Ethik – Text – Kultur

Herausgegeben von

Joachim Jacob, Christine Lubkoll,
Mathias Mayer und Claudia Öhlschläger

Band 5

Moritz Baßler, Cesare Giacobazzi,
Christoph Kleinschmidt, Stephanie Waldow
(Hrsg.)

(Be-)richten und Erzählen

Literatur als gewaltfreier Diskurs?

Wilhelm Fink

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort</i>	5
<i>Stephanie Waldow / Christoph Kleinschmidt</i>	
Statt einer Einleitung	9
<i>Cesare Giacobazzi</i>	
Literatur als gewaltlose Praxis.....	25
<i>Moritz Baßler</i>	
Vergleichen was uns gefällt. Von den Kränkungen der Literaturwissenschaft	47
<i>Francesca Magnani</i>	
Historizistische Interpretation oder die Illusion der Beherrschung der Wirklichkeit	59
<i>Antonie Hornung</i>	
Goethes <i>Iphigenie auf Tauris</i> – ein Schulbeispiel für Mediation?.....	77
<i>Christoph Kleinschmidt</i>	
Deutungsgewalt. Normen des Erzählens und Interpretierens in Goethes <i>Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten</i>	97
<i>Stephanie Waldow</i>	
Zur Ethik des Phantastischen. E.T.A. Hoffmanns <i>Der Sandmann</i>	109
<i>Claudia Lieb</i>	
German Psycho 1912/1913. Medizinische und literarische Psychopathologie am Beispiel von Emil Kraepelin, Alfred Döblin, Carl Einstein und Robert Müller.....	125
<i>Harald Neumeyer</i>	
Noch einmal Odradek. Franz Kafka, Wilhelm Dilthey, Viktor Šklovskij und die „Kunst des Verstehens“	151
<i>Doren Wohlleben</i>	
Die Gewalt der Gesichte. Zur Affinität von Kunst und Kriminalität am Beispiel von Leo Perutz' <i>Der Meister des Jüngsten Tages</i>	169

Ernst Kretschmer

Die Macht der Schwäche. Oder: Das Verstehen des Fremden. Otto Heinrich Kühners Tagebuchroman <i>Nikolskoje</i>	181
--	-----

Paola Gheri

„Lichteinfälle der Sprache“. Sprachkonflikte in der Lyrik Ingeborg Bachmanns.....	197
---	-----

Britta Herrmann

„Da kommt ein Wort aus dem Text heraus wie ein Stein und erschlägt mich.“ Yoko Tawadas Erzählprosa	211
--	-----

Evi Zemanek

Das suggestive Du. Ambivalente Apostrophen und empathisches Erzählen in der neuesten Prosa.....	231
---	-----

<i>Verzeichnis der Autorinnen und Autoren</i>	253
---	-----

gewaltfreie Angelegenheit ist, dass der Umgang mit Zeichen, Wörtern und Sätzen als Form der Herrschaft und als Setzung kultureller Identität betrachtet werden muss, welche die Andersheit des Anderen ausschließt. Wie sich gezeigt hat, spielt hierbei die Materialität der Zeichen eine wichtige Rolle: Sie kann als Hindernis erscheinen und den Zugang zum Sinn verstellen (das Bild von der fensterlosen Mauer und den beängstigend wuchernden Signifikanten), sie manifestiert sich in erzwungenen physischen Anpassungsleistungen (Augen- und Zungenbewegung, Atmung etc.) oder in der Psychenformation. Nicht das Subjekt beherrscht die Zeichen. Vielmehr droht deren fremde Materialität es in einer Weise zu überwältigen, die seinen (symbolischen) Tod herbeiführt: „Da kommt ein Wort aus dem Text heraus wie ein Stein und erschlägt mich.“

Überwältigung und Gewalt, epiphanisch-erhabener Wahrnehmungsmoment und die Vernichtung des Ich, ästhetischer Lustgewinn und der Tod bilden bei Tawada eine ambivalente Einheit. Denn so sehr die Andersheit des Anderen einerseits gesetzt und negiert wird, so sehr eröffnet diese Alterität auch die Möglichkeit eines fremden Blicks, der die Materialität der Zeichen als eigene Dimension der Sprache wahrnimmt und daraus sowohl neues sinnhaftes als auch bislang unerkanntes sinnliches Potential gewinnt: Erst die Gewalt der fremden Zeichen eröffnet dem Ich die Erkenntnis, „daß meine Worte aus meinem Körper kamen.“¹¹⁰ Dadurch aber konstituiert sich das Ich als ein ‚anderes‘ neu.

EVI ZEMANEK

Das suggestive Du

Ambivalente Apostrophen und empathisches Erzählen in der neuesten
Prosa

Du bist seit Jahrzehnten nicht mehr nach Italien gereist [...] Urlaub in Italien, das war Kindheit, Vorpupertät, 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 Serpentina 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. [...] In Karawanen von Wohnmobilen und Bussen Schlangenlinien abwärts, Felsklüfte im Seitenfenster, spärliche Leitplanken zwischen dem Abgrund und dir, ansonsten nur Berg und daneben das Nichts. Dein Bruder, grün im Gesicht, leidet mit geschlossenen Augen und schiefgezogenem Mund, du aber kannst dich nicht losreißen vom Blick in die Tiefe, du willst sehen, wohin du fällst.¹

Mit der Anrede eines ‚Du‘ und dessen Pronomen am Anfang des ersten Satzes beginnt John von Düffels Erzählung *Hotel Angst* (2007), als solle sichergestellt werden, dass die außergewöhnliche, bis zum Ende konsequent durchgehaltene Erzählform nicht übersehen wird. 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 übereinstimmen. Begründet wird die Leserreaktion in der Forschung zur so genannten Du-Erzählung mit dem Stichwort „irresistible invitation“²: 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.³ Dass es sich hier allerdings nicht um eine klassische Leseranrede⁴ han-

¹¹⁰ Tawada, „Stimme eines Vogels“, S. 10.

¹ John von Düffel, *Hotel Angst*, Köln, 2006, S. 5f. Fortan zitiert unter der Sigle H.

² Vgl. Irene Kacandes, „Are You In the Text? The ‚Literary Performative‘ in Postmodernist Fiction“, in: *Text and Performance Quarterly*, 13 (1993), S. 139-53; S. 139.

³ Dass der erfahrene Leser gleichwohl nicht auf jedes ‚Du‘ reagiert, das eindeutig in einem binnenfiktiven (meist durch spezifische Redezeichen als solches markiertes) Gespräch verortet ist, versteht sich von selbst.

⁴ Man denke etwa an Leserreden in Romanen der Aufklärung, worin ein meist extradiegetischer Erzähler zu seinen Lesern selbstreflektiert über die eigene Geschichte spricht.

delt, in welcher der textexterne Leser als solcher während seiner Lektüre angesprochen wird, sondern das ‚Du‘ auch auf eine textinterne Figur verweist, verrät dessen Einbeziehung in die Handlung, die spätestens mit dem Wechsel zum Präsens spürbar wird. Die Übernahme der Wahrnehmungsperspektive des ‚Du‘ (visuelle Eindrücke auf der Fahrt) und der Zuschreibung von Gefühlen an dasselbe interferieren auf besondere Weise mit den durch den Text ausgelösten individuellen Erinnerungen des realen Lesers. Letzterer sieht sich in die Ausgangssituation der Erzählung versetzt und mit diffusen Kinderängsten konfrontiert, ohne ahnen zu können, was ihm bzw. der Figur bevorsteht. Nur sehr langsam wird er mehr über die Figur erfahren, mit der er sich identifiziert: „Du fährst [...] weiter in Richtung Vergangenheit, nach Bordighera, dahin, wo du in Gedanken so oft gewesen bist, ins Hotel Angst.“ (H, 9) Unweigerlich erzeugen der Titel der Erzählung und ihr zitierter Anfang eine Atmosphäre der Unheimlichkeit, verstärkt durch die Erwartung einer Begegnung mit dem Fremden, wie sie jede Reise verspricht. Auf die konkrete Entwicklung dieser Erzählung wird im Anschluss an theoretische Vorüberlegungen zu narrativen Verwendungsarten der Du-Form eingegangen.

Als paradigmatisches deutschsprachiges Beispiel für das Erzählen in der zweiten Person gilt Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* (1952), während das wohl heute bekannteste europäische Beispiel Italo Calvinos Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979; dt. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*) ist. Trotz der gemeinsamen Du-Form kennzeichnen die Texte unterschiedliche kommunikative Verhältnisse. In beiden Fällen ist das angesprochene Du – wie im obigen Beispiel – mit einer textinternen, also homodiegetischen Figur identisch. Daher entsprechen sie der Kerndefinition der ‚Du-Erzählung‘, wonach die Geschichte des Du erzählt wird.⁵ Nur bei Calvino wird von einem auktorialen, extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler mit dem Du zugleich ein scheinbar extradiegetischer Leser als solcher angesprochen, der als Leserfigur in die Geschichte involviert und als Protagonist eingesetzt wird. Würde ein ausschließlich auf textexterner Ebene angesiedelter Leser angesprochen, wäre die Bezeichnung als Du-Erzählung unpassend. Aichingers Konstruktion eines rückwärts ablaufenden Bewusstseinsstroms ist so kompliziert, dass in der Forschung Uneinigkeit darüber herrscht, ob der an den Folgen einer Abtreibung sterbenden Protagonistin ihr Leben von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Instanz vergegenwärtigt wird oder ob es sich dabei um eine Selbstansprache der homodiegetischen Figur handelt.⁶ Letzteres

⁵ Vgl. den Eintrag zur Du-Erzählung in Monika Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Darmstadt, 2008, S. 169. Gleiches gilt übrigens auch für die Form, die das Höflichkeitspronomen ‚Sie‘ verwendet, wie von Michel Butor konsequent realisiert in *La Modification* (1957), der wohl bekanntesten französischen Du-Erzählung.

⁶ Vgl. dazu Silke Cathrin Zimmermann, *Das Ich und sein Gegenüber. Spielarten des Anderen in monologischen Erzählen. Dargestellt an ausgewählten Beispielen der europäischen Erzählkunst des 20. Jahrhunderts*, Trier, 1995, S. 140f; sowie Matias Martinez/Michael Schefel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München, 1999, S. 88.

liegt übrigens in John von Düffels eingangs anzitierter Erzählung *Hotel Angst* vor.

Alternativ zum Begriff der Du-Erzählung, der, wie obige Ausführungen zeigen, differenzierender Präzisierungen bedarf – zumal hier noch nicht alle Varianten erfasst sind –, kann man von einer ‚narrativen Apostrophe‘ sprechen, wenn die Anrede eines Du sowohl in der innerdiegetischen als auch auf der externen Rezeptionsebene eines Textes wirkt. In der antiken Rhetorik wird der Apostrophe (im ursprünglichen Redekontext im Sinne einer Abwendung vom Hauptzuhörer zum Zweck einer Hinwendung an andere, oft auch an Abwesende und nicht selten an überirdische Wesen⁷) eine gesteigerte Lebendigkeit der Darlegung und damit der Wirkung auf das Publikum attestiert. Die rhetorische Figur bewirkt, dass das Publikum nicht nur informiert, sondern bewegt und miteinbezogen wird, denn die Du-Form ist immer ein Identifikationsangebot, unabhängig von seinem (Haupt-)Referenten. Bei den im vorliegenden Beitrag fokussierten Texten ist der Hauptreferent eine Figur der Fiktion, während die Du-Form in ihrer Ambivalenz gleichzeitig den Leser mit anspricht. Die grundsätzliche Gemeinsamkeit der Apostrophe als rhetorischer Figur und der Kommunikationssituation im literarischen Text besteht darin, dass gemäß gängigem Modell auch der reale, textexterne Autor eine Botschaft an den abwesenden Leser sendet, der seinerseits nicht direkt darauf antwortet – jedenfalls nicht im selben kommunikativen Rahmen.⁸

Der Terminus ‚narrative Apostrophe‘ eignet sich für die im Folgenden analysierten Texte aus zweierlei Gründen: zum einen, weil er 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.⁹ Derartige stark illusionsstörende Erzählkonstrukte, in

⁷ Vgl. Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Ismaning, 101990, §442, S. 145.

⁸ Vgl. dazu grundlegend Irene Kacandes, „Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's ‚La modification‘ and Julio Cortazar's ‚Graffiti‘“, in: *Style* 28/3 (Fall 1994), S. 329-349.

⁹ Angesichts solcher Fälle („the addresser speaks from an unknown place and does not speak of him/herself“) spricht Kacandes von einer „radical narrative apostrophe“. Die verschiedenen Gebrauchsformen der zweiten Person, die in der Erzählforschung oft undifferenziert als Du-Erzählungen bzw. You-narratives bezeichnet werden, ordnet sie in einem „spectrum of reversibility“, das die potenzielle Umkehrbarkeit der Anrede bedenkt. Am einen Ende lokalisiert sie die Du-Form im zitierten Figuren-Dialog, am anderen Ende die ‚radikale narrative Apostrophe‘, deren unspezifizierter Adressat (gleichzusetzen mit einem minimal individualisierten ‚man‘) dem ebenso unspezifizierten Sprecher nichts erwidert. Am apostrophischen Pol stehen also die Texte, in denen der Leser zugleich mit einer Handlungsfigur angesprochen wird, im einen Fall von einer anderen textinternen Figur, im anderen und damit im Extremfall, von einem latenten Erzähler. Zwischen den beiden Extremen situiert Kacandes die Selbstansprache (näher am dialogischen Pol, weil das Sprechersubjekt dabei einen Teil seiner selbst externalisiert), den Briefroman (der zwar als einseitige Ansprache in ihre Tabelle passt, aber keineswegs der ‚Du-Erzählung‘ entspricht, deren Minimaldefinition vorsieht, dass das

denen der Erzähler latent bleibt, erlebten als postmoderne Experimente eine Konjunktur, sind um die Jahrtausendwende aber selten geworden.¹⁰ Häufiger findet man nun Erzählungen, die neben dem Adressaten und Protagonisten auf der Figurenebene außerdem einen Ich-Erzähler auftreten lassen, der eine ge-

Du Handlungsträger ist, während ihm im Briefroman die Geschichte des Ich erzählt wird) und die Leser-Anrede. – Äquivalent zu Kacandes ‚radikaler narrativer Apostrophe‘ nennen Martinez und Scheffel ein derartiges Konstrukt eine ‚reine Form der Erzählung in der zweiten Person‘ und führen Butors *La Modification* als Musterbeispiel an (Martinez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 88-89). Erika Greber spricht wiederum von einer ‚genuine[n] Du-Erzählung‘ (vgl. ‚Wer erzählt die Du-Erzählung? Latenter Erzähler und implizites ‚gendering‘ (am Beispiel einer Kurzgeschichte von Tschchow)‘, in: Sigrid Nieberle/Elisabeth Strowick (Hrsg.), *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, Köln/Wien, 2006, S. 45-72; S. 59). Latent bleibt der Erzähler übrigens auch in Max Frischs ‚Burleske‘ (1951), in der die Generalisierbarkeit des ‚Du‘ im Sinne von ‚man‘ besonders stark ist.

¹⁰ Dementsprechend entstanden – abgesehen von vereinzelt Aufsätze zu den wenigen früher entstandenen Du-Erzählungen – wichtige systematische Beiträge im Kontext der Postmoderne-Forschung, insbesondere in der Anglistik und Amerikanistik der 1990er Jahre. Wegweisend sind nach Barbara Kortess Überlegungen (vgl. Barbara Korte „Das Du im Erzähltext: Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form“, in: *Poetica*, 19 (1987), S. 169-189) v. a. die Arbeiten von Brian Richardson (vgl. „The Poetics and Politics of the Second Person Narrative“, in: *Genre*, XXIV/3 (Fall 1991), S. 309-330), Irene Kacandes (s. Anm. 2 u. 8) und Monika Fludernik (vgl. „Pronouns of Address and ‚Odd‘ Third Person Forms. The Mechanics of Involvement in Fiction“, in: Keith Green (Hrsg.), *New Essays in Deixis. Discourse, Narrative, Literature*, Amsterdam/Atlanta, 1995, S. 99-129; sowie „Second-person Narrative. A Bibliography“, in: *Style*, 28/4 (Winter 1994), S. 525-548). Ein von Fludernik herausgegebener Band zur Du-Erzählung enthält u. a. Fluderniks „Conclusion: Second Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism“, in: *Style*, 28/3 (1994), S. 445-479; sowie Richardsons „I etcetera: On the Poetics and Ideology of Multipersoned Narratives“, in: ebd., S. 312-328. Ein Kapitel zur Du-Erzählung findet sich in: Zimmermann, *Das Ich und sein Gegenüber*, S. 137-153; außerdem erschienen zwei weitere Dissertationen: Denis Schofield, *The Second Person: A Point of View? The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction*, Diss., Deakin Univ., Geelong (Australien), 1998, online verfügbar unter: <http://members.westnet.com.au/emmas/2p/thesis/0a.htm> (29. 09. 2010); sowie Ursula Wiest-Kellner, *Messages from the Threshold. Die You-Erzählform als Ausdruck liminaler Wesen und Welten*, Bielefeld, 1999. Die Du-Erzählung in russischer Tradition untersucht Greber mit Blick auf Genderaspekte (s. Anm. 9). Im germanistischen Kontext findet man wenig Werkübergreifendes, abgesehen von einer aufgrund ihrer typologischen Synopse deutschsprachiger Du-Erzählungen lesenswerten Magisterarbeit: Ronnie Sambor, *Die Verwendung der DU-Form in deutschsprachigen Erzählungen. Nähe und Distanz zwischen Erzähler, Protagonist und Leser*, Magisterarbeit, Wien, 2004, online verfügbar unter: http://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_germanistik/sambor.rtf (29. 09. 2010). Sambor analysiert Paul Zechs *Geschichte einer armen Johanna* (1925), Max Frischs *Burleske* (1950), Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* (1952), Otto F. Walters *Der Stumme* (1959), Günter Grass' *Katz und Maus* (1961), Michael Scharangs *Geschichte zum Schauen* (1970), Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1976), Gert Jonkes *Der Ferne Klang* (1979), Martin Walsers *Brief an Lord Liszt* (1982), Christa Wolfs *Störfall* (1993) und Norbert Gstreins *Die englischen Jahre* (1999). In neueren Einführungen in die Erzähltheorie findet die Du-Erzählung zwar als Ausnahmeform Erwähnung, aber – außer bei Fludernik (s. Anm. 5) – wenig verständige Beachtung.

meinsam erlebte Geschichte erzählt.¹¹ Vorstellbar ist dies, wie es in einer erzähltheoretischen Einführung als eine mögliche Besonderheit der Du-Erzählung beschrieben wird:

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).¹²

Damit bedienen sich Autoren der Gegenwart einer Erzähltechnik, die – jenseits reiner Spielformen, denen es meist an narrativer Plausibilität mangelt – darum bemüht ist, die Leseridentifikation signifikant zu steigern. Wie dies im Detail realisiert werden kann, soll eine vergleichende Textanalyse zeigen. Hierbei stellt sich natürlich die Frage, zu welchem Zweck dem Leser die intensive Einfühlung abverlangt wird: Verfolgen diese Texte primär ästhetische oder ethische Ziele? Inwiefern dem Leser gerade durch das Identifikationsangebot mehr Urteilsfreiheit eingeräumt oder er aber in seinem Urteil gelenkt und eventuell sogar ideologisch manipuliert wird, soll anhand einiger neuerer, zu Beginn des 21. Jahrhunderts publizierter Texte untersucht werden.

Überblickt man die weiterhin halbwegs überschaubare Anzahl von deutschsprachigen Du-Erzählungen, so kennzeichnet sie nicht zufällig eine ähnliche Thematik: Der angesprochene Protagonist durchlebt eine Identitätskrise aufgrund einer existenziellen Bedrohung wie etwa einer kulturellen Fremdheitserfahrung, einer schweren Krankheit oder des Verlusts eines geliebten Menschen. Seine dabei erlittenen Ängste und Schmerzen werden in der Du-Form vermittelt. Im Zentrum der Betrachtung stehen fünf bisher in Forschungsbeiträgen zu Du-Narrationen nicht beachtete Erzählungen bzw. Romane: John von Düffels *Hotel Angst* (2006), Verena Stefans *Fremdschläfer* (2007), Katja Lange-Müllers *Böse Schafe* (2007), Christiane Neudeckers *Nirgendwo sonst* (2008) und Thorsten Palzhoffs *Tasmon* (2008).¹³

Die genannten Texte kann man unter verschiedenen formalen und inhaltlichen Aspekten miteinander vergleichen und gruppieren. Um vorab nur einige wesentliche Gemeinsamkeiten von jeweils mindestens zwei Texten zu nennen: *Hotel Angst* und *Fremdschläfer* sind als Selbstansprachen des/der Protago-

¹¹ Dem Auftreten solcher Fälle wird Fluderniks Definition gerecht, die als Besonderheit der Du-Erzählung festhält, „dass es neben dem Protagonisten und Adressaten auf der Figurenebene bzw. Ebene der Geschichte auch eine Erzählerfigur geben kann, die entweder ‚auktorial‘ nur auf der Kommunikationsebene angesiedelt ist oder (ähnlich der Ich-Erzählung) sowohl auf der Ebene des Erzählprozesses wie auch auf der Figurenebene als eine(r) der Charaktere fungieren kann.“ (Fludernik, *Erzähltheorie*, S. 169).

¹² Ebd., S. 170.

¹³ Der zuletzt genannte Text ist einzig nicht selbständig, sondern im Verbund mit zwei anderen als titelgebende Erzählung erschienen. Norbert Gstreins Roman *Die englischen Jahre* könnte man noch hinzunehmen; er soll als Vergleichsbeispiel lediglich am Rande erwähnt werden, weil er sowohl in Fluderniks *Erzähltheorie* (s. Anm. 5) als auch in Sambors Studie (s. Anm. 10) bereits besprochen wird.

nistIn konzipiert; in den übrigen Texten wird ein Anderer angedredet, in *Böse Schafe* und *Nirgendwo sonst* ist es der/die schmerzlich vermisste, absente, ‚tote‘ Geliebte. Sowohl in *Hotel Angst* als auch in *Tasmon* begibt sich ein mittlerweile erwachsener Sohn auf die Suche nach dem verlorenen Vater und damit letztlich auf eine Selbstsuche, die eine Vergegenwärtigung der unverstandenen Kindheit notwendig macht. Isoliert in einer fremden Kultur ringen die Protagonisten in *Nirgendwo sonst* und in *Fremdschläfer* um Orientierung; während sich die Konfrontation mit dem Fremden in *Böse Schafe* und *Tasmon* vor dem Hintergrund der Ost-West-Opposition zu Zeiten der deutschen Teilung abspielt. Einen Prozess der Selbstentfremdung infolge von Krankheit und damit verbundener Todesangst durchleiden schließlich die Du-Protagonisten in *Fremdschläfer* und *Böse Schafe*.¹⁴

1. „Von der langen Fahrt brummt dir der Schädel.“ – Eine autoapostrophische Reise in die Vergangenheit in John von Düffels *Hotel Angst*

„Du warst nicht bei ihm, als er starb.“ Es ist weder ein heterodiegetischer Erzähler noch eine andere Figur, die dies zu Beginn des zweiten Kapitels der Erzählung vorwurfsvoll feststellen, sondern der Protagonist, der mit sich selbst ins Gericht geht. Man erfährt vom Tod des Vaters und beginnt den Grund für die Rückkehr des Protagonisten in den einstigen Urlaubsort der Familie an der italienischen Riviera zu erraten. Anlass für die Reise des nun erwachsenen Sohnes sind diffuse Schuldgefühle, den Vater nicht gekannt zu haben; das Ziel ist der Versuch, ihn zu verstehen, indem er an den einzigen Ort zurückkehrt, der über ihn Aufschluss geben kann. Kontinuierlich wird Spannung aufgebaut: „Für deine Mutter wurden sie zu einem Alptraum, diese sechsten oder siebten Sommerferien in Italien. Deinen Vater gab sie verloren, zumindest für die Dauer eures Bordighera-Aufenthalts.“ (H, 34) Eben dort wurde der Vater seiner Familie fremd, wenn er sich wochenlang zu den leerstehenden Ruinen des Jahrhundertwende-Grand Hotels zurückzog. „Und jetzt stehst du wieder hier, vor den Toren des *Angst*, älter als dein Vater damals“ (H, 11). Das Du mietet sich in Bordighera ein, um dort des Vaters alten Freund zu treffen, mit dem er seinen geheimen, nie realisierten Traum geteilt hatte. Vermutlich hatten sie eine Wiedereröffnung des Hotels geplant. Erst siebzig Seiten später erfährt das Du womit sich sein Vater Zeit seines Lebens beschäftigt hat, als ihm der Freund des Vaters den „Bauplan für einen noch ungeschriebenen Roman“ übergibt (H, 84). Es stellt sich heraus, dass jener Freund den Abriss des alten

¹⁴ Interessanterweise ließen sich die hier vorgestellten Erzählungen und Romane mit bekannten Prätexten (von Max Frisch, Günter Grass, Christa Wolf und anderen) parallelisieren, welche die hier skizzierten Themen ebenfalls, aber auf je eigene Weise, mit der experimentellen Du-Form umgesetzt haben.

Gebäudes verhindert hat, damit der Vater Zeit hätte, einen Roman über das Hotel zu schreiben, der es wieder zum Leben erwecken würde. „Es kränkt dich, daß Fechner [jener Freund] deinen Vater besser gekannt hat als du“ (H, 92), so die Empfindung des trauernden Sohnes.

Seit dein Vater tot ist, siehst du unentwegt alte Männer, ganz Bordighera ist voll davon. In den Bars, auf den Bänken, an den Tischen vor den kleinen Cafés, wo du auch hinschaust, überall sitzen friedliche Alte mit wettergegerbten Gesichtern [...] Warum leben sie, fragst du dich unwillkürlich, und warum mußte dein Vater sterben – ein Gedanke, für den du dich schämst. (H, 49-50)

In solchen Passagen, in denen im wahrsten Sinne des Wortes *en passant* in den Modus eines Bewusstseinsstroms gewechselt wird, werden unmittelbar Einblicke in den Gefühlszustand des Du gewährt. Ergänzt werden die präsentischen Passagen durch erinnerte Rückblicke, die mit einem Erkenntnisgewinn des Du einhergehen, wie die Erinnerung an seine Hilflosigkeit angesichts des körperlichen Verfalls des Vaters zu Beginn der plötzlich auftretenden Krankheit: „Du wolltest Stärke zeigen, Festigkeit, obwohl es dir die Eingeweide umdrehte, denn es war dein Kinderblick, mit dem er dich ansah, und seine Zuversicht, die du ihm zurückgeben mußtest, wenigstens zum Schein.“ (H, 17) Mehr als den präsentischen haftet solchen Passagen im Imperfekt ein instruktives Moment an, als solle ein beim Verlust der Eltern typisches, urmenschliches, überindividuelles Gefühl vermittelt und zugleich erklärt werden.

Der Erzähler spricht zu sich selbst, während und weil er versucht, den Anderen und sich selbst zu verstehen. Dass es nicht nur sekundär auch um das Selbstverständnis geht, wird deutlich, wenn er Vermutungen über Dinge äußert, die er eigentlich wissen müsste, und gar in den Konjunktiv wechselt, als traue er den eigenen Erinnerungen nicht oder wisse um deren Konstruktcharakter.¹⁵ Dabei tritt auch seine Entfremdung vom kindlichen, früheren Ich zutage.¹⁶ Den Prozess der Selbstfindung machen die intern fokalizierten Passagen im Präsens plausibel nachvollziehbar. In den Passagen hingegen, in denen das Verhalten anderer Figuren retrospektiv wiedergegeben wird – wie beispielsweise: „Deine Mutter beruhigte sich und euch mit dem Gedanken, daß [...]“ (H, 32) –, wirkt die Du-Form unmotiviert und künstlich. Ebenso behäbig klingt sie im Rahmen langer Analepsen:

Du warst inzwischen vierzehn und hattest fast das ganze Jahr für das Wiedersehen mit Yvonne und Yvette geübt. [...] Du hattest dich bei älteren Freunden und Bekannten nach den Bands umgehört [...] Deine Mühen sollten nicht völlig vergebens sein. Schon am ersten Abend brachte Fechner seine Töchter mit zum Es-

¹⁵ Vgl. zum Gefühl des Kindseins z. B. „Sicher kränkte es dich – mehr als deinen kleinen Bruder –, von niemandem auf der Straße für voll genommen zu werden.“ (H, 39); sowie rückblickend zu einer Schwärmerei: „Es ist dir peinlich, daß dies einmal ein Traum von dir gewesen sein soll.“ (H, 36).

¹⁶ Die Diskrepanz zwischen erinnerndem erwachsenen und erinnertem kindlichen Ich führt übrigens auch schon in Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1976) zur Rekonstruktion der eigenen Kindheit mithilfe der appellativen Du-Form (kombiniert mit der dritten Person).

sen. Du hattest den Platz neben Yvonne, Yvette saß dir gegenüber. [...] Es war ein Anfang, immerhin, doch weiter kamt ihr nicht. (H, 61)

Im Vergleich zu solchen Rückblicken, welche die Problematik einer kontinuierlichen Verwendung der Du-Form offenbaren, wirken Zuschreibungen, die isoliert betrachtet einen hohen Allgemeinheitsgrad aufweisen, wesentlich intensiver auf den Leser, indem sie ihm unterkomplex diktieren, wie er sich zu fühlen habe: „Du hast tief und traumlos geschlafen. Von der langen Fahrt brummt dir der Schädel.“ (H, 41) Eine nochmalige Steigerung erfolgt, wenn der Leser scheinbar in die Rolle des Handelnden gedrängt wird, nicht zuletzt durch die Verwendung des Präsens:

Du folgst der Via Romana nicht bis zum Ende, sondern bleibst an derselben Stelle stehen wie bei deiner Ankunft, unmittelbar vor den Toren des Hotels, doch alles ist anders. [...] Du kneifst die Augen zusammen und wartest darauf, daß die abgeblätterte Farbe zu einem Anstrich verschwimmt und sich die Mauerrisse wieder schließen. Du willst die Fenster und Balkone noch einmal heil sehen und eine Spur des alten Glanzes in den zerbrochenen Scheiben des alten Vestibüls. Doch nichts passiert. (H, 64-7)

Gerade weil „nichts passiert“, handelt es sich hierbei um eine Kernstelle: Der Sohn wird vom Hotel nicht verzaubert wie sein Vater; es gelingt ihm nicht, in der Ruine das noch vorhandene Potenzial zu sehen. Er scheitert daran, dessen Traum zu seinem eigenen zu machen. Einen Tag lang versucht er, in die Schuhe des Vaters zu schlüpfen und den ungeschriebenen Roman zu beginnen. In einer Metapassage wird der Leser noch nachdrücklicher mit angesprochen als sonst, ja beinahe als künftiger Autor instruiert: „Wenn du dich entschließen würdest, einen Roman über das ‚Hotel Angst‘ zu schreiben, wäre das der Beginn. Du würdest die Geschichte eines Städtchens erzählen, das der Schwindsucht seinen Aufstieg und seinen Reichtum verdankt [...]“ (H, 96), doch er muss erkennen: „Dein Vater schrieb – nicht weil er es konnte, sondern weil er mußte. Er hatte gar keine andere Wahl. Du aber hast sie. Du glaubst sie zu haben.“ (H, 103) Paradoxe Weise endet der Roman mit der Befreiung des Du von der fixen Idee, den Lebenstraum des Vaters zu realisieren, während der Autor John von Düffel den eigenen Vater in einer anschließenden Danksagung für die Recherchen zum real existenten ‚Hotel Angst‘ würdigt und einen Roman darüber vorlegt.

In der Literaturkritik wurde von Düffels Erzählung *Hotel Angst* gespalten aufgenommen. Während sie auf der einen Seite, gerade weil die Erzählweise irritiere, für gelungen befunden wird,¹⁷ kritisiert die andere Seite das den Leser involvierende Erzählen in der zweiten Person als „unbeholfen“¹⁸ oder „ebenso

¹⁷ Vgl. Samuell Moser, „Studie über das Misslingen. John von Düffels ‚Hotel Angst‘“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22. 07. 2006.

¹⁸ Kristina Maitt-Zinke, „Die Luxus-Ruine in Ligurien. Großer Stoff, kleiner Wurf: John von Düffels ‚Hotel Angst‘“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20. 06. 2006. Die Rezensentin verweist da-

linkisch wie mühsam“¹⁹, ohne dass die thematische Motivation für die Wahl der ungewöhnlichen Perspektive reflektiert wird. Der Autor selbst sinniert versteckt über die Effektivität der Du-Form. Obwohl die Leseridentifikation in *Hotel Angst* gut funktioniert, weil die Erzählung kurz ist und der Du-Protagonist bis zuletzt relativ konturenlos bleibt, klingt es, als problematisiere der Du-Erzähler auch seine Erzählweise, wenn er zum Schluss mit metapoetischer Konnotation konstatiert:

Es ist unmöglich, den Traum eines anderen Menschen zu träumen. Man kann versuchen, ihn sich auszumalen, ihn nachzuvollziehen, aber man wird immer eine Spur zu wach sein, um voll und ganz in diesen Bildern zu leben. (H, 103-4)

2. „Du, der du nichts über die damaligen Ereignisse weißt, ...“ – Die Wahrheit aus dem Mund eines Engels in Thorsten Palzhoffs *Tasmon*

Thorsten Palzhoffs *Tasmon* beginnt *in medias res* mit der Schilderung einer alten Frau namens Elsbeth, die von ihrem Enkelsohn im Heim besucht und nachdrücklich zum Verbleib von Vater und Mutter befragt wird. „Das einzige, was dann und wann [...] aus tiefster Seele von Elsbeth zu hören war, war ein kehlig heulender Singsang; der, lieber Alba, war die einzige Gegenwehr, die deiner Großmutter blieb.“²⁰ Verglichen mit dem Du in *Hotel Angst*, weiß der als „Alba“ angesprochene Protagonist noch viel weniger über die Eltern, die er als Kind unter ihm unbekanntem Umständen verloren hat. Die einzige, die ihm Antwort geben könnte, hat schon vor Jahren aufgehört, zu sprechen. Da ihm die Rekonstruktion der Familiengeschichte allein nicht gelingen kann, wird eine sonderbare Erzählinstanz eingesetzt, die Licht ins Dunkel bringen soll, jedoch nicht ohne vorher durch ihr diskontinuierlich-multiperspektivisches Erzählverfahren Verwirrung zu stiften.

Weil du [...] dreizehn Jahre fort gewesen warst, konntest du nicht wissen, dass dir deine Großmutter, selbst wenn sie gewollt hätte, nicht geantwortet haben könnte – und das ist der Grund, warum statt ihrer nun ich mir dieses sicher etwas verworrene, aber nicht ganz ohne Absicht verwirrende Geständnis abringe. (T, 56)

Das Ich, das sich hier erstmals als solches vorstellt, ist als homodiegetische Instanz mit allwissender Perspektive eine merkwürdige Hybridfigur, die dem Angesprochenen erklärt:

rauf, dass es tatsächlich John von Düffels Vater gewesen sei, der das Hotel Angst als literarischen Stoff entdeckt habe.

¹⁹ Gerg Patzer, „Das ‚Hotel Angst‘ soll wieder auferstehen. John von Düffel scheitert mit einer kleinen Erzählung über einen Vater“, online verfügbar unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9518&ausgabe=200606 (28. 09. 2010).

²⁰ Thorsten Palzhoff, „Tasmon“, in: ders., *Tasmon*, Göttingen, 2008, S. 55-134; S. 55. Die Erzählung wird fortan zitiert unter der Sigle T.

Ich bin Dein Engel. Mit Recht darf ich mich so nennen, denn niemand anderer als deine Großmutter Elsbeth hat mich vor langer Zeit zu deinem Engel gemacht. Und vor langer Zeit haben Elsbeth und ich still und heimlich einen Pakt geschlossen, der uns bis heute zu beiderseitigem Grabesschweigen über die Dinge verpflichtet, die zu erfahren du zu uns gekommen warst. (T, 57)

Viel mehr wird man von der geschlechtsneutralen Erzählinstanz, die sich an anderer Stelle als „Märchenonkel (oder auch -tante, ganz wie du willst)“ (T, 68) bezeichnet, nicht erfahren.²¹ Ihre Funktion konzentriert sich auf das Ver- und Entschleiern der ‚Wahrheit‘, über die sie verfügt, weil sie (ebenfalls aus unbekanntem Gründen) Albas Kinderzeichnungen besitzt, welche die Geschehnisse visuell bezeugen: „Für alles, wofür dir die Sprache fehlte und nach wie vor fehlt, findet dein Engel Worte.“ (T, 97) Die Voraussetzung dafür ist sein Wissensvorsprung.

Der durchweg mit seinem Nachnamen Alba Angesprochene hingegen ist allein durch sein Wissensdefizit gekennzeichnet („Du, der du nichts über die damaligen Ereignisse weiß, [...]“ T, 72): Er weiß nur, dass er siebenjährig von der Großmutter ins Internat gegeben worden war, einige Zeit nachdem die Mutter angeblich auf ungeklärte Weise mit dem Fahrrad zu Tode gekommen war. Um die Diskrepanz zwischen dem einstigen Kind und dem jetzigen Mann zu betonen (und den Leser vollends zu verwirren), wird bisweilen von der Du-zur-Er-Erzählung gewechselt und der „kleine Frank“ geschildert. Der Engel, der damals schon als Augenzeuge zugegen war, berichtet analeptisch von der Beerdigung der Mutter und der Zeit unmittelbar danach, in welcher der Halbweise oft bei einer alten Nachbarin abgegeben worden war, die hinter stets zugezogenen Vorhängen in Dunkelheit lebte. Mehr als für die Todesumstände der Mutter interessiert sich Alba für den verschwundenen Vater. Die wenigen Erinnerungen an ihn verbindet er mit dem geheimnisvollen Ortsnamen „Tasmon“. Dahinter verbirgt sich – auch das kann ihm nur der Engel enthüllen – das Ziel des trauernden Vaters, ein idealer Ort (hinter, unter oder im Meer), an dem er die verstorbene Mutter vermutete. Um sie zu erreichen, baute er im Keller eine merkwürdige Maschine. Der Vater versuchte, den Sohn mit seinem Traum von Tasmon anzustecken, und nahm ihn zum Geburtstag mit an die Ostsee. Anders als der Junge, befürchtet man als Leser, der Vater habe sich mit dem Sohn ins Jenseits befördern wollen:

Dein Vater, lieber Alba, wollte nicht einfach mit dir an die See. Weil ihm seine Marie so sehr fehlte, [...] weil er ohne sie verloren und heimatlos war, brach er tatsächlich dorthin auf, wohin es ihn zog und wofür er keinen besseren Namen hatte als Tasmon. Und aufgebrochen ist er nicht allein, sondern mit dir, der von der ganzen Tragweite der Reise nichts ahnte. (T, 115)

²¹ Einmal scheint der Engel ein normaler Mensch zu sein, dem die Großmutter einst einen Block mit Albas Kinderzeichnungen zur Verwahrung übergeben hatte (T, 68-9); ein andermal imaginiert sich der Engel selbst im Himmel, wo er die Kinderzeichnungen vor dem Weltgericht ausbreite und Erinnerungsbilder auf Alba herunterschneien lasse (T, 83).

Nachdem er ohne den Vater von der Ostsee zurückgekehrt war, redete ihm die Großmutter ein, die ganze Reise sei nur ein Traum gewesen. Fortan lebte er, als hätte es seine Eltern nie gegeben. In der Du-Form wird ihm die Erinnerung zurückgegeben und der Realitätsverlust bewusst gemacht:

Als wäre es nie anders gewesen, wohntest, aßest und spieltest du bei Elsbeth, schließt [...] und erinnerstest dich träumend an eine Reise, die du nie gemacht, und an einen Vater, den du nie gehabt hattest. Spaziergänge, die in die Nähe eurer alten Wohnung [...] geführt hätten, waren tabu. Gingst du über Umwege und mit der Furcht, das Leben wäre dir mit einem Mal fremd geworden (und deshalb entsetzlich am ganzen Leib zitternd) allein dorthin, sahst du hinter milchigen Gardinenschleiern eine unbekannte Familie, die statt dir und deinen dort saß. Wo du auch warst und heimlich die Gespräche der Erwachsenen belauschtest [...]: der Name deines Vaters kam dir nie mehr zu Ohren. Der einzige, der noch lange, auch später im Schlafsaal des Erfurter Heims, auf seine Rückkehr von Tasmon wartete, warst du. (T, 119)

Schließlich erzählt der Engel die Wahrheit über den Ausgang der Ostsee-Reise, indem er Albas Kinderzeichnungen deutet und als Beweis für seinen Bericht vorlegt. Gleichzeitig enthüllt er seine Rolle auf der Handlungsebene. Er sei es gewesen, der dem Jungen das Leben gerettet hat, nachdem ihn der Vater mitten in der Nacht in einem kleinen Boot mit aufs Meer genommen hatte:

Ich war es, der dich [...] zwar wach, aber gleichzeitig wie träumend bewusstlos, aus dem Wasser fischte und an Land zog; ich war es, in dessen Armen du lagst, als du aufs Meer hinausschaustest und dort deinen in schwarzer Nacht im schwarzen Boot stehenden Vater sahst, wie er sich inmitten der Lichter und inmitten von einem Gewirr laut übers Meer schallender Stimmen entfernte, wie er zu dir zurückblickend die Hand hob und sich von dir verabschiedete, wie er sich der Grenze näherte und in die hellen Lichter einging. [...] Heute brauche ich dir nicht zu erzählen, woher die Stimmen und Lichter kamen und welche Grenze dein Vater überschritten hat. Aber wie hätte ich dir das damals erklären sollen? (T, 130-1)

Zwanzig Jahre später wird ihm nun erklärt, der Vater sei einer der vielen gewesen, die auf der Flucht aus dem Land ‚der Welt abhandengekommen‘ waren und um die man in der DDR nicht trauern durfte. Die Großmutter habe sich mit ihrer Verschwiegenheit nur an das offizielle Verbot gehalten.

Am Ende der Erzählung wird klar, dass die Beichte des Engels in einem Brief erfolgt, auf den er sich als Antwort ein Zeichen der Vergebung wünscht, das jedoch ausbleiben muss, so lange er seinen Namen nicht preisgibt. Palzhoffs Erzählung lebt von der Suggestivität der Leerstellen, dem existenziell bedrohlichen Nicht-Wissen von Du-Protagonist und Leser – das bis zuletzt nicht vollends aufgeklärt wird – und den Gewissensbissen des Erzählers.²² Die

²² Ein schlechtes Gewissen hat der Engel, weil er Vater und Sohn an die Ostsee fahren ließ, obwohl er ahnte, was der Vater plante. – In thematischer wie auch in erzähltechnischer Hinsicht weist Palzhoffs *Tasmon* Parallelen zu Adolf Muschgs Erzählung *Das gefangene Lächeln*

Apostrophe des Du dient der Wiederbelebung seiner Erinnerung und der Entschädigung für den als Kind erlebten Identitätsverlust. Diese Restitution wird dem Leser jedoch nicht linear dargeboten, sondern in einer labyrinthischen Zeit-, Perspektiven- und Pronominalstruktur.

3. „Ich bin zwei...“ – Selbstverlust und Verdopplung in Christiane Neudeckers *Nirgendwo sonst*

Ähnlich komplizierte, hybride Erzählverfahren kennzeichnen *Nirgendwo sonst*. Der Roman beginnt als intern fokalisierte Er-Erzählung, die einen in Raum und Zeit orientierungslos verlorenen Mann schildert. Dieser erlebt – als Tourist in Burma, wie man später erfährt – einen Zustand des drohenden Selbstverlusts, unfähig, zwischen sich selbst und einem/r Anderen zu unterscheiden: „Der da atmet, ist er. Als wäre seine Atmung nun völlig außerhalb seines Körpers. Als hätte er sich verzweifacht und stünde seinem gedoppelten Ich gegenüber.“²³ Als Leser weiß man nichts über die Ursache des psychischen Ausnahmezustands. Ob der Reisende auch physisch krank ist, bleibt zunächst ungeklärt, wohingegen man seinen Verlust der Selbstkontrolle schließlich in Zusammenhang bringt mit seiner Neigung zur Identifizierung mit der Geliebten, die bald in Apostrophen an die Abwesende deutlich wird. An sie wendet sich der Mann über den gesamten Roman hinweg. Besagte Apostrophen, in denen er selbst als Ich-Sprecher figuriert, sind von der Er-Erzählung im Druckbild durch Kursivierung abgesetzt.

Als Leser erfährt man sukzessive: das Du ist weiblich, ist dem Mann im fremden Land vorausgereist, er sucht ihre Spuren. Gleichzeitig sucht er eine zweite Frau, eine Dänin namens Sine, die er erst auf der Reise kennengelernt, aber wegen eines von ihm verschuldeten Zerwürfnisses wieder verloren hat. Anfangs ist nicht klar, welche der beiden abwesenden Frauen er anspricht; motiviert ist diese Ambivalenz durch ihre Ähnlichkeit bzw. die Ähnlichkeit seiner Gefühle für beide Frauen. Erst viel später heißt es erklärend: „Und jetzt

(2002) auf: Darin adressiert ein Großvater seine Lebensbeichte an seinen Enkelsohn, auch hier angeblich in Briefen, ohne dass ein Briefroman vorliegt. Auch sein Motiv ist es, sein Gewissen zu erleichtern; auch er liefert dem Enkel die Familiengeschichte, in deren Zentrum er selbst als Ich-Protagonist agiert, allerdings ohne sich zum Zeitpunkt des Erzählens noch mit dem jungen Mann, der er einst war, identifizieren zu können. Hauptmotiv der Erzählung ist hier, umgesetzt als Apostrophe, die Belehrung des Enkels, vor welchen Fehlern er sich hüten solle. – Hinsichtlich der Erzählmotivation aus schlechtem Gewissen erinnert *Tasmon* an Günter Grass' Novelle *Katz und Maus* (1961), in welcher der Erzähler mithilfe der Apostrophe an den toten Freund versucht, sich von seiner möglichen Schuld an dessen Tod zu befreien. Auch hier wird das Erzählen in der ersten, zweiten und dritten Person in verwirrungstiftender Manier kombiniert.

²³ Christiane Neudecker, *Nirgendwo sonst*, München, 2008, S. 9. Der Roman wird fortan zitiert unter der Sigle N. Dem im Zitat angedeuteten Phänomen entsprechend ist dem Roman folgendes Motto aus Fernando Pessoa's *Buch der Unruhe* vorangestellt: „Ich bin zwei, und beide halten Abstand – siamesische Zwillinge, die nicht miteinander verwachsen sind.“

bin ich hier und reise Dir nach, laufe die Wege ab, die Du gegangen sein musst, vor einem Jahr. Gegen den Uhrzeigersinn zerfahre ich Deine Spuren. Und suche eine Frau, die, so glaube ich, Dir ähnelt.“ (N, 91) Die Kursiva werden meist, aber nicht immer und ausschließlich für die Apostrophe an das absente Du genutzt; bisweilen sind sie schlichtweg innerer Monolog: Passagen, in denen sich die übergeordnete extradiegetische Erzählinstanz (hinter der sich die weibliche reale Verfasserin verbirgt) in die Gedanken ihres Protagonisten versetzt und damit die Fokalisierung wechselt.

Die Orientierungslosigkeit des Du, und infolge der internen Fokalisierung auch diejenige des Lesers, wird durch die a-chronologische, diskontinuierliche Zeitstruktur des Textes forciert. Das zweite Kapitel ist gegenüber dem ersten analeptisch, es geht zu dem Zeitpunkt der Reise zurück, als er Sine kennenlernt. Sie begegnen sich in einem Kloster, wo er burmesischen Mönchen als Analogie zu ihrem Land von der DDR erzählt. Im dritten Kapitel schildert er ihr in Kursiva seine (angebliche) riskante Flucht aus der ehemaligen DDR. Im vierten Kapitel setzt er seine Suche nach Sine fort, die irgendwie mit der als Du angesprochenen Frau im Zusammenhang steht: „Immer noch ist alles mit Dir verknüpft. Ich werde Dich nicht los. [...] Und sollte sie nichts anderes sein als Deine Wiedergängerin: Ich muss sie sehen. Muss mich erklären. Sie soll wissen, warum.“ (N, 64 u. 88) Worauf sich das ‚Warum‘ bezieht oder was er verbochen hat, weiß der Leser bis dato nicht. Die Kapitel fünf und sechs bieten erneut einen Rückblick auf die wenigen mit Sine geteilten glücklichen Tage, in denen er ihr erzählte, warum er nach Burma gekommen ist: Weil er Fotos, die eine befreundete Regisseurin vor einem Jahr dort gemacht habe, an ihrer Stelle zurück ins Land und den in einem abgelegenen Bergdorf lebenden Fotografierten übergeben wolle (N, 107). Sie selbst könne dies nicht tun (N, 111). In den Kapiteln sieben und acht befindet er sich wieder auf der Suche nach Sine – ihre Trennung wurde erneut ausgespart. Er fühlt sich zunehmend kränker, so als habe er sich „aufgelöst, sich abgegeben an diesen luftleeren, hohlen Raum. *Vielleicht ist es so, dort, wo Du Dich befindest.*“ (N, 151)

Dies ist die erste rätselhafte Andeutung über den Verbleib des Du. In einem Guesthouse lernt er eine dritte Frau (Ute) kennen, der er erzählt, warum er Sine verloren hat: weil die Geschichte von der DDR-Flucht nicht seine eigene gewesen war, sondern er sie sich nur angeeignet hat, nämlich von seiner Freundin, einer Berliner Regisseurin und Fotografin, an deren Stelle er hier sei („*Du lebst nicht mehr. Und bist trotzdem nicht gestorben.*“ N, 232). Erst im vorletzten Kapitel erfährt man, wie er zum Du stand (sie war Regisseurin, er Schauspieler, beide ein Paar) und was mit dem Du geschehen ist: Sie ist bei einem Wohnungsbrand aus dem Fenster gesprungen und liegt seitdem im Wachkoma, ist für ihn weder tot noch lebendig. Ihn plagen Schuldkomplexe, weil er nicht da war, um sie zu retten, als das Feuer ausbrach, sowie ein schlechtes Gewissen, weil er sich in Sine verliebt hat („*Betrüge ich uns. Das ist eine Frage, die ich mir stelle. Ob ich Dich noch betrügen kann.*“ N, 182).

Gemeinsam ist dem Ich und dem Du, dass sie sich beide in einem Dazwischen befinden, sie zwischen Leben und Tod, er zwischen den beiden Frauen und damit zwischen zwei Leben. „*Du würdest verstehen. Da bin ich sicher. Und Du bist die einzige, mit der ich nicht reden kann. Nein, falsch – ich kann mit Dir reden. Aber ob Du es hörst, sagen sie, ist zweifelhaft.*“ (N, 185) Mit der unbefriedigenden Einseitigkeit thematisiert er die Spezifik der narrativen Apostrophe, bevor er aufhören wird, sich an das Du zu wenden. Er hatte sich ihre Vergangenheit und ihren Zukunftsplan (die Burma-reise) zu Eigen gemacht, weil er sich ihr dadurch näher fühlte („*Als würde es dich noch geben. Als hätte ich die Macht, Dich wiederzuerwecken.*“ N, 207). Den Vollzug der Identifizierung erlebt der Leser am deutlichsten und als unangenehmen Übergriff, als er explizit über ihren Zustand im Wachkoma spricht: „*Deine Augen schwimmen. [...] Schwimmende Augenbewegungen. Dir fehlt der Fixpunkt, sagen sie.*“ (N, 233) Genau so fühlt er sich selbst.

Erst am Ende wird klar, wie es zu dieser Identifizierung kam: Sie war seine Regisseurin gewesen, er hatte stets ihre Regieanweisungen befolgt. Auch auf der Reise habe er sich immer wieder gefragt, was sie an seiner Stelle getan hätte: „*Als ich nach einer Lösung suchte, nach Worten, einer Handlung, die mir helfen konnte, da warst Du da. Es war so logisch. So naheliegend, Deine Vergangenheit als meine auszugeben.*“ (N, 239) Eben diese Identitätsfusion ist schuld daran, dass er Sine verlieren musste. Die Bewusstwerdung hilft ihm schließlich, den Weg zu sich selbst zurück zu finden: „*[...] ich muss, verstehst Du, aufhören, in meinem Kopf mit Dir zu reden. Siehst Du das ein.*“ Der Roman endet mit der Selbstbefreiung des Mannes vom Du.

4. „Du warst radikal anders als ich...“ – Abschied vom Anderen in Katja Lange-Müllers *Böse Schafe*

Wie der männliche Protagonist in *Nirgendwo sonst*, ist die weibliche Ich-Erzählerin in *Böse Schafe* von einem Identitätsverlust bedroht, weil sie in Liebesbeziehungen zur Überidentifikation neigt. Auch sie apostrophiert monologisch den toten Geliebten (Harry). Aus der Distanz einiger Jahre blickt die Frau, die Mitte der 1980er Jahre aus der DDR geflohen ist, auf ihre Zeit mit einem Westberliner Junkie zurück, der in den frühen 1990er Jahren an den Folgen seines Drogenmissbrauchs und an Aids starb. Sie erzählt dem Toten die gemeinsame Geschichte aus ihrer Perspektive, denn als Überlebende hat sie die Interpretationshoheit. Ich-Erzählung und Anrede sind hier organisch verwachsen, nicht etwa im Druckbild unterschiedlich gekennzeichnet wie in *Nirgendwo sonst*. Es handelt sich also um eine regelrechte Ich-Erzählung mit kontinuierlich durchgehaltener Anrede an einen zum Zeitpunkt des Erzählens Absenten. Motiviert ist die Ansprache vom doppelten Bedürfnis, die Erinnerung an ihn zu bewahren und den ihr in vieler Hinsicht fremd Gebliebenen zu

verstehen. Die Erzählerin nutzt die Distanz und sein Schweigen („Sicher, zu den Mitteilungsbedürftigen gehörtest du nicht, warst schweigsam und, was noch wichtiger ist, verschwiegen“²⁴), um zu sagen und ihn zu fragen, was sie damals nicht über die Lippen brachte. Die *per se* gegebene Einseitigkeit der Apostrophe spiegelt sich in der Asymmetrie ihrer emotionalen Bindung. Als sie seine Notizbücher findet, deren Einträge durch Kursiva sichtbar von ihrer Rede abgesetzt sind, ist sie verletzt, darin nicht erwähnt zu sein: „Ohne mein Elefantengedächtnis, in dem unsere meist ziemlich einseitigen Gespräche bewahrt sind wie in einem Buch, müßte ich glauben, ich hätte nur geträumt, träumte noch immer [...]“ (B, 76). Von dem „wir“, über das sie spricht, gibt es in seinen Notizen keine Spur. Seine Geschichte erfährt man aus ihrem Mund: Das, was er ihr einst erzählt hat, gibt sie wieder, oft in indirekter Rede. Er war wegen schweren Raubs im Zusammenhang mit Suchtmittelmissbrauch ins Gefängnis gekommen. Sie lernte ihn kurz nach seiner Entlassung auf Bewährung kennen und hilft ihm während der Resozialisierungsphase. Vom betreuenden Sozialarbeiter muss sie erfahren, was er ihr verschwiegen hatte: dass er HIV-positiv ist. Sie hat allen Grund, ihn zu hassen, hatte er doch monatelang ungeschützten Kontakt mit ihr und außerdem ein zweites Geheimnis: dass er wieder rückfällig geworden war. Ihre Apostrophe hätte Anklage sein können, doch es wurde ein liebevoller Nachruf. Obwohl dem Du verfallen, vermag das Ich sein Verhältnis zum Du rückblickend einsichtig zu analysieren:

Mein Verdacht oder Wunsch, dir ähnlich zu sein, bewirkte keine Nähe; er war, bleibt paradox, nicht zu begründen, vielleicht nur eine emotionale Halluzination. Wir stimmten nicht überein und paßten auch nicht zusammen, weder äußerlich noch sonstwie. Eher war es so, daß ich bei dir etwas witterte, wofür mir zuerst das magere Wort Gegenteil einfällt. [...] Du warst radikal anders als ich, bist es sicher mehr denn je. Womöglich waren meine – allemal von Fehlinterpretationen, Irrtümern, Rückschlägen begleitet – Versuche, dich zu ergründen, einfach bloß eigennützig. Vielleicht hoffte ich, über den intimen Kontakt mit dem Fremden, als den oder das du dich mir darstelltest, auch mich erforschen zu können, und hielt es schlicht für gefahrloser, in dir zu entdecken, was ich in mir nur vermutete oder vermuten mochte. Du tatest Dinge, die ich nie getan hatte, aber verstand. [...] Und wenn du mich jetzt fragtest, was du mich zum Glück nie gefragt hast, denn damals hätte ich gelogen, würde ich nein sagen; nein, ich liebte dich nicht, obwohl du für mich wie ein Bruder warst (ein passenderes Wort für das, was ich meine, kenne ich ja nicht), aber eben kein leiblicher, sondern einer, der mit mir schlief [...]. (B, 29)

Daraus geht hervor, dass dieses Du im Vergleich zu demjenigen in *Nirgendwo sonst* gegensätzlich konzipiert ist, hier nämlich nicht als *alter ego* des Ich, sondern als unergründliches Gegenüber. Gleichwohl besteht zwischen beiden eine rational nicht erklärbare intensive Bindung, deren narrative Umsetzung durch die Apostrophe gelingt. Nicht nur durch den Vergleich mit einer Ge-

²⁴ Katja Lange-Müller, *Böse Schafe*, Köln, 2007, S. 9. Der Roman wird fortan zitiert unter der Sigle B.

schwisterbeziehung erinnert der Roman an Christa Wolfs *Störfall. Nachrichten eines Tages* (1987), in dem eine Ich-Erzählerin in elegischem Ton ihren schwer kranken Bruder anspricht. Des Weiteren besteht im Versuch, den Anderen zu verstehen, eine Parallele zu Norbert Gstreins *Die englischen Jahre*: in jenem Roman tritt die Ich-Erzählerin allerdings in einigen Kapiteln komplett hinter ein Erzählen in der zweiten Person zurück, damit die von ihr in der *histoire* geleistete Einfühlung im *discours* spürbar wird.²⁵

In den letzten Kapiteln von *Böse Schafe* beginnt die aus dem Drogenmissbrauch und der HIV-Infektion resultierende Krankheit das Du zu zersetzen. Dem Leser, der sich mit dem Du mit angesprochen fühlen könnte, wird dabei verhältnismäßig wenig zugemutet, abgesehen von kaltem Schweiß und Schüttelfrost; der Rest wird verschwiegen, führt jedoch zum Tod. Über diesen kommt die Ich-Erzählerin nur schwer hinweg, bis sie erkennt: „*Ich war dabei mich aufzugeben, bis ich [...] entdeckte, dass ich ja mit dir reden, dir sogar schreiben kann.*“ (B, 204) Damit würde die Geschichte vollends versöhnlich enden, wenn nicht im Ton trotziger Trauer hinzugefügt wäre: „*Vielleicht nehme ich irgendwann einmal deinen Fünfhunderter und finde heraus, was nun eigentlich dran ist an dem Zeug, das uns getrennt hatte [...]*“ (ebd.).

5. „Du denkst von fern über dich nach...“ – Symptome der Selbstentfremdung in Verena Stefans *Fremdschläfer*

Während dem Leser von *Böse Schafe* die Krankheitssymptome des Du weitgehend erspart bleiben, zumal der Identifikationsspielraum durch das detailreiche Porträt des Du als Ex-Junkie, Ex-Knastbruder und Karatekrieger stark eingeschränkt ist, wird der Leser von *Fremdschläfer* mit der Protagonistin infolge einer Krebserkrankung in die Knie gezwungen. Verena Stefans Roman teilt mit *Böse Schafe* die Krankheitsthematik und mit dem (ein Jahr später publizierten) *Nirgendwo sonst* die Konfrontation mit einer fremden Kultur. In einem fremden Land und einem ihr fremd gewordenen Körper ist sie einer doppelten Identitätsbedrohung ausgesetzt. Wie in *Hotel Angst* wird der Roman mit dem Pronomen der zweiten Person eröffnet und der Leser wird in einen dunklen Raum versetzt, der aus ähnlich beeinträchtigter Perspektive geschildert ist wie auf den ersten Seiten von *Nirgendwo sonst*. „*Du kennst dich aus, abgeschirmt, mit geschlossenen Augen, im Dunkeln.*“²⁶ Das Gegenteil dieser bemühten Selbstversicherung trifft auf den Leser zu: Er ist orientierungslos, muss sich erst im Text zurecht- und in das Du hineinfinden, dessen Wahrnehmung

in seiner Fragmentarität und Diskontinuität so befremdlich mimetisch nachvollzogen ist.

Das Du schläft und träumt, überwältigt von Eindrücken nach seiner Ankunft in der Fremde, es textet im Halbschlaf, denn es ist Autorin.²⁷ Es erwacht in Montreal, Kanada, wo es alles erst verstehen lernen muss: die Stadt, das Land, die Leute. Zuhause hingegen (in Bern und in Berlin) lief das Leben wie von selbst, „ohne nachzudenken, ohne Straßenschilder zu lesen, weil der Körper dich geht, weil Erinnerungen dich um die Ecke biegen lassen, Knotenpunkte einer vertrauten Nachbarschaft“ (F, 13). Bevor das Einleben im fremden Land gelingen kann, gerät ihr Leben durch Krankheit in Gefahr. Die Diagnose lautet Brustkrebs:

Du ballst eine Hand zur Faust, um den Tränen Einhalt zu gebieten, während du auf dem Untersuchungstisch liegst, dein Körper, denkst du, hat dich im Stich gelassen, in einem fremden Land besorgten Blicken ausgesetzt [...]. (F, 41)

Die Erfahrung der Fremdheit verdoppelt sich, die Figur ist nicht nur Fremdkörper im Ausland, sondern ein Fremdkörper ist im Inneren herangewachsen. In ihrer kontinuierlichen Korrelation von Krankheit und Einwanderung bzw. Auswanderung (aus dem Vertrauten) rekurriert die Erzählerin auf Susan Sontags Vergleich, wie sie expliziert:

Krankheit, sagt Susan Sontag, sei die Nachtseite des Lebens, eine eher lästige Staatsbürgerschaft.[...] Jeder, der geboren wird, besitzt zwei Staatsbürgerschaften, eine im Reich der Gesunden und eine im Reich der Kranken. Und auch wenn wir alle lieber nur den guten Ausweis benutzen möchten, früher oder später ist doch jeder von uns gezwungen, wenigstens für eine Weile, sich als Bürger jenes anderen Ortes auszuweisen. (F, 105)

Mit dem Du wird man nun auch als Leser abgetastet, durchleuchtet, operiert, bestrahlt, überwacht, gepflegt, studiert, informiert, beruhigt und beunruhigt. Während der Therapie durchläuft man zyklisch alle Stadien: Schock, Angst, Verzweiflung, Lähmung, Rebellion, Resignation und Hoffnung. Über weite Strecken bangt man mit der Protagonistin um deren Leben: „*Die Verdunkelung nimmt zu. Du mußt dich verkriechen. [...] Eine Krankheit hat sich auf dich herabgesenkt und dich wie ein Insekt in Bernstein eingeschlossen*“ (F, 144) Wie am Anfang des Romans wird man immer wieder in die Wahrnehmungsperspektive der Protagonistin versetzt:

Dein Bild ist verwischt. Du kannst es nicht scharf einstellen. Die Konzentration hinter dem Blick ist verwackelt. Was vorkommt, zieht in Schwaden, in abgerissenen Gesprächsfetzen an deinem Gesichtsfeld, an deinen Ohren vorbei. (F, 149)

²⁵ In besagter Erzählung recherchiert eine Ich-Erzählerin über einen im zweiten Weltkrieg Verschollenen und erliegt dabei der Versuchung der empathischen Identifikation. Zur Perspektivierung vgl. Fludernik, *Erzähltheorie*, S. 147-152.

²⁶ Verena Stefan, *Fremdschläfer*, Zürich, 2008, S. 7. Der Roman wird fortan zitiert unter der Sigle F.

²⁷ Nicht nur im Hinblick auf den Beruf ist der Roman autobiografisch geprägt: Verena Stefan spricht in einem Interview aus dem Jahr 2008 sowohl über ihre Immigration und die Rolle ihrer Beziehung zu einer Kanadierin im Einbürgerungsprozess als auch über ihre Krebserkrankung. Vgl. „*Ich bin keine Frau. Punkt*“, Interview mit Verena Stefan, *taz.de*, 10. 05. 2008, online verfügbar unter: <http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/ich-bin-keine-frau-punkt/?sr=c=TE&cHash=658c660144> (29. 09. 2010).

Primär fungiert die Du-Form als Symptom und Signal der Selbstentfremdung: „Du denkst von fern über dich nach. Das Ich ist mit der Zeit, die flachgefallen ist, auch flach geworden, zweidimensional, ein Schattenriß.“ (F, 61) Dieses Bild beschreibt ein Gefühl der Dissoziation im Bewusstwerden der physischen Erkrankung. Verbalisiert wird die Irritation im schwankenden Ausloten (possessiv-)pronominaler Relationen. „Bin ich mein Körper oder eine Andere als mein Körper? Ist mein Körper jemand anders als ich? Hat der Körper mich im Stich gelassen? Habe ich mich im Stich gelassen [...]?“ (F, 146) Erst die Abspaltung eines Du vom Ich ermöglicht die Außenperspektive auf das entfremdete Selbst.²⁸ Verena Stefan konstatiert in einem Interview: „[D]ie Krankheit hat mir eine bestimmte Erzählperspektive gegeben.“²⁹

Während die Du-Form in einigen Du-Erzählungen, wie beispielweise in *Hotel Angst*, auch durchgehalten wird, wenn sie erzähllogisch keinen Sinn mehr macht, findet in Stefans Roman ein souveräner Wechsel verschiedener Formen statt. Bisweilen wird die Apostrophe an das Du durch die Ansprache an die Einwanderungsbehörde ersetzt. Unter Druck, die Anforderungen des Gastlandes zu erfüllen, adressiert die Protagonistin Schilderungen ihrer vorbildlichen Lebensverhältnisse und der Beziehung zur Einheimischen ‚Lou‘ an die Behörde. In diesen mit „Madame, Monsieur, [...]“ eingeleiteten Abschnitten wird die Du-Form folgerichtig gegen die Ich-Form eingetauscht. Während die Perspektive konstant bleibt, wird die Apostrophe außerdem stellenweise durch ‚man‘ ersetzt. Wird die Sonderstellung des individuellen Leidens eindringlich in Du-Form kommuniziert, so vermittelt der Wechsel zum ‚man‘³⁰, was jeder in einer vergleichbaren Lage typischerweise denkt, fühlt, tut. „Man beobachtet den Körper, jede Reaktion, Sensation einzeln [...] Man schläft ein, man wacht auf, man dämmert dahin.“ (F, 139) Wird das ‚man‘ abrupt wieder vom ‚ich‘ abgelöst – „Ich konzentriere mich mit aller Kraft“ (F, 140) – so ist der Wechsel zur ersten Person semantisch motiviert als ein Akt der Selbstaffirmation, die sich dem Zerfall entgegenstellt. Ausgesetzt wird die Du-Form auch, wenn die Protagonistin als Schriftstellerin versucht, ihr Erleben zu vertexten. Der Übergang zur Du-Form findet stets unauffällig statt:

Im Nachhinein beginnt die Geschichte so: Heute bin ich nicht schwimmen gegangen. Ich bin aufgewacht, und alles ist mir siedendheiß wieder eingefallen. Ich habe Angst gehabt, hundskommune Angst, etwa so, wie wenn man das Gefühl hat, nicht genügend auf ein Examen vorbereitet zu sein [...] wirkliche Angst,

²⁸ Topisch wird der Blick auf sich selbst als eine Fremde auch in einer Spiegelszene beschrieben: „Im Spiegel siehst du, daß deine Hände deine Kopfhaut anfassen. Du schaust ein Gegenüber an, dessen Kopfhaut noch bleicher ist als das Gesicht.“ (F, 155).

²⁹ Siehe Anm. 27, o. S.

³⁰ Vgl. den Wechsel vom Du zum ‚man‘ z. B. F, 99-100: „Du klammerst dich an die Idiome *falling into pieces*, *être en petits morceaux* fest, weil sie dir die Worte in den Mund legen, die du suchst, und nur die passenden Worte im Mund Erleichterung schaffen können [...] Eine Immigrantin ist weder Reisende noch Gast. Der Körper weiß es. Wie vor einer Operation muss man alles Zuhör abgeben, das zur alltäglichen Ausstattung gehört hat. In jenen Monaten, in denen man Gesuche stellt, hat man nur sich bei sich [...]“.

ausgeliefert zu sein an eine Übermacht, gegen die man nichts ausrichten kann, die mitten im Leben einfach Hand anlegt [o. I.]³¹ Ich habe mir also einen Ruck gegeben und gesagt: Lou, ich glaube, da ist etwas in meiner Brust. [...] Wenn man hört, daß die eigene Stimme mitten in den Raum stellt, was man eben noch für sich behalten hat, dann hockt das Ding mitten im Raum, klobig und unbehalten, und ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Nicht nur, daß etwas im Raum hockt, nach dem niemand gerufen hat, mit dem Ding, das da hockt, wird etwas in Gang gesetzt. Davor, sagst du im Nachhinein, habe ich mich mehr gefürchtet als vor meiner eigenen Angst [...]. (F, 62)

Damit wird klar, dass die Geschichte retrospektiv in der Du-Form erzählt wird – als erzähle sie sich die Geschichte selbst, vergegenwärtige sich die Vergangenheit in einem Selbstgespräch. Die Interrelation von Ich- und Du-Form im Rahmen der Selbstbefragung wird zum Beispiel auch hier deutlich:

Sehe ich meine Situation realistisch? fragst du dich, [...] und gibst dir im selben Atemzug eine Antwort. Nein. Bin ich krank? Ja. Schwer krank? Nein. Weiß ich, ob ich schwer krank bin? Nein. Weiß ich, ob ich jetzt sterben muß? Nein. Muß ich vielleicht sterben? Ja. Will ich weiterleben? Ja. (F, 121)

Fremd und krank fühlt sich die Protagonistin allein, deshalb ist sie in allen Passagen, die die behördlichen und medizinischen Untersuchungen schildern, als Ich oder Du isoliert; in solchen, in denen sie sich der Liebe der Freundin gewiss fühlt, verschmelzen beide zum ‚Wir‘. Im Kontrast zu den ersten beiden Teilen des Romans, in denen die Fremdheitserfahrung in Kanada und die Krankheit im Vordergrund stehen, setzt sich im letzten und weitaus kürzesten Teil die Ich- gegen die Du-Form durch, weil die Protagonistin nun wieder zuhause, in der Heimat (Bern) und wohl auch im eigenen Körper, ist.³²

6. Fazit: Gewalt und Genuss dank Gefühlsdiktat

In den besprochenen Texten dient das Erzählen in der zweiten Person zumeist der nachvollziehbaren Schilderung eines Versuchs, sich in einen fremden Anderen hineinzuversetzen. Die Identifikation ist also erzähltechnisch anvisiertes Ziel des *discours* und zugleich auffallend oft Thema der *histoire*. Die Apostrophe an ein Du erwächst aus verschiedenartigen Krisensituationen des Ich und dient als Vehikel zur Exposition eines Konflikts, unabhängig davon, ob dieser extern oder intern ausgetragen wird. Mehrfach wurden mithilfe der Apostrophe Entwicklungsprozesse von der Selbstentfremdung und -aufgabe zur Selbstabgrenzung und -emanzipation geschildert (*Böse Schafe*, *Nirgendwo sonst*). Ist die Du-Form Ausdruck einer Selbstansprache, so ist eine stark ge-

³¹ Die meisten Abschnitte enden ohne Interpunktion, hier gekennzeichnet durch [o. I.].

³² Eingestreuete Beschreibungen Berns dienen von Anfang an der Ich-Stabilisierung und Selbstidentifikation der Ausgewanderten. Von einer vollständigen Genesung wird im Roman nicht gesprochen, aber zuletzt dominiert eindeutig die Hoffnung.

steigerte Selbstwahrnehmung des Erzählers festzustellen (*Hotel Angst, Fremdschlüfer*). Apostrophiert ein Ich ein Gegenüber, so fungiert dieser Andere dennoch als Medium der Selbstbespiegelung, denn jedes Du ist zwangsläufig relational zu einem Ich konzipiert. Unsinnig wäre die Apostrophe, wenn dem Angesprochenen eine Geschichte erzählt wird, die ihm als seine eigene längst bekannt ist, motiviert ist sie hingegen, wenn ihm Teilaspekte vermittelt werden, die ihm nicht bekannt oder erinnerbar sind.

Die gehäufte Schilderung von psycho-physischen Konflikten und Grenzerfahrungen per Du-Erzählform haben schon Fludernik und Wiest-Kellner anhand internationaler Textbeispiele beobachtet und mithilfe der Konzepte von Marginalität und Liminalität theoretisiert, da die Du-Protagonisten vielfach sozial isoliert sind oder sich in einem Dazwischen (etwa zwischen Wachsein und Traum, Vergangenheit und Gegenwart, Leben und Tod) bewegen.³³ Derartige, an sich unbeschreibbare Zustände und Transgressionen können mithilfe der ungewöhnlichen Form nicht nur diskursiv kommuniziert, sondern nachvollziehbar gemacht werden. Bereits Brian Richardson stellte fest, dass die Du-Form es ermögliche, Auseinandersetzung mit autoritären Diskursen zu dramatisieren und Minderheiten helfe, eine Subjektivität auszustellen, die ansonsten von den gewöhnlichen Konnotationen, die das Pronomen besitzt, wenn es durch ‚man‘ ersetzbar ist, ausgeschlossen sei.³⁴ Außerdem eigne sich die Form, um die instabile intersubjektive Selbstkonstitution zu verbalisieren.³⁵ Besonders deutlich wird dies, wenn die Selbstanrede in der zweiten Person (*Hotel Angst, Fremdschlüfer*) eine Variante des inneren Monologs darstellt, wobei oftmals ein dem Erzähler fremd gewordener Teil seiner selbst externalisiert und letztendlich idealiter wieder re-integriert wird. Bemerkenswert ist übrigens, dass alle hier besprochenen Erzählungen – ausgenommen *Tasmon* – nachweisbare, in Paratexten von den Autoren selbst bestätigte, autobiografische Züge tragen. Mit der Du-Form verschleiern sie den Wirklichkeitsbezug, den sowohl eine Ich- als auch eine Er-Erzählung offenkundiger machen würde.

Die Erzähltechnik ist maßgeblich verantwortlich dafür, dass es gelingt, den Leser in Extremsituationen zu versetzen. Aufgrund seiner Identifikation mit dem Du-Protagonisten kann dem Leser von Du-Erzählungen in verschiedener

³³ Vgl. Fluderniks Überlegungen zur Artikulation von „troubled relationships“ und „emotional tensions“, in: dies., „Second-person Narrative as a Test Case“, S. 466ff; sowie Wiest-Kellners kulturanthropologische Deutung der Du-Erzählung unter Berufung auf die ‚Schwelle‘ und den ‚Übergangsrhythmus‘ (*Messages from the Threshold*, S. 29ff.), woraus sie das Konzept der Liminalität ableitet, das sowohl „Prozesse des Übergangs und der Verwandlung“ als auch den sozialen oder psychischen Status einer Person/Figur bezeichnet, gemeint sind also „Zustände der Instabilität und Unerreichbarkeit, des Schwebens und Schwankens zwischen den Welten“ (ebd., S. 33). Im Extremfall gehört das Du einer ‚verkehrten Welt‘ an wie in Aichingers Spiegelgeschichte, deren kunstvolle Erzählstruktur nicht als bloße experimentelle Spielform gelesen, sondern als Hinterfragung vorherrschender Normen und Konventionen.

³⁴ Richardson, „The Poetics and Politics of Second-person Narrative“, S. 327.

³⁵ Ebd.

Hinsicht ‚Gewalt‘ widerfahren. Als Opfer pronominaler Manipulation ist das Du immer der Willkür des Erzählers ausgeliefert, dessen Macht unterschiedliche Formen annimmt. Der Vergleich des Verhältnisses zwischen Erzählinstanz und Du mit demjenigen von Regisseur und Schauspieler wird in *Nirgendwo sonst* explizit gezogen. Eine solche Fremdsteuerung wird am augenfälligsten, wenn der Erzähler latent bleibt – zusätzlich verstärkt in instruktiver oder gar imperativer Erzählweise³⁶ –, aber sie zeichnet sich auch ab, wenn der Erzähler auf der Figurenebene dem Du gegenüber steht. Letzteres untersteht in seiner Sprachlosigkeit zwangsläufig der Deutungshoheit des Anderen, oft des Ich-Erzählers (*Böse Schafe*). Gewalt erfährt es qua Gefühlsdiktat, zum Beispiel wenn es gezwungen ist, Angst, Scham oder Gewissensbisse mitzuerleben, umso mehr noch, wenn die Figur in der *histoire* Gewalt erleben muss. Während kranken Protagonisten (wie in *Fremdschlüfer*) Passivität verordnet ist, wird die Geduld des Lesers auf die Probe gestellt. Eine Gewalteinwirkung besteht aber auch in einer gezielten Lektüreschwernis durch multipronominales, multiperspektivisches, labyrinthisch-diskontinuierliches Erzählen, wie es im Zusammenspiel mit der Du-Form häufig vorkommt.

Nur mäßig ist der Erfolg der Du-Form bei der Wiedergabe von Gedanken anderer Personen oder bei analeptischer Handlungswiedergabe, die den Leser nur informiert. Um ein vielfaches effektiver ist die Apostrophe hingegen, wenn sie den Leser aktiviert, indem sie ihn in einen ethischen Reflexionsprozess involviert, wie etwa in *Nirgendwo sonst*. Die Schilderung Burmas fordert eine Stellungnahme geradezu heraus und das sogar in doppelter Hinsicht: zum einen zur politischen Lage dieses Landes, zum anderen zum Handeln des in den eigenen Augen schuldig gewordenen Protagonisten. Erstaunlicherweise findet die narrative Apostrophe keinerlei Erwähnung in den Rezensionen, die unter den konkurrierenden Themenangeboten die Burma-Problematik fokussieren, jedoch Strategien der Rezeptionssteuerung ausblenden, obwohl die Thematik nicht selten mit einem Leserappell verbunden ist.³⁷ Dabei ist es durchaus bemerkenswert, wie es mit der komplizierten Erzählstruktur und Perspektivierung gelingt, den politischen Appell in den Hintergrund zu drängen und eine moralisierende Bewertung der Lage zu umgehen. Mit anderen

³⁶ Imperative finden sich vereinzelt auch in den hier besprochenen Du-Erzählungen, dominieren diese jedoch nicht wie in Lebensratgebern und Anleitungsliteratur. Letztere Texttypen werden zum Beispiel in Lorrie Moores durchweg in der Du-Form verfassten Kurzgeschichtensammlung *Self-Help* (1985) parodiert. Als radikale narrative Apostrophe, die imperativisch ein großes Lesepublikum zur Identifikation einlädt, war bereits John Updikes *How to love America and leave it at the same time* (1972) konzipiert.

³⁷ Vgl. folgende Besprechungen, die von einer eher flüchtigen Lektüre zeugen: Rainer Moritz, „In den Tiefenzonen der Psyche. ‚Nirgendwo sonst‘ – Christiane Neudeckers Burma-Roman“ in: *Neue Zürcher Zeitung*, 16. 07. 2008; Christina Hoffmann, „Die verschwundene Dänin“, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 23. 07. 2008; sowie Verena Mayer, „Suche nach Sinn und Sine. Christiane Neudecker erzählt von einer Burma-Reise“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. 11. 2008.

Worten: Ein erzähltechnisches Ablenkungsmanöver verschleiert die ideologische Manipulation des Lesers.

Werner Wolf zählt die Verwendung der Du-Form in seinem Standardwerk zur ästhetischen Illusion und deren Durchbrechung wegen mangelnder Plausibilität zu den illusionsstörenden Erzählverfahren.³⁸ Meine Textbetrachtung ergibt ein differenziertes Bild: In einigen Fällen bewegt gerade der Illusionsbruch den Leser zum Mitdenken und Urteilen; in anderen wird darauf abgezielt, den Leser durch die vom Pronomen der zweiten Person ausgelöste illusorische Identifikation zu beeinflussen. Positiv betrachtet, wird der Leser von Texten, die ein verstärktes Identifikationsangebot machen, zu gesteigerter Empathie verleitet; negativ gewendet, entziehen sich die Autoren geschickt der Verantwortung einer Urteilsbildung, indem sie diese auf den Leser übertragen. Die Du-Erzählung macht dem Leser massiv bewusst, dass er sich beim Lesen selbst schon immer an der Grenze zwischen fiktiver, erzählter Welt und Wirklichkeit bewegt. Während Wiest-Kellner deshalb „ein selbstentrücktes, ein schutzloses und riskantes Lesen“³⁹ konstatiert, sei hier abschließend der Lustgewinn des identifikatorischen Lesens betont. Ungeachtet der Autorenintention bescheren Du-Erzählungen ein Lesevergnügen, das sicher mitverantwortlich dafür ist, dass die Konjunktur der Erzählform nicht mit der Postmoderne endet, sondern bis heute anhält, wie es die besprochenen Romane belegen. Letztere sind keineswegs nur oder vornehmlich selbstreflexive erzähltechnische Spielereien, sondern thematisch motivierte Kunstgriffe. Sie demonstrieren, wie gut narrative Apostrophen für die Darstellung zeittypischer Themen und Subjektkonzepte eingesetzt werden können – speziell im Rahmen von Texten mit ausgeprägter ethischer Dimension.

³⁸ Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*, Tübingen, 1993, S. 419f. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Barbara Korte zur Implausibilität des Du-Erzählens hinsichtlich der Sprechakttheorie, S. 184f.

³⁹ Wiest-Kellner, *Messages from a Threshold*, S. 79.

Autorenverzeichnis

MORITZ BASSLER, Professor für Neuere deutsche Literatur an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Studium der Germanistik und Philosophie in Kiel, Tübingen und Berkeley. 1993 Promotion in Tübingen (*Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*), bis 1998 Redaktor des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft, bis 2003 Wiss. Assistent bei Helmut Lethen in Rostock. (Habilitation: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*), bis 2005 Professor of Literature an der International University Bremen. Fellow am IFK Wien (2001), am ZfL Berlin (2007) und am FRIAS (2009/10). Gastdozenturen und Masterclasses u.a. in Athens/GA, Kopenhagen, Utrecht und Ferrara. Zahlreiche Publikationen mit den Schwerpunkten Literatur der Klassischen Moderne, Literaturtheorie, Gegenwartsliteratur (*Der deutsche Pop-Roman*, 2002) und neuerdings Realismus.

PAOLA GHERI, Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Salerno (Italien). 1996 Promotion mit einer Arbeit zu *Georg Trakls dichterischen Anfängen* an der Universität Pisa. Zahlreiche Arbeiten zur österreichischen Literatur des fin-de-siècle (Hofmannsthal, Rilke, Trakl) und zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Christa Wolf, Christoph Ransmayr, Sten Nadolny, Peter Handke). Außerdem Beschäftigung mit Fragen der Intertextualität (P. Gheri – L. Perrone Capano: *Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco*, 2002) und mit Frauenliteratur des Exils, zuletzt innerhalb eines vom Kultusministerium finanzierten Forschungsprojekts: M. Hartwig, *Il Crimine*, Novella con traduzione italiana a fronte, a cura di P. Gheri, 2008.

CESARE GIACOBazzi, Professor für deutsche Literatur an der Universität Modena e Reggio Emilia. Promotion mit einer Arbeit zu Günter Grass' *„Danziger Trilogie“*: *La storia risvegliata. Il Barocco nella Trilogia di Danzica di Günter Grass: le forme, le funzioni, gli esiti*, 1993. 2001 italienische Habilitation (concorso nazionale für deutsche Literaturwissenschaft) zum Thema *„Ethik des Verstehens“*: *Introduzione all'esperienza del senso. Didattica della letteratura e coscienza ermeneutica*; Zahlreiche Publikationen, darunter: *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza. La correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, 2001; *Un'etica esplorativa*, 2005; *Coscienza della nazione o buffone di corte?*, 2007; *Contaminated Memory in Günter Grass' My Century: Literary and Journalistic Accounts on War*, 2009.