine Kindheit und an das prachtvolle „Hotel Angst“, das seinen Namen vom seinem Besitzer Adolf Angst nahm, die sie als eine Familie immer besucht haben. Das ,Du‘ erinnert sich, wie sein Vater begeistert Pläne für den Wiederaufbau des Hotels erstellte und diese mit seinem Freund, Klaus Fechner, immer wieder debattierte aber nie verwirklichte. Die Reise entfaltet sich in einer Erkennung des Vaters, in dem er endlich versteht, was dessen Motive für solch eine Anstrengung war.

Der Roman von Düffel unterscheidet sich im Vergleich zu Jonkes und Zechs Werken, in dem das Geschehen mit einer heterodiegetischen erzählenden Instanz dargestellt wird. Das heißt, die erzählende Instanz ist nicht selbst im Geschehen beteiligt. Das ,Du‘ ist die einzige Hauptfigur und dies ist schon am Anfang deutlich zu erkennen:

---

<sup>72</sup> Vgl. Petersen, 2010: 111

Du bist seit Jahrzehnten nicht mehr nach Italien gereist, sondern deinen Eltern und später dem Strom der Touristen nach Spanien und Griechenland gefolgt, in die Türkei, nach Lanzarote und auf die Balearen. Urlaub in Italien, das war Kindheit, Vorpubertät, das waren endlose Stunden auf dem Rücksitz in Unfrieden mit deinem Bruder, Ratespiele, Käsekästchen, umgedrehte Kassetten und immer wieder Reiseübelkeit. Ungute Erinnerungen an die Alpen, an endlose Serpentinien und Paßstraßen in der Schweiz, vermutlich aus der Zeit, als einer der großen Tunnel durch den St. Gotthard oder den San Bernardino noch nicht eröffnet oder vorübergehend geschlossen war. Ewiger Schnee und blitzblauer Himmel beim Erreichen des Gipfelkreuzes, in Sandalen und kurzen Hosen den Souvenirstand gestürmt, Wappen, Wurzelholz und Toblerone, wie mußte sich Hannibal mit seinen Elefanten hier oben gefühlt haben? In Karawanen von Wohnwagen und Bussen Schlangenlinien abwärts, Felsklüfte im Seitenfenster, spärliche Leitplanken zwischen dem Abgrund und dir, ansonsten nur Berg und daneben Nichts. Dein Bruder, grün im Gesicht, leider mit geschlossenen Augen und schiefgezogenem Mund, du aber kannst dich nicht losreißen vom Blick in die Tiefe, du willst sehen, wohin du fällst (Düffel, 2006: 6).

So beginnt Düffel seiner Geschichte und wie auch schon oben erwähnt wurde, ist die Erzählinstanz nur wegen der Naturellen Anrede Aspekt der Du-Form bemerkbar und stellt sich nicht wie in den Werken von Zech und Jonke selbst in das Geschehen, mit einem ‚Ich‘ hinein. In der oben angezeigten Passage wird der Eindruck eines Gedankenstroms gebildet und eine Darstellung des Gefühlszustands des Du's erstellt. Der Mangel des ‚Ich's im Geschehen wiederum führt auch dazu, dass der reale Rezipient nicht eine Wahrnehmung des Dialogs bildet, sondern sich selbst angesprochen fühlt. Dies wird auch von Evi Zemanek, die in ihrer Arbeit, „Das suggestive Du“, in dem sie auch dieses Werk untersucht hat, folgendermaßen erwähnt:

Als Leser fühlt man sich angesprochen, zumal der Text mehreren Lesergenerationen ein breites Identifikationsangebot macht, das wirkt, auch wenn nicht alle Detailinformationen mit individuellen Erinnerungen an Familienurlaube übereinstimmt. Begründet wird die Leserreaktion in der Forschung zur so genannten Du-Erzählung mit dem Stichwort „irresistible invitation“ Die Tatsache, dass der Leser unwillkürlich auf die Du-Form reagiert, basiert auf der Offenheit und Flexibilität der grammatikalischen zweiten Person, die nicht vorab auf einen bestimmten Referenten festgelegt ist, sondern diesem im Moment ihres jeweiligen Gebrauchs relational zugewiesen wird, so dass sich prinzipiell jeder angesprochen fühlen kann (Zemanek, 2011: 231).

In ihrer Aussage deutet Zemanek auf den wesentlichen Aspekt der Anrede, die durch den Gebrauch des Du's erstellt wird, und auf die Wahrnehmung der Leseranrede, die beim realen Rezipienten entsteht. Da es sich um eine heterodiegetische Erzählinstanz, eine

Erzählinstanz die nicht im Geschehen beteiligt ist, handelt, stellt sich der reale Rezipient in das Geschehen, in die Rolle des Du's, ein. Auf diese, der Du-Form zugeordnete, spezielle Form der Leseranrede wird auch von Ursula Wiest folgend gedeutet:

Neben der besonderen Form der Figurenanrede wird durch eine Du- Erzählsituation eine neue Form der Leseranrede geschaffen, da ja die angesprochene handlungstragende Figur und die Figur des textinternen Rezipienten im narrativen Du/You/Vous verbal vollständig zusammenfallen (Wiest, 1993: 82).

Wie auch Wiest erläutert, ist diese Art der Leseranrede nur mit der Du-Form erstellbar. Obwohl sich der Rezipient in die Hauptfigur des Geschehens hineinstellt, ist alles, was von der erzählenden Instanz dargestellt wird, ihm nicht bekannt. Nur langsam erfährt der reale Rezipient die Gefühle und Umstände der Hauptfigur, in dem das Geschehen ihm von der Erzählinstanz diktiert wird<sup>73</sup>. Dies ist auch in dieser Passage zu erkennen:

Mit seiner sanften Berührung, mit auf der Rückbank kaum hörbaren Einflüsterung bringt deine Mutter ihn dazu, die nächste Ausfahrt zu nehmen. Die Landschaft verlangsamt, die Stille legt einen anderen Gang ein – nie wieder hatte das Wort „Klopfzahl“ eine solche Bedeutung wie damals in eurem VW. Auf engen, gewundenen Straßen geht es hinunter in einen Küstenort kurz vor San Remo. Dein Bruder bekommt sein Schokoladen-Erdbeer-Eis, deine Mutter nimmt aus Liebe zu einheimischen Spezialitäten Pistazie, du bevorzugst „solo“ Vanille, zwei Kugeln. Dein Vater will nicht einmal lecken. Er hat einen Zustand absoluter Bedürfnislosigkeit erreicht. Das ist nicht erwünscht. Am liebsten wäre der alte Mann durchgefahren, ohne Halt, so wie du jetzt auf der Straße der Erinnerung, du stoppst nicht einmal in San Remo, obwohl du die allerersten Italienurlaube mit den Eltern dort verbraucht hast, bevor es zu schick und zu teuer wurde. Du fährst, ohne zu den Jachthäfen und Motorbootanlegern hinunterzuschauen, weiter in Richtung Vergangenheit, nach Bordighera, dahin, wo du in Gedanken so oft gewesen bist, ins *Hotel Angst* (Düffel, 2006: 9).

Obwohl das ‚Du‘ zugleich auch der Erzählgegenstand der Geschichte ist<sup>74</sup>, in dem die Erzählinstanz die Geschichte des ‚Du's ihm wieder zurück erzählt, erfährt das ‚Du‘ und der reale Rezipient das Geschehen, ohne dieses Wissen vorher zu Verfügung zu haben. Dies ist auch das oben mehrmals erwähnte Paradox der Du-Form. Das ist auch in dieser Aussage deutlich zu erkennen: *„Du fährst, ohne zu den Jachthäfen und Motorbootanlegern hinunterzuschauen, weiter in Richtung Vergangenheit, nach Bordighera, dahin, wo du in*

---

<sup>73</sup> Vgl. Zemanek, 2011: 232

<sup>74</sup> Vgl. Petersen, 2010: 94

*Gedanken so oft gewesen bist, ins Hotel Angst.*“ Ein weiteres Beispiel ist auch in dieser Passage zu finden:

Du hast natürlich nie dort übernachtet, unter dem reichverzierten Giebel, auf dem ANGST steht, du bist nie bis auf das Dach des Grandhotels geklettert, auf dem der Namenszug in mannshohen Buchstaben dem Wetter trotz und wenn du durch das schmiedeeiserne Tor geschlüpft bist, über das sich dieses Wort wie eine Mahnung erhebt – ANGST mit einem Querbalken unter dem G -, dann mit dem Gefühl, eine Schwelle zu überschreiten in eine andere Welt. Verwaist und unnahbar stand es da, schon damals, als ihr zum ersten Mal in Bordighera ankamt und dein Vater vor dem Hotel hielt, als sei er am Ziel. Das Personal war längst in alle Winde verstreut, und die Gäste, sofern sie noch lebten, genossen den Luxus anderswo an der Riviera (Düffel, 2006: 12).

In dieser Passage wird auch erkennbar, dass die Erzählinstanz, die John von Düffel in seiner Geschichte benutzt, durch Innensicht in die Gefühle und Gedanken des ‚Du‘ darstellt. Die folgende Zeile ist ein Beispiel: *„[...] dann mit dem Gefühl, eine Schwelle zu überschreiten in eine andere Welt.“* Es ist nicht zu verwirren, dass das ‚Du‘ die Hauptfigur, eine textinterne fiktive Figur, dieser Geschichte ist. Die Du-Form, als eine Anrede, erschafft ein Identifikationsangebot, die vom realen Rezipienten angenommen wird. Dadurch entsteht auch die Wahrnehmung, dass der Rezipient die Rolle der Hauptfigur spielt, weil die für die Wahrnehmung des Dialogs notwendige narrative Instanz nicht mit dem ‚Ich‘ im Geschehen zu finden ist. Dieser einseitiger Kommunikationsakt, der durch den Anrede Aspekt der Du-Form entsteht und dem Mangel des ‚Ich‘, wird von Zemanek als ‚narrative Apostrophe‘ bezeichnet. Ihre Begründung für diesen Terminus teilt Zemanek folgendermaßen in zwei:

[...] zum einen, weil er [narrative Apostrophe] auf die Einseitigkeit des kommunikativen Akts verweist, denn weder die angesprochene textinterne Figur noch der mitangesprochene textexterne Leser antworten; zum anderen, weil damit treffend Phänomene erfasst werden können, die abweichen von der radikalsten Form der Du-Erzählung, in der es kein Pendant zum Du, also keinen Ich-Erzähler gibt (Zemanek, 2011: 233).

Die Begründung für den Terminus ‚narrative Apostrophe‘ ist, wie auch von Zemanek’s Aussage erkennbar ist, die heterodiegetische Erzählinstanz, eine sich in den Hintergrund stellende erzählende Instanz. Obwohl diese nicht mit einem ‚Ich‘ im Geschehen zu finden ist, wird sie trotzdem durch den entstehenden Kommunikationsakt, die durch die Du-Form erzeugt wird, wahrgenommen. Denn wo es einen Du gibt, ist auch ein Ich zu finden. Dies wird von Fludernik, als einer der Besonderheiten der Du-Form, folgend geäußert:

Ich und Du lebten, als die Ereignisse stattfanden, in der Welt der Geschichte (erlebendes Ich, erlebendes Du) und gleichzeitig erzählen sie auf der Kommunikationsebene bzw. fungieren dort als Anredeobjekt (erzählendes Ich, angesprochenes Du) (Fludernik, Erzähltheorie, 2008: 170).

Diese Relation zwischen dem Sender (Ich) und dem Empfänger (Du), der Fludernik erwähnt, basiert auf dem wesentlichen Aspekt der Anrede der Du-Form. Da das ‚Du‘, in dem Werk von Düffel, eine Wahrnehmung zustande bringt, in dem der reale Rezipient sich angesprochen fühlt, stellt sich der reale Rezipient direkt in die Hauptfigur hinein. Dieser Zustand ist im ganzen Werk zu finden.

Aber vor hundert Jahren, also vor fast keiner Zeit, wie dein Vater meinte, hättest du auf einer der palmenüberschatteten Terrassen die deutsche Kaiserin im Gespräch mit Marschall Moltke sehen können, die Prinzen von Hohenzollern, Großfürst Cirillo von Rußland und etwas weiter im Hintergrund den belgischen König neben den ranghöchsten Kurgästen des britischen Empire, dem halben House of Lords und deren Ladies. Dein Vater kannte sich aus in diesen Dingen, er wußte zu erzählen, daß die Engländer und nicht die Deutschen den Italiensurlaub erfunden hatten, sehr, sehr britische Aristokraten, Fabrikanten, Geschäftsleute mit ihrem Gefolge, Kindermädchen, Hauslehrern, Dienstboten die sich wie die eigentlichen Gastgeber fühlten, wenn das internationale Publikum von Frankreich her zu den hoteleigenen Veranstaltungen strömte, den rauschenden Ballnächten im Bridge Club, den großen Konzerten im Festsaal, den Abendgesellschaften, über die alles sprach von Nizza bis Alassio. Auf der Freitreppe das Defilee der vornehmen Gesellschaft, die oberen Zehntausend, deren Kommen und Gehen von den Klatsch- und Gesellschaftsreportern des dreisprachigen Bordighera-Journals verfolgt wurde genauso wie von den englischen, französischen, italienischen und deutschen Tageszeitung, die auf die Neuigkeiten aus den Fürstenthümern lauerten. Man glaubt es kaum, pflegte dein Vater seine Aufzählung bedeutender Gäste zu beenden, wieviel Europa im Hotel Angst ein- und ausging, vor dem Ersten Weltkrieg (Düffel, 2006: 13, 14).

Durch dem Zurückblick, der in der oberen Passage erkennbar ist, entsteht der Eindruck eines Bewusstseinsstroms, in dem sich das ‚Du‘ sich an seine Kindheit erinnert. Seine Erinnerungen an seinem Vater und die Familienurlaube, die sie in Bordighera verbringt haben, deutet auch auf die Innensicht der Erzählinstanz. Die Auktorialität der erzählenden Instanz, die in Zechs und Jonkes Werken auftritt, ist aber in „Hotel Angst“ nicht zu finden. In „Hotel Angst“ erfährt das ‚Du‘ und sogleich der reale Rezipient nur langsam das Geschehen.

„Du erwischst ihn im Auto, irgendwo zwischen Nizza und St. Paul de Vence, wo er seit Jahren eine Villa hat. Zwischen kurzen, digital zerhackten Sätzen hörst du ihn hupen und fluchen, sein Fahrstil hat sich offenbar in all den Jahren nicht verändert. Im Straßenverkehr – und vermutlich nicht nur dort – stand Fechner über dem Gesetz, das ließ er jeden spüren, der ihm in die Quere kam.“

Geschwindigkeitsbegrenzungen, Überholverbote, rote Ampeln galten nicht für ihn. Auch nach zwei Flaschen Wein raste er unter den nachsichtigen Augen der Carabinieri, die ihn mit einem unterwürfigen Nicken grüßten, wenn er geruhte, sie zur Kenntnis zu nehmen.

Am Telefon klingt er ein bißchen müder, fast gebrochen. Vielleicht ist er, der ewig Jugendliche, trotz seiner von Mal zu Mal jüngeren Begleiterinnen alt geworden, vielleicht liegt es auch nur an der Verbindung. Wie immer hat er wenig Zeit, besteht aber darauf, dich sehen zu wollen, „Beileid übrigens“, fügt er hinzu. Du nennst ihm die Adresse des Hotels, in dem du übernachtetest, er kennt den Bahnhof, selbstverständlich, aber nicht die Absteige, das wäre unter seiner Würde, doch er sagt, er kommt vorbei (Düffel, 2006: 29).

Wieder ist mit der Aussage: „Du erwischst ihn im Auto, irgendwo zwischen Nizza und St. Paul de Vence, wo er seit Jahren eine Villa hat.“ zu bemerken, dass die Erzählinstanz das Geschehen auch in Präsenz, also als es geschehen sollte, dem ‚Du‘ diktiert und auch Kommentare äußert: „das wäre unter seiner Würde [...]“ Diese Kommentare führen auch bei dem Rezipienten zu Verwirrungen, da es nicht klar zu unterscheiden ist, wer diese Äußerungen macht, das ‚Du‘ oder die Erzählinstanz. Dieser Mangel der Grenze, die durch den Gebrauch der Du-Form entsteht, ist auch Merkmal in Werken, die in dieser Form verfasst sind.

Das Werk von Düffel, wie auch schon oben erwähnt wurde, unterscheidet sich von den vorigen Werken, die untersucht wurden, in dem die im Werk benutzte Du-Form ohne einen im Geschehen beteiligten Adressaten dargestellt wird. Dieses Fehlen von „Ich“ ist der Faktor, der die Wahrnehmung der ganzen Geschichte von einem Dialog zwischen Figuren innerhalb des Textes zu einer direkten Ansprache des Lesers verändert. Deswegen wird auch in dieser Arbeit das Werk von Düffel in die Kategorie der Anrede an Rezipienten eingeordnet.

### **3.4 Harriet Köhler – Ostersonntag (2007)**

Harriet Köhlers Roman „Ostersonntag“ ist ein Werk, der zum ersten Mal im Jahr 2007 veröffentlicht wurde. Auch dieser Roman wurde, wie die anderen, die in dieser Arbeit untersucht worden, in der Du-Form verfasst. Im Werk werden die Themen der Wut, Angst vor dem Altwerden und die Sehnsucht nach Zustimmung und Beteiligtsein dargestellt. Es handelt sich um eine Familie, die nicht miteinander kommunizieren und ihre Probleme und Gedanken voneinander verschweigen. Jedes Kapitel des Romans wird an einer der Familienmitglieder zu geordnet. Der Vater heißt Heiner und war ein Professor für Insektenkunde aber ist schon im Ruhestand. Obwohl er früher klug und sachkundig war, verbringt er jetzt seine Zeit vor dem Fernseher auf der Couch und versucht, seine Demenz von seiner Familie zu verbergen. Die Mutter heißt Ulla. Sie ist eine Hausfrau, die obwohl ihrer früheren Mühe, die Familie

perfekt zu gestalten, zurzeit immer mehr Schwierigkeit hat mit ihrem pensionierten Mann zusammen zu leben. Ulla und Heiner haben zusammen zwei Kinder. Linda ist der Name der Tochter. Sie arbeitet als Kolumnist an einer Tageszeitung in Berlin. Ihr Fokus ist nicht auf ihre Familie gerichtet. Sie kritisiert auch ihre Familie in ihren Kolumnen. Sie ist auf der Suche für einen Mann. Ferdinand ist der Sohn. Er ist das schwarze Schaf der Familie. Arbeitet nicht und hat auch keine eigene Wohnung.

Köhlers Werk unterscheidet sich von den anderen Werken, die in dieser Arbeit untersucht wurden, in dem sie die Du-Form nicht nur für eine Figur des Geschehens benutzt, sondern für mehrere. Das Geschehen aber wird im Ganzen in der Du-Form dargestellt, nur die angesprochene textinterne Figur ändert sich mit jedem Kapitel. Die Kapitel werden auch immer nach einer der Familienmitglieder benannt. Diese wechselnde Figur, die mit der Du-Form angesprochen wird, ist einer der Gründe für die Untersuchung dieses Werkes in dieser Arbeit. Die Kapitel Namen werden in jedem Auszug am Anfang genannt, damit die in diesem Kapitel angesprochene Figur auch erkennbar ist. Köhlers Werk fängt folgendermaßen an:

Ulla

Nur Mut, Baby, Kleine, komm schon, es tut nicht weh, zumindest nicht mehr als alles andere. Na los doch, tu es, aber erschrick nicht. Worauf wartest du noch?

Dreh dich um!

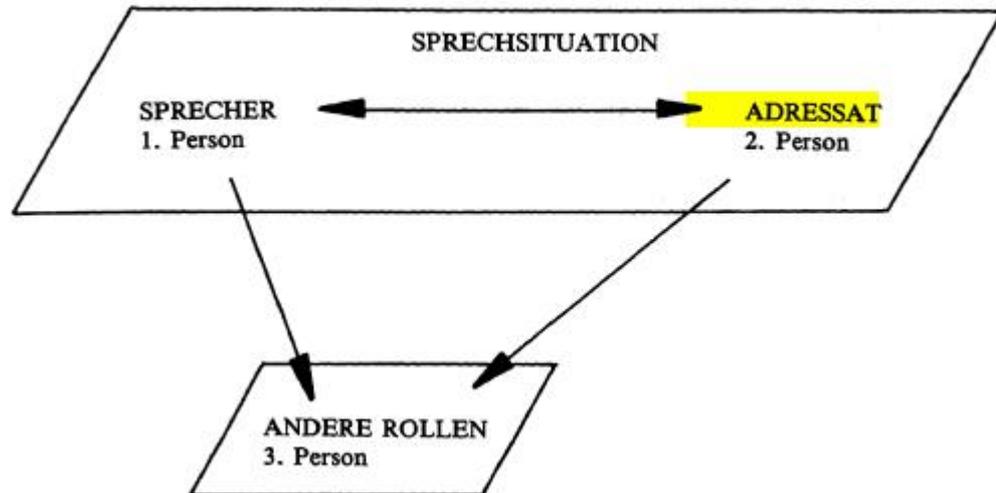
Dreh dich um und schau in den Spiegel. Keine Bange, Herzchen, er wird nicht zerspringen, wozu auch: Sieben Jahre Unglück sind viel zu knapp bemessen für das, was du so gedankenlos Leben nennst.

Jaja, Kleines, lass dir ruhig Zeit. Klar, es ist spät, du bist müde. Also gut, schließ die Augen. So, jetzt aber: Dreh dich um, Stück für Stück einen Schritt zurück. Na siehst du, es geht doch: Du musst dich gar nicht so verkrampfen. Locker. Ruhig. Und jetzt:

Mach die Augen Auf (Köhler, 2007: 7)!

Das erste Kapitel ist der Figur Ulla gewidmet. Wie auch schon erkennbar ist, handelt es sich um eine Du-Form des Erzählens. Die Erzählinstanz, obwohl sie nicht mit einem ‚Ich‘ im Werk zu finden ist, wird sofort in den ersten Zeilen, mit den Aussagen „*Nur Mut, Baby, Kleine, komm schon, es tut nicht weh [...]*“, bemerkt. Dies wird durch die naturell entstehende Anrede Aspekt der Du-Form gezeugt. Auch Korte deutet auf die Rollen des Sprechers, in diesen Fall der Narrator, und dem Adressaten folgend an: „Die erste und zweite Person bezeichnen die Rollen der unmittelbar an der Kommunikation beteiligten Personen, die Sprechrollen von Sprecher und Adressat.“ (Korte, 1987: 171)

Diese Rollen werden auch folgend von Korte dargestellt:



**Abbildung 3.4: Kortes Rollenverteilung der Personen in der Sprechsituation**

Da das ‚Du‘ in ihr Wesen eine Anrede Form ist, entsteht wie auch schon weit oben erwähnt wurde eine Suche für den Sprecher. Dies ist in dieser Abbildung von Korte noch einmal erkennbar. Obwohl in diesem Werk es kein ‚Ich‘ zu finden ist, realisiert sich der reale Rezipient, wegen der oben erläuterten Gründen, in verschiedenen Situationen das Bild von einer Erzählinstanz. Es handelt sich um eine direkte Anrede der Erzählinstanz aber der Rezipient ist im ersten Blick nicht zu erkennen. Der einzige Anhaltspunkt, um herauszufinden, wer der Empfänger von dieser Anrede ist, ist der Name des Kapitels, in diesem Falle ‚Ulla‘. Aber auch dies hindert den realen Rezipienten nicht, sich selbst direkt angesprochen zu fühlen. Diese oben zitierte Passage von ‚Ulla‘, da sich der reale Rezipient direkt angesprochen fühlt und sich in das Geschehen direkt hineinstellt, enthält also eine Anrede an Rezipienten. Nur später wird der textinterne Rezipient mit dem ‚Du‘ angesprochen:

Da! Das bist du im Spiegel! Und tu nicht so, als sähest du geschminkt besser aus. Tu nicht so, als glaubest du tatsächlich, die Mascara könnte deine Jahre vertuschen. Tu nicht so, als hätten Nudit  Rosé von Dior oder auch nur Chicogo Cherryblossom Pink auf den blassen Wangen irgendetwas mit Lebendigkeit zu tun. Tu nicht so, als Lippen nochmal saftig spritzen. Auf so was hoffst du? Schätzchen, ach Schätzchen. Jaja, Heul doch! Ja, los, komm schoni wenn du glaubst, dass das befreit.

Und jetzt sieh dich noch einmal an.

Dich und dein verquollenes Gesicht: Diese biestigen kleinen Risse um die biestigen kleinen Augen. Diese Furchen auf der Stirn. Und die zerfransten Adern um das zerpuderte N schen. Anfangs hat man sie nur morgens gesehen, inzwischen hat jeder einzelne schlechte Tag – und es gab eine Menge davon – dir wütend das Gesicht zerkratzt. Und du wei t ja, H schen: Die Zeit meißelt weiter wie ein Presslufthammer gegen dich an. Hörst du sie rattern? Was wünschst du dir jetzt? Dass du nicht in die Zukunft, sondern in die Maschinengewehrsalve fallen würdest? Hey, hey, hey, entspann dich, und wenn

alles nicht mehr hilft, dann spritz dir Botox unter die Botanik der neuen Frühlingsfarben (Köhler, 2007: 7, 8).

Obwohl die Erzählinstanz in der Geschichte nicht beteiligt ist, wird sie deutlich bemerkt. Die Beschreibungen und die direkte Anrede, die von der Erzählinstanz in der oberen Passage verwendet werden, führt dazu, dass der reale Rezipient sich in die Figur hineinstellt. Er wird von der Erzählinstanz gezwungen eine Empathie mit der Figur herzustellen. In der oberen Passage wird von der Erzählinstanz eine indirekte, wertende Beschreibung der Figur durchgeführt. Diese demütigende Anrede der Erzählinstanz, hängt mit der Eigen Sicht der Figur ab und variiert für die anderen Figuren des Geschehens. Das heißt, die Sprache von der erzählenden Instanz ändert sich für jede Figur. Der einseitige Kommunikationsakt, der zwischen der erzählenden Instanz und die angesprochene sowohl textinterne als auch textexterne Rezipient entsteht und der auch ein Merkmal für die Du-Form ist, kommt auch hier vor<sup>75</sup>. Wieder wird auch erkennbar, dass der Naturelle Anrede Aspekt der Du-Form den realen Rezipienten auf die Suche des Sprechers sendet. Durch die Änderung der Sprache der Erzählinstanz wird auch das Gefühl geprägt, dass es sich um einen inneren Monolog, eine Anrede an Erzähler, handelt. Diese Situation ist auch in den anderen Kapiteln, den anderen Figuren, folgendermaßen zu sehen:

Heiner

Da fläzt du also auf der alten Wohnzimmercouch. In der Küche hockt deine Frau, du kannst ihre Bitternis riechen. Sie hasst dich dafür, dass du hier sitzt und Zeitung liest, aber noch mehr würde sie dich hassen, wenn du in der Küche geblieben wärest. Genau genommen fällt dir kein Ort ein, an dem sie dich nicht hassen würde, aber daran gewöhnt man sich, und die Zeitung ist nicht das schlechteste Versteck. Eigentlich hat sie dich von Anfang an nicht so richtig gemocht, aber daraus hast du dir nie viel gemacht. Du bist schließlich Professor gewesen, hattest an der Uni genug zu tun und hast immer dafür gesorgt, nicht ohne einen Kopf voller Gedanken oder einen Stapel Arbeit unterm Arm nach Hause zu kommen.

Du machst das absichtlich: Lässt Ulla glauben, du läsest die Meinungsseite. Breitest sie vor dir aus, als gälte es ein konzentriertes Gesicht zu verstecken oder eine gerunzelte Stirn. Dabei ist es viel ernster: Im Schutz der wissensgeschwärzten Seiten sitzt du da und stirbst. Heute ist es besonders schlimm.“ (Köhler, 2007: 11, 12)

Mit dieser Passage wechselt sich die mit ‚Du‘ angesprochene Figur und der reale Rezipient wird gezwungen sich in diese neue Figur hineinzustellen. Die Figur, die in dem oben geschilderten Auszug, mit dem ‚Du‘ angesprochen wird, ist der Vater, Heiner. Hier

---

<sup>75</sup> Vgl. Korte, 1987: 173

ändert sich die Erzählperspektive von Ulla zu Heiner. Das Geschehen wird dem ‚Du‘ diktiert. In dieser Passage ist auch die *Auktorialität* der erzählenden Instanz mit der folgenden Aussage: „*Sie hasst dich dafür, dass du hier sitzt und Zeitung liest, aber noch mehr würde sie dich hassen, wenn du in der Küche geblieben wärest*“, zu erkennen. Die Erzählinstanz beherrscht auch eine Innensicht, in dem sie auch die Gedanken der Figuren darstellt. Dies ist auch in der folgenden Passage, in dem immer noch die Figur von Heiner dargestellt wird, zu sehen:

Immerhin: Du versuchst es. Du setzt an, aber schon fängt dein Blick an zu flattern. Du strengst dich an, aber deine Konzentration rutscht einfach ab. Du versuchst, dich an einer Überschrift festzunageln, dir die Schlagzeile einzuhämmern, um so suk-zes-si-ve!

zu begreifen, was da eigentlich steht, so groß, dass es doch wichtig sein muss, aber: Die Buchstaben Aufmerksamkeit perlt von der Zeitung ab wie der Scheiß von deiner Stirn, wenn du im Auto spürst, dass du das Wasser nicht halten kannst.

Ahnt Ulla etwas davon? Dass das Alter nicht nur deiner Fußgesundheit, sondern auch an deinem Hirn nagt? Nein, nicht solange du jeden Morgen so tust, als läsest du die Meinungsseite, während sie wie immer nur diese Werbebeilagen studiert. Wenn dein kränkliches Herz wie ein ängstliches Kaninchen in der ergrauten Brust hoppelt, sieht sie nur die Zeitung zittern, hinter der das Ende versucht zu verbergen, dass es angefangen hat (Köhler, 2007: 13).

In dieser Passage wird das ‚Du’s, Heiners, Angst vor dem Altern geschildert. Es ist deutlich zu erkennen, dass der erzählenden Instanz auch eine Innensicht zu Verfügung steht. Sie schildert die furcht von Heiner, seine Gefühle, sowohl auch die Gedanken, was auch folgend zu sehen ist: „*Ahnt Ulla etwas davon? Dass das Alter nicht nur deiner Fußgesundheit, sondern auch an deinem Hirn nagt?*“ Es wird der Eindruck gebildet, dass die Figur mit sich selbst spricht. Die Erzählende Instanz stellt sich in die Figur des Geschehens und spricht sich selbst mit einer entfremdeten ‚Du‘ an<sup>76</sup>. Durch den Figurenwechsel ändert sich auch die Perspektive der Erzählinstanz. Das gleiche Geschehen wird auf einmal im Blickwinkel von Heiner dargestellt. Für den Rezipienten wird das Gefühl vom Kamerawechsel in einer Fernsehserie gebildet:

Ulla

Du hältst die Kaffeetasse in der Hand und schließt die Augen. Spürst ins Wohnzimmer hinein, in dem Heiner mit seinen margarineverschmierten Fingern die Zeitung volltapst. Dein Leben fühlt sich fettig an.

---

<sup>76</sup> Vgl. Petersen, 2010: 109

Seufz nicht rum, mach weiter. Immer im Spiel bleiben. Räum den Frühstückstisch ab und lass den Abwasch. Spür, wie dir die Bitternis an die Gurgel steigt, der Mülleimer quillt über, du möchtest schreien. Aber als du die Toastkrümel unter Heiners Stuhl findest, schimpfst du nur leise vor dich hin.

*Als ob ich hier Putzfrau wäre* (Köhler, 2007: 13).

Der perspektiven Wechsel, die durch den Wechsel der angesprochenen Figur entsteht, sind hier noch einmal erkennbar. Die Sprache der Erzählinstanz, im Vergleich zu Heiners Kapitel, ist radikal zu unterscheiden. Der schwere Ton der erzählenden Instanz führt zu einer Wahrnehmung, dass die Erzählinstanz des Werkes eigene Haltungen über die Figuren enthält. Dies ist auch ein weiterer Grund für die Wahrnehmung, dass es sich im ganzen Werk an einem inneren Monolog handelt.

Dies ist auch in den anderen Figuren deutlich zu erkennen:

Linda

Du kannst noch zehnmal die Wiederwecktaste drücken, aber das wird nichts daran ändern. Etwas daran ändern könntest nur du selbst, aber darum geht es gerade nicht. Gerade geht es nur darum aufzustehen, wieder aufzustehen aus der Asche, zu der dich die letzte Nacht verbrannt hat. Häng ein Bein aus dem Bett, einen Arm, lass dich fallen. Du kniest auf deinen Pumps, aber immerhin: Du kniest. So könnte man die jetzt wenigstens den Arsch versohlen, aber mach dir nichts vor: Ob und wie du dich selbst zerstörst, das interessiert nun mal keinen. Da können noch so viele Leute vor dem Club Schlange stehen, in dem du gerade deinen sechsten Caipirinha kippst:

In das Loch, das du dir

am Morgen danach

schaufelst,

fällst du

allein

(Köhler, 2007: 14).

Auch in diesem Kapitel von Linda, die Tochter, ist zu sehen, dass das Geschehen immer noch in der Du-Form wiedergegeben wird. Die Erzählinstanz ändert wieder seine Sprache und spricht die Figur, Linda, direkt an. Der Eindruck des inneren Monologs wird weiter geprägt. Das zu sich selbst in einer entfremdeten Du Ansprechen, stellt diese Passage in die Kategorie der Anrede an Erzähler, wo die Erzählinstanz eigentlich die mit dem ‚Du‘ angesprochene Figur ist und sich selbst das Geschehen in einer entfremdeten Form zurück erzählt. Die Gefühle und Gedanken werden der Figur zurückgestellt und zur gleichen Zeit wird auch der reale Rezipient dazu gezwungen sich noch einmal in eine andere Figur hineinzustellen. Die innen Sicht der Erzählinstanz führt auch hier weiter:

Steh schon auf. Stütz dich an der Wand ab, wenn es nicht anders geht. Halt dich lieber noch fern vom Fenster, lass die Vorhänge lieber noch zu: Die Helligkeit hat heute schon ein paar andere gebissen. Glaubst du wirklich, dass nur billiger Schnaps brennen kann?

Kotz ins Klo, spül nach. Und jetzt Tempo, Mädchen, du musst ins Büro. Du hast das schon oft genug geübt. Dreh die Dusche auf kalt. Verwende die Zahnbürste, das Deo. Denk an den Föhn – und nein, du dummes Ding, nicht schon wieder daran. Leg Make-up auf, die drei Aspirin unter die Zunge und bete, dass du so über den Tag kommst (Köhler, 2007: 15).

Diese direkten Anreden, die durch der Erzählinstanz durchgeführt werden, erstellen auch eine Wahrnehmung des Dialogs beim realen Rezipienten. Ein Beispiel dafür ist die Aussage „*Steh schon auf*“ oder auch „*Und jetzt Tempo, Mädchen, du musst ins Büro.*“ Wobei die Suche nach einem Sprecher in den Vordergrund geführt werden.

Der Zustand des ständigen Wechsels der Figuren und der Sprache der erzählenden Instanz setzt sich in der ganzen Geschichte und in den ganzen Figuren fort, wie auch im Kapitel von Ferdinand zu sehen ist:

Ferdinand

Trottel. Stehst da, vor einem Haus, das erst seit ein paar Tagen dein Haus ist, in einer Straße, die erst seit ein paar Tagen deine Straße ist, und zögerst, als sei das hier nicht schon längst deine Schuld. Die Anzeige an der Bushaltestelle zeigt 09:26 Uhr und drei Minuten Wartezeit für die nächste Straßenbahn in Richtung Innenstadt. Du bist zu spät. Du hast es mal wieder verbockt.

Die Haustür öffnet sich, ein Typ deines Alters trägt auf der Schulter ein Mountainbike heraus. Ehe du den Mut dazu fassen kannst, schlüpfst du ins Haus. Auf dem Weg nach oben fischst du aus dem Briefkasten die Tageszeitung, deren Abo auf deine Freundin läuft. Auf dem Titel Tagesgeschäft. Klimakatastrophe, Koalitionsstreit. Das, was dir droht, ist mindestens genauso scheiße. Du möchtest dem am liebsten aus dem Weg gehen, aber du musst so langsam auch mal ins Bett. Du bist betrunken, aber nicht so schwer, wie du es sein müsstest, um nach einer langen Nacht diesen Morgen zu ertragen (Köhler, 2007: 16).

Ferdinand ist der Sohn der Familie. Wie auch hier zu sehen ist, passt sich die Sprache der erzählenden Instanz den eigenen Blick der Figuren an. Dies ist auch im Zustand vom Du in Ferdinands Kapitel zu sehen. „Trottel“ So fängt der Kapitel von Ferdinand an. Von der Beschreibung ist auch zu sehen, dass das ‚du‘ sich in eine unangenehme Situation befindet. Auch die Sprache der Erzählinstanz weist auf diese Situation auf. Im Vergleich zu Ulla handelt es sich um eine nicht sehr aggressivere Sprache aber die selbst Kritik ist auch hier bemerkbar. Dies ist auch in dieser Passage von Ferdinand zu erkennen:

Du hast es mal wieder verbockt und sehnst dich allen Ernstes danach, dass sie dich zum Trost auch noch streichelt.

Achtung, sie kommt! Setzt dich nicht zu aufrecht hin, auf deine Schultern drückt Demut. Sieh nicht auf, wenn sie reinkommt, und auch nicht, wenn sie sich auffordernd vor dich stellt. Diesen Blick hast du noch nie ertragen. Krall dein Ego an der Kaffeetasse fest und deinen Blick an der Stelle im Teppich, auf die ihr nasses Haar tropft. Sink ein bisschen tiefer in den Stuhl ein und hör sofort auf, dir vorzustellen, wie geil es wäre, wenn sie so, wie sie da steht, ihr Handtuch fallen ließe. Das hier wird ernst (Köhler, 2007: 17, 18).

Das Selbstmitleid und die Unausweichlichkeit der Situation, in dem sich das ‚du‘ befindet, wird wieder vor Auge gestellt. Die Sprache ist immer noch, dessen einer selbst kritisierenden Person. Wie auch oben Anhand von Beispielen gezeigt wurde, sind die Anrede an Erzähler und Anrede an Rezipienten, die in diesem Werk meistbenutzten Formen des Du’s.

### **3.5 Wolf Haas – Brennerserie**

Die Brennerserie wurde von Wolf Haas, ein bekannter österreichischer Krimiautor, verfasst und das erste Werk wurde im Jahr 1996 veröffentlicht. In der Brennerserie handelt es sich um 7 Werke. Diese Werke werden der Gattung des Kriminalromans zugeordnet. Kriminalromane werden von Valentina Serra, eine Germanistin die auch in ihrer Arbeit „Die Kriminalromane von Wolf Haas. Ein kritischer Dialog mit Tradition und Gegenwart“ die Brennerserie untersucht, folgend definiert: „Der Überbegriff „Kriminalroman“ bezeichnet strukturgleiche Romane, die verschiedene Untergruppierungsmöglichkeiten seitens eines bestimmten Falles und bestimmter Lösungen anbieten.“ (Valentina Serra, 2016: 70) Diese Relation von Problem und Lösung wird auch als einer der Gründe für die Beliebtheit des Kriminalromans angenommen.

Die Brenner Serie von Wolf Haas entsteht aus 7 Romanen. In diesen Romanen werden die Abenteuer von einem Detektiv namens Simon Brenner dargestellt. Die komplette Reihenfolge wird folgendermaßen gelistet:

Band 1: Auferstehung der Toten. (1996)

Band 2: Der Knochenmann. (1997)

Band 3: Komm, süßer Tod. (1998)

Band 4: Silentium! (1999)

Band 5: Wie die Tiere. (2002)

Band 6: Das ewige Leben. (2003)

Band 7: Der Brenner und der liebe Gott. (2009)

Die Brennerserie wurde schon in vielen Untersuchungen<sup>77</sup> wegen ihrer Erzählstruktur, die den Erzähler und die Protagonistenperspektive enthält, mehr Mals untersucht. Dies wird auch von Stefan Hinterwimmer, ein Germanist, der die Brennerserie im Hinblick auf ihre Erzählstruktur untersucht hat, folgend beschrieben:

Die Brenner-Romane sind vor diesem Hintergrund von besonderem Interesse, da sie eine sehr ungewöhnliche Erzählstruktur aufweisen: Einerseits wird das Geschehen in sämtlichen Romanen von einem extradiegetischen (also nicht als Protagonist präsenten) Erzähler geschildert, der aufgrund fortwährender Kommentierung und Bewertung auf der globalen, den ganzen Text umfassenden Ebene höchst prominent ist. Andererseits enthalten die Brenner-Romane auch zahlreiche Passagen, in denen die Perspektive Simon Brenners lokal – sprich, bezüglich des jeweiligen Abschnittes – prominent ist, sowie neutral erzählte Passagen, in denen keine der beiden Perspektiven in den Vordergrund tritt (Hinterhimmer, 2020: 530).

In seiner Aussage deutet Hinterwimmer auf die komplexe Struktur des Erzählverhaltens der Brennerserie. Es ist deutlich zu erkennen, dass diese Serie in sich selbst ein Thema für eine Masterthese erstellt. Deswegen werden in dieser Arbeit nur ein Fokus auf die ab und zu Auftretende Apostrophen, die durch die Du-Form zugrunde gebracht werden, im Fokus genommen. Da es sich auch in der vorliegenden Arbeit um einen Masterthese handelt, werden alle Werke, die sich in der Brennerserie enthalten, nicht einzeln untersucht, sondern wird das Werk „Silentium!“ als Beispiel benutzt und untersucht. Es handelt sich um den vierten Roman in der Serie, der im Jahr 1999 zum ersten Mal erscheint. In diesem Roman, wie auch oben schon erwähnt wurde, geht es um den Detektiv namens Simon Brenner, der Gerüchte über einen Bischofskandidat, der in Marianum, ein katholisches Internat in Salzburg, einen Schüler sexuell belästigt hat, klarstellen soll. Bevor Brenner aber mit dem Schüler sprechen kann, stellt sich heraus, dass er ermordet wurde.

Der Roman wird von einem auktorialen Ich-Erzähler, der auch seine eigenen Kommentare direkt an den realen Rezipienten weitergibt, geschildert. Die Geschichte fängt folgend an:

---

<sup>77</sup> Unter anderem von Gunther Martens in seiner Arbeit „Aber wenn du von einem Berg springst, ist es wieder umgekehrt.“ Zur Erzählerprofilierung in den Meta-Krimis von Wolf Haas“, von Stefan Hinterwimmer in der Arbeit „Zum Zusammenspiel von Erzähler und Protagonistenperspektive in den Brenner-Romanen von Wolf Haas!“ The Interaction of Narrator Perspective and Protagonist Perspective in Wolf Haas’ Brenner Novels“, von Valentina Serra in ihrer Arbeit „Die Kriminalromane von Wolf Haas. Ein kritischer Dialog mit Tradition und Gegenwart“ untersucht.

Jetzt ist schon wieder was passiert. Und ausgerechnet im Marianum, wo man glauben möchte, da kommt der brave Bauernbub als Zehnjähriger auf der einen Seite hinein und acht Jahre später als halbfertiger Pfarrer auf der anderen Seite wieder heraus. Kein Wunder, daß so lange niemand Verdacht geschöpft hat. Weil eigentlich unfaßbar, daß ausgerechnet in der saubersten Internatsschule von ganz Salzburg so etwas möglich war.

Aber weil ich gerade sage sauber. Das ist natürlich nicht im streng hygienischen Sinn gemeint. Weil gestunken hat es schon immer ein bisschen im Internat, sprich Ausdünstung von Internatsbuben nicht immer ganz Rosengarten. Und wie sie dann im Marianum auf einmal einen Detektiv gebraucht haben, sind dem auch in den ersten Tagen vor allem die eigenartigen Gerüche aufgefallen. Weil so ein Internat hat Gerüche, die findest du sonst nirgends (Haas, 1999: 5).

In den ersten Zeilen ist es zu erkennen, dass es sich hier um einen Erzähler handelt, der sich auch als ein Beteiligter des Geschehens darstellt. Das wird folgend erkennbar: „*Aber weil ich gerade sage sauber*“ Mit dem ‚Ich‘ stellt sich die Erzählinstanz in das Geschehen hinein und gibt auch eigene Kommentare wieder, wie: „*gestunken hat es schon immer ein bisschen im Internat*“ oder „*Kein Wunder*“. Auch die Präsenz in der Beschreibung deutet auf die *Auktorialität* der Erzählinstanz. Die Erzählinstanz wird auch von Hinterwimmer als „*extra-diegetisch*“<sup>78</sup> bezeichnet. Das heißt, die Erzählinstanz ist nicht als Protagonist in der Geschichte beteiligt. In der Aussage: „*die findest du sonst nirgends*“ entfaltet sich der Grund für die Untersuchung in dieser Arbeit. Im ersten Blick ist es nicht deutlich erkennbar, wem die Erzählinstanz mit dem ‚du‘ anspricht. Es entsteht das Gefühl, dass die Erzählinstanz mit sich selbst spricht. Nur später durch dem immer wieder Auftauchen des ‚du‘ ändert sich die Wahrnehmung:

Schulkassen stinken natürlich immer, das stimmt schon, da kriegen ja die Lehrer sogar eine eigene Belastungszulage, und finde ich vollkommen richtig. Weil wenn du mit zwanzig, dreißig Halbwüchsigem in eine Klasse eingesperrt bist, kommst du natürlich schon auf Gedanken, daß du den einen oder anderen Schüler, der sowieso nichts begreift, gern gegen ein Duftbäumchen eintauschen würdest (Haas, 1999: 5).

Auch in dieser Passage erteilt die Erzählinstanz mit der Aussage; „*finde ich vollkommen richtig*“ seine eigenen Gedanken. Wieder tritt das ‚du‘ auf und auch hier besteht der Eindruck von einer rhetorischen Frage. Das heißt, die Erzählinstanz stellt die Frage, ohne eine Antwort zu verlangen. In der folgenden Passage aber ändert sich die Wahrnehmung:

---

<sup>78</sup> Hinterwimmer, 2020, 530

Und ob du es glaubst oder nicht, jedes Stockwerk in dieser riesigen alten Internatsburg hat wieder seinen eigenen Geruch gehabt. Aber richtig zuordnen haben sich die Gerüche trotzdem nicht lassen. Küche und Speisesaal waren zwar im Erdgeschoß, aber die ranzigen Essensgerüche sind durch das ganze Haus gezogen, und obwohl sie die neue Hauskirche direkt in das Dach hineingepflanzt haben, also vier Stock von der Küche entfernt, hat sie oft gerochen wie das reinste Wirtshaus.

Architektonisch war die Dachkirche ein Meisterwerk, da haben sie vor zehn Jahren ein supermodernes Vogelnest auf die alten Klostermauer gesetzt, und beim Eintreten hat dich fast der Schlag getroffen, weil Kirchendecke komplett aus Glas, praktisch Himmel zum Greifen nahe. Aber geruchstechnisch problematisch. Weil aus irgendeinem Grund hat es die Küchendämpfe hinaufgesaugt (Haas, 1999: 6).

Mit der Aussage: „*Und ob du es glaubst oder nicht*“ ändert sich die Wahrnehmung des realen Rezipienten und er fühlt sich direkt angesprochen. Diese direkte Leseranrede wird auch in dieser Passage erkennbar:

Jetzt, bevor du lange überlegst, Gottlieb hat er geheißten. Keine Hexerei, und der Brenner hat es dann auch erraten. Und weil er schon dabei war, hat er dem Sportpräfekten Fritz auch noch den Namen des Psychiaters herausgekitzelt, bei dem der Gottlieb immer seine scheinweisen Erinnerungsweltrekorde aufgestellt hat. Der Dr. Prader hat mit seiner Frau und vier Kindern in einer Villa auf dem Mönchsberg gelebt, praktisch beste Adresse, weil mitten in der Stadt und doch auf dem Berg. Und interessant, der Dr. Prader ebenfalls Exzögling des Marianums, Klassenkamerad von seinem Patienten, sprich beide achtunddreißig Jahre alt (Haas, 1999: 25).

Wieder mit dem Gebrauch des ‚du‘, in der Aussage; „*Jetzt, bevor du lange überlegst, Gottlieb hat er geheißten.*“ wird die Anrede an Rezipienten klargestellt. Diese direkte Anrede führt auch dazu, dass die Erzählinstanz stärker im Geschehen beteiligt wird. Darauf deutet auch Hinterwimmer, Anhand dem gleichen Beispiel, folgendermaßen:

In allen Romanen der Reihe wird das Geschehen von einem Ich-Erzähler in einem stark an den mündlichen Sprachgebrauch angelehnten Duktus geschildert: Die Sätze sind meist recht kurz und enthalten wenige Einbettungen, dafür aber zahlreiche Links- und Rechtsversetzungen, es kommt immer wieder zu Auslassungen und Satzabbrüchen, als Vergangenheitsform überwiegt das Präsensperfekt gegenüber dem in konzeptionell schriftlichen Texten üblichen Präteritum und der Leser wird vom Erzähler immer wieder direkt mit dem Personalpronomen der zweiten Person angesprochen (Hinterwimmer, 2020: 532).

Von seiner Aussage ist es zu erkennen, dass die Beteiligung des ‚Ich‘ den Eindruck der Anrede an Rezipienten auch verstärkt. Dies hängt davon ab, dass die Du-Form eine Forderung stellt den Sprecher der Aussage zu finden. Da die Ich-Form im Geschehen deutlich ist, entsteht die Wahrnehmung, da die der Angesprochene Partei nicht deutlich zu erkennen

ist, von einer einseitigen Kommunikation, in dem der reale Rezipient die Empfänger Rolle übernimmt. Dazu wurde auch in den vorigen Kapiteln mehrere Beispiele dargestellt. Diese Anrede an Rezipienten ist auch in der ganzen Brennerserie zu finden. Obwohl die durchgehende Form des Erzählens nicht die Du-Form ist, ändert sich durch den ab und zu Gebrauch des ‚Du’s die Wahrnehmung des Geschehens von realen Rezipienten. Das ist auch der wesentliche Grund für die Aufnahme von der Brennerserie in dieser Arbeit.

## SCHLUSSFOLGERUNG

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es, eine nicht bekannte Form des Erzählens, die Du-Form, die unter anderem von Ursula Wiest als „Stiefkind der Literaturwissenschaft<sup>79</sup>“ und von Petersen als ein „Außenseiter<sup>80</sup>“ bezeichnet wurde, von Booth nur in einer Fußnote folgend erwähnt: „Efforts to use the second person have never been very successful, but it is astonishing how little real difference even this choice makes.<sup>81</sup>“ und die in Stanzels Werk „Theorie des Erzählens“ gar keinen Platz fand, genauer zu beleuchten und auf ihr Potential im Herstellen einer speziellen Beziehung zwischen dem realen Leser und dem Werk, die im letzten Jahrhundert aufgrund der sich wandelnden Gesellschaft die traditionellen Erzählformen unzureichend lässt, zu deuten. Im Mittelpunkt der Arbeit war der naturelle Aspekt der Anrede von der Du-Form.

Im theoretischen Teil der Arbeit wurde zuerst versucht, eine geschichtliche Darstellung des Konzepts des Erzählers und eine Übersicht von den bisherigen Erzählforschungen, die unter anderem von Franz K. Stanzel, Wolf Schmid, Gerard Genette durchgeführt wurden, zu berichten. Damit auch die Unterschiede zwischen den traditionellen Erzählformen (Erzählsituationen) und der Du-Form erkennbar sind, wurden auch Informationen über die meistbekanntesten Erzählformen, die auktoriale Erzählsituation, die personale Erzählsituation und die Ich-Erzählsituation, gegeben.

Wir haben gesehen, was für Unterschiede der Gebrauch der DU-Form in narrativen Texten in der Wahrnehmung des Rezipienten, im Vergleich zu den traditionellen Erzählformen, verursacht. Diese möglichen Wahrnehmungen wurden auch in drei Kategorien, Anrede an Rezipienten, Anrede an Erzähler und Anrede an Figur, geteilt. Diese Kategorien wurden von den früheren, sowohl kommunikationstheoretischen als auch erzähltheoretischen, Untersuchungen<sup>82</sup> der Du-Form, unter anderem von Barbara Korte, Jürgen H. Petersen und Monika Fludernik, abgeleitet. Dies wurde anhand von Beispiel Texten, die aus dem deutschsprachigen Raum nach dem chronologischen Ablauf entnommen wurden, dargelegt.

Mit der Untersuchung von Paul Zechs Werk, „Die Geschichte einer armen Johanna“ wurde deutlich, dass die Du-Form, wegen ihres Aspekts der Anrede, beim realen Rezipienten eine Wahrnehmung eines Kommunikationsakts zustande bringt. Denn, wie auch schon im dritten Teil mehrfach dargestellt wurde; „wo es ein ‚du‘ gibt, ist auch ein ‚ich‘ zu

---

<sup>79</sup> Wies, 1993: 76

<sup>80</sup> Petersen, 2010: 93

<sup>81</sup> Booth, Rhetoric of fiction, 1983: 150

<sup>82</sup> Wie auch schon in den vorigen Kapiteln erwähnt wurde: John Capecci, Hinterwimmel, Serra, Brian Mchale, Bruce Morrissette, Schmid, Zemanek

finden.“ Die erzählende Instanz, die durch den Gebrauch der Du-Form entsteht, übernimmt die Rolle des Sprechers, der auch in diesem Werk als ‚ich‘ beteiligt ist. Und die mit dem ‚du‘ angesprochene Partei ist der Empfänger dieses Kommunikationsaktes. In Zechs Werk wurde gesehen, dass sich der reale Rezipient in den textinternen Rezipienten, die Figur von Johanna, die mit dem ‚du‘ angesprochen wird, hineinstellt. Da sowohl die Erzählinstanz als auch das ‚du‘ in dem Geschehen mitbeteiligt sind, entsteht die Wahrnehmung eines einseitigen Dialogs zwischen dem ‚Ich‘ und dem ‚du‘, zwei Figuren im Geschehen. Diese Position des ‚Du‘ wurde dann auch als Anrede an Figur kategorisiert. Als ein weiteres Beispiel wurde das Werk von Günter Grass, „Katz und Maus“ gegeben.

Im Beispiel von „Der ferne Klang“ von Jonke, wurde erkannt, dass der Kontext, der in den Texten benutzten Du-Form, eine große Rolle bei der Wahrnehmung des Rezipienten spielt. Auch hier befindet sich die Erzählinstanz mit einem ‚Ich‘ im Geschehen. Da in Jonkes Werk am Anfang die mit dem ‚Du‘ angesprochene Partei nicht deutlich zu erkennen ist, entfremdet sich auch der Rezipient und kann nicht eine direkte Relation in der Geschichte finden. Nur später wird es erkannt, dass die Erzählinstanz sich selbst mit einem entfremdeten ‚du‘ anspricht und folgend stellt sich der reale Leser in die Rolle der „sich selbst ansprechender“ Erzählinstanz. Dies zu Folge wurde dieses Werk als eine Anrede an Erzähler kategorisiert.

Das Werk „Hotel Angst“ von John von Düffel wurde als ein Beispiel für die Kategorie der Anrede an Rezipienten eingeordnet. Die starke Relation zwischen der Erzählinstanz und dem du, wurde hier noch einmal geprägt. In diesem Werk kann herausgesehen werden, dass der Rezipient, wenn die Erzählinstanz nicht im Geschehen mitbeteiligt ist, sich direkt in das Geschehen, in diesem Fall als die Hauptfigur, hineinstellt. Dieser Wahrnehmung wurde zugrunde gelegt, dass der Mangel der direkt im Geschehen beteiligten Erzählinstanz die Wahrnehmung eines Dialogs aufhebt. Dadurch bildet der reale Leser eine stärkere Beziehung mit dem Geschehen und stellt sich direkt in das Geschehen hinein. Als ein weiteres Beispiel für diese Kategorie der Anrede an Rezipienten, wurde das Werk von Harriet Köhler „Ostersonntag“ untersucht. In diesem Werk wurden Beispiele für zwei, in dieser Arbeit erstellten, Kategorien, gegeben. Die Anrede an Rezipienten und die Anrede an Erzähler. Anhand dieses Werkes konnte gesehen werden, wie der ständige Wechsel der Position des realen Lesers, die durch mit ‚du‘ angesprochenen Figuren im Geschehen entsteht, verschiedene Wahrnehmungen beim Rezipienten verursacht.

Die Brennerserie, die von Wolf Haas verfasst wurde, ist ein weiteres Beispiel für die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten der Du-Form. Anhand „Silentium!“, das vierte

Werk in der Serie von Wolf Haas, wurde darauf gedeutet, wie die nur ab und zu auftretende Du-Form eine starke Änderung in der Wahrnehmung einer Geschichte veranlasst. Diese Apostrophen nutzten die spezielle Leseranrede der Du-Form und deswegen wurde auch diese Werke als ein Beispiel für die Kategorie der Anrede an Rezipienten eingeordnet.

Ich hoffe, dass diese Arbeit die Du-Form vorgestellt und ihr Potenzial vor Auge gelegt hat und gezeigt hat, wie eine normalerweise Alltagssprachliche Form der Anrede, die Du-Form, in einem narrativen Text erfolgreich benutzt werden kann, um mit den traditionellen Erzählformen nicht erreichbare Wahrnehmungen zu erschaffen.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Aristoteles, (v. Chr 350): „POETICS|9 IX“. (Çev. S. H. Butcher), *Poetics*, 9
- Bae, B.-C. und Young, R. M. (2008). „A Use of Flashback and Foreshadowing for Surprise Arousal in Narrative Using a Plan-Based Approach“. *Lecture Notes in Computer Science*, 5334, 156-167.
- Booth, *Rhetoric of fiction*, 1983 The University of Chicago Press, London.
- Butor, M. (1957). *La modification*. Les Éditions de minuit, Paris.
- Capeci, J. (1989). „Performing the second-person“. *Text and Performance Quarterly*, 9, (1). 42-52.
- Currie, G. (2010). *Narratives and narrators: A philosophy of stories*. Oxford University Press, Oxford.
- Delseit, W. (2005). *Paul-Zech-Lesebuch*. Nyland Stiftung, Köln.
- Düffel, v. J. (2010). *Hotel Angst*. DuMont Buchverlag, Köln
- Erzählen in der 2. Person: „Du-Perspektive“ bzw. „Du-Erzähler“ <https://die-schreibtechnikerin.de/literaturwissenschaft-definitionen-modelle/erzaehltheorie/stanzel-typenkreis/> ( erişim tarihi: 23.04.2022)
- Fludernik, M. (1993). *Second person fiction: Narrative You als addressee and/or protagonist*. „Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik“ 18: 217-247
- Fludernik, M. (1994). „Second-person narrative as a test case for narratology: The limits of realism“. (Harold F. Mosher (Hrsg.): *Second-person narrative*. Dekalb, Ill. : Northern Illinois Univ - Universität Freiburg, Dekalb, 445-479
- Fludernik, M. (2008). *Erzähltheorie: Eine Einführung*. WBG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Friedemann, K. (1965). *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Frisch, M. (1991). *Tagebuch. 1946-1949*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Genette, G., Lewin, J. E., Culler, J. und Cornell University Press. (2006). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press, Ithaca.
- Goethe, J. W., & Meyer, R. M. (1909). *Goethe und seine Freunde im Briefwechsel*. Berlin.
- Gottsched, J. C. (1730) *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Breitkopf, Leipzig.
- Grass, G. (1961). *Katz und Maus*. Luchterhand Verlag, Neuwied am Rhein; Berlin-Spandau.
- Grüner, D. (2008). *Der Roman - Seine Entstehung und Entwicklung, sowie die Auswirkungen auf die Gesellschaft um 1800*. GRIN Verlag, München.

- Haas, H. *Silentium!*, (1999) Rowohlt verlag, Hamburg.
- Herder, J. G. (1967). *Sämtliche Werke V*, B. Suphard (Hrsg.). Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim.
- Herrndorf, W. (2010). *Tschick*. Rowohlt, Berlin.
- Hinterwimmer, S. (2020). „Zum Zusammenspiel von Erzähler- und Protagonistenperspektive in den Brenner-Romanen von Wolf Haas“. *Zeitschrift Für Germanistische Linguistik*, 48, (3) 529-561.
- James, H. (1980). *The art of fiction and other essays*. University Microfilms International, Ann Arbor.
- Jonke, G. (1979). *Der ferne Klang*. Residenz Verlag, Salzburg, Wien.
- Kafka, F (2015). *Der Prozess*. fabula Verlag, Hamburg.
- Köhler, H. *Ostersonntag*, 2007 Kiepenheuer & Witsch Verlag, Köln
- Korte, B. (1987). „Das Du im Erzähltext: Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form“. *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 19 (1987), 169-189. Universität Freiburg.
- Lahn, S., und Meister, J. C. (2008). *Einführung in die Erzähltextanalyse*. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart.
- Lubbock, P. (1921). *The Craft of fiction: By Percy Lubbock*. J. Cape, London.
- Mann, T. (1977). *Der Zauberberg: Bd. 1*. Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main.
- Martens, G. (J2006). „Aber wenn du von einem Berg springst, ist es wieder umgekehrt." Zur Erzählerprofilierung in den Meta-Krimis von Wolf Haas“. *Modern Austrian Literature*, 39, (1), 65-80
- Matthews, G. K. (1866). *Abbotsford and Sir Walter Scott*. W.P. Nimmo, Edinburgh.
- Mchale, B. (1985) „“You used to know what these words mean”: misreading Gravity's Rainbow“. *Constructing postmodernism*. Routledge, London.
- Morrisette, B. (1965). „Narrative "You" in Contemporary Literature“. *Comparative Literature Studies*, 2, (1) 1-24.
- Petersen, J. H. (2010). *Die Erzählformen: Er, ich, du und andere Varianten*. Erich Schmidt, Berlin.
- Plotke, S., & V & R unipress GmbH. (2017). *Die Stimme des Erzählens: Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie*. V & R Unipress GmbH, Göttingen.
- Sambor, R. (2004). „Die Verwendung der Du-Form in deutschsprachigen Erzählungen“. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Universität Wien, Wien.

- Schmid, A., & Schwabe AG. (2015). *Die Geburt des Historischen aus dem Geiste der Politik: Zur Bedeutung frühgriechischer Geschichtsschreibung, mit einem Seitenblick auf China*. Schwabe, Basel.
- Schmid, W. (2005). *Elemente der Narratologie*. De Gruyter, Berlin.
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An introduction*. Walter de Gruyter, Berlin.
- Schmid, W., Schmid, W., Martínez, M., Werner, L., Katrin, D. (2011). „Grundbegriffe der Erzählanalyse“. *Handbuch Erzählliteratur*. Martínez, M. (Hrsg.). J.B. Metzler, Stuttgart.
- Schönherr, U. (1992). „Das unendliche Altern der Moderne: Untersuchungen zum Erzählwerk Gert F. Jonkes anhand der Romantrilogie „Schule der Gelaufigkeit“, „Der Feme Klang“ and „Erwachen Zum großen Schlafkrieg““. Yayınlanmış Doktora Tezi. Columbia Universität, New York.
- Serra, V. (2016). „Die Kriminalromane von Wolf Haas. Ein kritischer Dialog mit Tradition und Gegenwart“. *Germanica*, 58, 1, 69.
- Stanzel, F. K. (1969). *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. W. Braumüller, Wien.
- Stanzel, F. K. (1979). *Typische Formen des Romans*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Stanzel, F. K. (1989). *Theorie des Erzählens*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Stanzel, F. K. (1993). *Typische Formen des Romans*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Stanzel, F. K. (2008). *Theorie des Erzählens*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du Decameron*. Mouton, The Hague.
- Tomislav, V. (2008). „Darstellungen der drei Stände an der Schwelle zur Neuzeit: Zum Verhältnis von bildlicher Darstellung und gesellschaftlicher Realität“. *Wiener Jahrbuch Für Kunstgeschichte*. Bohlau Verlag, Wien.
- Vignjevic, T. (2008). „Darstellungen der drei Stände an der Schwelle zur Neuzeit: Zum Verhältnis von bildlicher Darstellung und gesellschaftlicher Realität“. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 31-50.
- Vogt, J. (2014). *Aspekte erzählender Prosa: Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. W. Fink, München.
- Wiest, U. (1993). „„The refined, though whimsical pleasure“: Die You-Erzählsituation“. *Aaa: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, 18, (1) 75-90.
- Wiest, U. (1999): Messages from the threshold. Die You-Erzählform als Ausdruck liminaler Wesen und Welten. Bielefeld: Aisthesis 1999.

- Zech P. (1925). *Die Geschichte einer armen Johanna*  
J. H. W. Doetz für den Bücherkreis, Berlin.
- Zemanek, E. (2011) „Das suggestive Du“. Waldow, S., Bassler M., Giocabazzi, C. und Kleinschmidt, C (Hrsg.). *(Be-)richten und Erzählen Literatur als gewaltfreier Diskurs?* Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 231-253.
- Erzählen in der 2. Person: „Du-Perspektive“ bzw. „Du-Erzähler“ <https://die-schreibtechnikerin.de/literaturwissenschaft-definitionen-modelle/erzaehltheorie/stanzel-typenkreis/> ( erişim tarihi: 23.04.2022)
- Schmid W. „Vorlesung: Einführung in die Narratologie“ <https://lecture2go.uni-hamburg.de/12go/-/get/1/3766> (12.04-2022)
- Schmid, W. (2004) „Erzählperspektive“ <http://www.narrport.uni-hamburg.de/ePort/NarrPort/FGN03.nsf/contentByKey/PMAR-5WRAGB-DE-p>

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Adı ve SOYADI</b>	<b>Tolgahan ERGÜN</b>
<b>EĞİTİM DURUMU</b>	
<b>Mezun Olduğu Lise</b>	Cengiz Topel Lisesi
<b>Lisans Diploması</b>	Alman Dili ve Edebiyatı
<b>Yabancı Dil / Diller</b>	İngilizce, Almanca
<b>İŞ DENEYİMİ</b>	
<b>Çalıştığı Kurumlar</b>	Delphin Imperial, Antalya Bilim Üniversitesi