

DOROTA SOŚNICKA
Uniwersytet Szczeciński
Szczecin

JÜRGEN PETERSENS *POETIK EPISCHER TEXTE* UND SEINE KRITIK ÜBERKOMMENER THEORIEN UND POETIKEN

Nicht zu Unrecht bemerkt Jürgen Petersen in seiner wissenschaftlichen Abhandlung u.d.T.: *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*, daß es sowohl der überkommenen Erzählforschung als auch der Gattungspoetologie „an einer wirklich widerstandsfähigen Systematik“ (Petersen s. 155) fehlt. Die heute gängigen Exegesen – zumindest epischer und dramatischer Werke – gehen seiner Meinung nach „in aller Regel inhaltsanalytisch und historisch“ (s. 176) vor, was bereits durch die gültigen Klassifizierungen des Romans in Bildungs-, Erziehungs-, Kriminal-, Raum- oder Figurenromane usw. bestätigt wird. Dabei bleibt unstritten, daß ein erzählendes Werk in seiner ästhetischen Dimension unberücksichtigt bleibt, wenn es inhaltlich, aber nicht erzähltechnisch analysiert wird. Es hat zwar Versuche¹ gegeben, die Phänomene des Epischen zu systematisieren und erzählerische Texte hinsichtlich ihrer Aufbauform zu beschreiben, so seien doch nach Petersen die bisher entworfenen Systeme nicht imstande, diese Phänomene systematisch zu klassifizieren und einander zuzuordnen. Entweder seien diese Systeme zu oberflächlich oder ganz einfach fehlerhaft. Und auf alle Fälle berücksichtigt keines von ihnen die modernen Texte, so daß die bisher geltenden Poetiken von der Erzählpraxis ganz schlicht überholt wurden.

Den bisher entworfenen Deskriptionsmethoden epischer Texte stellt Petersen seine Poetik entgegen, in der er versucht, ein System aufzubauen, das imstande wäre, jeden beliebigen erzählerischen Text ästhetisch zu erfassen, und das ermöglichen würde, allerlei Texte miteinander zu vergleichen. In dem *Grundriß* überschriebenen Teil seiner Poetik überblickt

¹ Es sind vor allem E. Lämmerts *Bauformen des Erzählens*, F. Stanzels *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, *Typische Formen des Romans* und *Theorie des Erzählens* sowie K. Hamburgers *Logik der Dichtung* gemeint.

er die wichtigsten Merkmale des Epischen, wobei er hier an manchen von ihnen auch gewisse Modifizierungen vornimmt. Im folgenden werden seine wichtigsten Äußerungen zu jenen Merkmalen geschildert, denn schon aus ihnen ergibt sich teilweise, worauf die Unzulänglichkeiten und Fehler bisheriger Deskriptionsmethoden epischer Texte beruhen.

Den Ansatz einer gut fundierten Erzählpoetik sollte nach Petersen die fundamentale Unterscheidung zwischen Wirklichkeitsaussagen und fiktionalem Sprechen bilden. Bleibt diese Unterscheidung unberücksichtigt, so „besteht die Gefahr, daß Modelle aus dem Bereich der Wirklichkeitsaussagen in den Bereich fiktionalen Sprechens übertragen werden, wo sie gar nicht gelten können“ (S. 12). Dieser Gefahr sind vor allem die jeweiligen Ästhetiken erlegen, die sich an Kommunikationssystemen orientieren und die Kommunikationsferne des sprachlichen Kunstwerks nicht hinreichend beachten². Aber auch Käte Hamburger hat sich in ihrer *Logik der Dichtung* nicht vor dem Trugschluß bewahrt, daß alle Aussagen, würden sie sich auf die Realität oder auch auf eine fiktionale Welt beziehen, gleichen Wesens seien und somit nach denselben Mustern aufgeschlüsselt werden könnten³.

Fiktionale Aussagen, also dichterische oder poetische⁴, unterscheiden sich indes von den Wirklichkeitsaussagen vor allem dadurch, daß sie – im Gegensatz zu den zweiten – weder falsifizierbar noch verifizierbar sind. Ihre Wahrheit besteht nicht wie die der Wirklichkeitsaussagen in ihrer überprüfbaren Richtigkeit. Somit gelten fiktionale Aussagen als absolut. Zugleich sind sie zeit- und ortlos. Es können zwar in ihnen bestimmte Orte und bestimmte Daten genannt werden, sie können sich ja auch auf empirische Personen beziehen, aber sobald diese realen Orte, Zeitpunkte und Personen in einen dichterischen Text gelangen, werden auch diese fiktionalisiert: „Die ‚Fiktionalisierung‘ des Realen, also die Überführung wirklicher Erlebnisse, historischer Fakten etc. in die Welt der Fiktionalität nimmt

² Es geht vor allem um folgende Ästhetiken: Rolf Breuer: *Literatur. Entwurf einer kommunikationsorientierten Theorie des sprachlichen Kunstwerks*; Dietrich Krusche: *Kommunikation im Erzähltext*; Günter Waldmann: *Kommunikationsästhetik 1*; Rainer Warning: *Rezeptionsästhetik*.

³ Für Käte Hamburger handelt es sich dann um Wirklichkeitsaussagen, wenn ein reales Aussagesubjekt (die sog. „Ich-Origo“) spricht. Das Ausgesagte steht in einer festen Beziehung zum aussagenden Ich: es kann nur über sein eigenes Inneres erzählen, seine Aussagen bekommen – an dem Jetzt des Aussagesubjekts gemessen – eine zeitliche Schichtung. Auch die Ortsbestimmungen bemessen sich nach seinem Hier. Da „Fiktion“ das Gegenteil zur Wirklichkeitsaussage ist, entsteht sie, wenn das reale Aussagesubjekt fortfällt. Somit erzählt sich für Hamburger die fiktionale Er-Erzählung selbst und auch in reiner Zeitlosigkeit („episches Präteritum“), weil das Aussagesubjekt, an dem die zeitliche Schichtung gemessen werden sollte, nicht mehr da ist. Der Er-Erzählung setzt Hamburger die Ich-Erzählung entgegen, die sie als eine „fingierte Wirklichkeitsaussage“ klassifiziert. Bei der Ich-Erzählung handelt es sich nach ihr um eine Wirklichkeitsaussage, weil diese Form dieselbe Struktur besitzt wie Wirklichkeitsaussagen, d.h., eine „Ich-Origo“ sagt etwas aus, was sich auf sie selbst bezieht (die Ich-Erzählung besitzt also schon eine zeitliche Schichtung), weil sie aber kein wirkliches Ich ist, ist die Aussage fingiert.

⁴ Petersen warnt vor dem Gebrauch der Bezeichnung „literarisch“, da diese auch nicht-fiktionale Texte umfaßt, wie etwa das Kochbuch oder die Zeitungsmeldung. Es gibt also literarische Sätze fiktionaler und solche nicht-fiktionaler Art, aber nur erstere sind poetisch oder dichterisch.

dem Tatsächlichen sein Spezifisches, Unverwechselbares, Individuelles, sein Jetzt und Hier und überführt es ins Zeitlos-Ortlose, ins Allgemeine, absolut Gültige" (S. 9). Die Überführung des Tatsächlichen in fiktionale Texte hat lediglich die Aufgabe, dem Leserbewußtsein Anhaltspunkte zu liefern, die ihm gestatten, das Zeit- und Ortlose der Fiktionalität mit einer temporalen und lokalen Orientierung zu verbinden.

Die fiktionalen Sätze bilden also eine eigene Sphäre, in die empirische Wirklichkeit nicht eindringen darf, denn sonst müßten sich diese fiktionalen Sätze auch der Frage nach ihrer Richtigkeit öffnen und somit ihr Wesen verlieren. Nur in einer gegen die empirische Welt abgeschlossenen Sphäre kann die absolute Wahrheit der fiktionalen Sätze gelten. Jürgen Petersen charakterisiert einen fiktionalen Satz folgendermaßen: „Er etabliert einen Geltungsbereich für sprachliche Aussagen jenseits von empirischer Überprüfbarkeit, von zeitlicher und lokaler Bestimmtheit, ja sogar von natürlicher und logischer Gesetzmäßigkeit" (S. 5), und er führt hier als Beispiel Märchen an, in denen ja die elementaren Regeln der Wahrscheinlichkeit außer Kraft gesetzt werden, ohne daß der Leser daran Anstoß nimmt. Und eben erst diese Kennzeichen der fiktionalen Aussagen ermöglichen dann die Identifizierung des Lesers mit dem rezipierten Text.

Der prinzipielle Unterschied zwischen Wirklichkeitsaussagen und fiktionalen Sätzen besteht jedoch in ihrer kommunikativen Funktion oder Funktionslosigkeit. Während Wirklichkeitsaussagen immer einem Zweck dienen (Information, Warnung, Überredung usw.), sind fiktionale Sätze zweck- und ziellos; sie dienen ausschließlich dazu, eine eigene Welt hervorzubringen. Und da sie sich an kein bestimmtes Du wenden, sind sie auch kommunikationslos. „Sie sind Selbstzweck; d.h., sie dienen nur der eigenen Welt und wenden sich einander zu" (S. 10), so charakterisiert die fiktionalen Sätze Petersen und auf diesem Wege gelangt er zu dem Schlüsselbegriff seiner Erzählpoetik, und zwar dem des Erzählsystems: „Fiktionale Sätze stehen zueinander in einer funktionalen Beziehung mit dem Zweck, eine eigene Erzählwelt zu errichten, und das bedeutet: sie bilden ein Erzählsystem. Denn dies ließ sich als der Verbund jener Elemente definieren, die – nach Maßgabe und in Zusammenwirken mit dem von ihnen selbst mitgestalteten Gehalt, Sinn, der Thematik – das Ganze des epischen Textes fiktionaler Art ausmachen. Das Erzählsystem erweist sich also als Konstituens der fiktionalen Welt, und zwar als ästhetisch geordnetes, eben nach funktionalen Prinzipien gestaltetes Ganzes" (S. 11).

Aus der Definition des Epischen⁵, die die strukturelle Trias des Erzählens bestimmt, d.h. die Vermittlung eines Geschehens durch einen Erzähler an einen Rezipienten, lassen sich die wichtigsten Elemente eines epischen Textes ableiten, und zwar: der Stoff, der

⁵ W. Kayser definierte das Epische folgendermaßen: „Die epische Ursituation ist: ein Erzähler erzählt einer Hörschaft etwas, was geschehen ist" (Kayser S. 349). Die Zeitstruktur erscheint zwar strittig, doch ist hier das wesentliche Merkmal enthalten, d.h. die Vermittlung eines Geschehens durch einen Vermittler an einen Rezipienten.

Erzähler und der Rezipient. Im Gegensatz zum Stoff, zum Thema, zum Inhalt des Erzählens, die keiner Norm unterliegen und gattungsunspezifisch sind, bildet der Narrator, d.h. die Mittelbarkeit epischer Darstellung, das entscheidende, gattungsspezifische, das Epische von den anderen literarischen Gattungen trennende Merkmal. Schon daraus ergibt sich, daß man den Narrator auf keinen Fall mit dem Autor verwechseln darf. Denn Autoren schreiben auch Gedichte und Dramen, aber nur beim Erzählen gibt es einen Vermittler. Der Autor entwirft zwar die fiktionale Welt, aber im Unterschied zum Narrator gehört er ihr selbst nicht an. Darüber hinaus kann ja ein und derselbe Autor mehrere unterschiedliche Erzähler einsetzen. Zwar kann er seinem epischen Medium eigene Meinungen und Vorstellungen unterschieben, sogar Tatsachen aus eigener Biographie anführen, was in den modernen Texten besonders oft anzutreffen ist, aber sobald solche Tatsachen in den fiktionalen Text eingebracht werden, verlieren sie ihren empirischen Charakter. Daher ist es nicht erlaubt, aus den Äußerungen eines Narrators Ansichten des Dichters abzuleiten.

Die Erzählung kann bekanntlich in der Ich-, Er- und Du-Form zustande kommen. Nach Petersen wäre es aber angesichts „jener merkwürdigen Sexualisierung aller Lebensbereiche“ (S. 19) angebracht, nicht nur von einem Erzähler, sondern auch von einer Erzählerin zu sprechen, nicht nur von einer Er-Erzählung, sondern auch von einer Sie-Erzählung und folglich sogar einer Es-Erzählung (wenn als Vermittler ein Kind auftritt).

Das letzte Element der epischen Trias stellt der Rezipient dar. Berücksichtigt man aber bei dieser Kategorie die sprachontologischen Divergenzen, so ergibt sich daraus die Notwendigkeit, zwischen einem Real-Leser und einem Fiktional-Leser zu unterscheiden, je nachdem, ob er Berichte über Wirkliches oder fiktionale Texte liest. Ein Real-Leser braucht seine „personale Wirklichkeit“ (S. 20) nicht abzulegen, um das Gelesene zu verstehen. Ein Fiktional-Leser bildet dagegen „jenen Teil des Individuums, der fähig ist, die Eigenart der Fiktionalität wahrzunehmen und dies während der Lektüre tatsächlich tut. Dabei läßt er die Rezeptionsmechanismen der Realität hinter sich und rückt an ihre Stelle jene, die ihm gestatten, das Märchenhafte als existierend, das Irreale als seiend, das Gesagte als absolut wahr anzuerkennen“ (S. 20). Da dabei das Lesen „ein Zusammenspiel zwischen der fiktionalen Welt, ihrer Eigenart, der jeweiligen Ausformung eines Erzählsystems und des sich auf die Fiktionalität einlassenden, die Realität hinter sich lassenden individuellen Bewußtseins“ (S. 21) ist, wird der Fiktional-Leser nicht nur von seiner Individualität geprägt, sondern auch vom Text.

Das nächste Problem, das Petersen in dem *Grundriß* seiner Poetik bespricht, sind die Zeitverhältnisse, die sich bei traditionell im Präteritum erzählten Texten aller Erzählformen folgenderweise bestimmen lassen: Das Präteritum, das Käthe Hamburger als „episches Präteritum“ bezeichnet und mit diesem Begriff die Zeitlosigkeit des Erzählens erfaßt hat, besitzt keinerlei zeitliche Funktion im Hinblick auf das Hier und Jetzt des Lesers (das erzählte Geschehen „gilt“ genauso heute wie morgen – d.h. immer dann, wenn der Leser die Erzählung

liest) und primär auch innerhalb des Textes. Vorzeitigkeit wird durch Plusquamperfekt ausgedrückt, das das Jetzt des epischen Präteritums bestätigt. Das gilt, solange der Narrator hinter das Erzählte zurücktritt. Aber sobald er sich als Vermittler ins Spiel bringt, sich z.B. auktorial verhält und im Präsens seine Urteile, Reflexionen usw. vorträgt, „so tritt nicht nur der Charakter epischer Mittelbarkeit deutlich ins Bewußtsein des Lesers, sondern gewissermaßen auch eine zeitliche Schichtung innerhalb der Zeitlosigkeit des Fiktionalen zutage. Das Präteritum erhält im Blick auf das Präsens der Erzählereingriffe eine *textimmanente* zeitliche Funktion“ (S. 23). Ohne jegliche zeitliche Funktion bleibt aber immer das sog. historische Präsens, das nur der Spannungserzeugung dient und dessen Wesen in der Plötzlichkeit seines Erscheinens und der Kürze seiner Dauer besteht.

Dieses für traditionelle Texte charakteristische Zeit-Gefüge wurde aber durch Texte der Moderne grundsätzlich in Frage gestellt. Vor allem ist schon seit den 50er Jahren die sich immer mehr ausbreitende Tendenz zu beobachten, in fiktionalen Texten das Präsens als Darbietungstempus zu gebrauchen. Diese Tatsache läßt Petersen in Anlehnung an das „epische Präteritum“ dem „räsonierenden Präsens“ eines auktorialen Erzählers das „epische Präsens“ entgegenstellen: „Es tritt als fiktionales Erzähltempus auf, erweist sich insofern als mit dem traditionellen epischen Präteritum austauschbar und hat sich inzwischen beinahe so fest wie dieses im Erzählen etabliert“ (S. 24). Da das epische Präsens dieselbe Funktion wie das epische Präteritum hat und mit ihm austauschbar ist, verwendet man oft in modernen Texten beide Tempusformen zugleich und bildet so ein willkürliches Tempusgemisch, das den Gebrauch der Zeiten nebensächlich oder belanglos erscheinen läßt. Infolge der Einführung und derartigen Verbreitung des epischen Präsens wurde aber zugleich die Gegenüberstellung vom epischen Präteritum und räsonierenden Präsens außer Kraft gesetzt, so daß die modernen Autoren den Ansatz gewonnen haben, frei zu rezipierende Texte zu konstituieren. Denn sobald sich im Text kein Hinweis vorfindet, ob im gegebenen Fall das räsonierende oder das epische Präsens gemeint ist, entsteht für den Leser die Möglichkeit, diesen Text auf unendlich vielfältige, weil rein subjektive Weise zu rezipieren.

Bei der Besprechung der Tempusprobleme betont Petersen, daß in der Moderne der Tempusgebrauch außerordentlich variabel geworden ist und daß ein und dasselbe Tempus ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen kann. Das epische Präsens kann z.B. das epische Präteritum mit einer Zeitfunktion versehen und so Vergangenes mit Gegenwärtigem konfrontieren. Am Beispiele des Romans von Max Frisch *Mein Name sei Gantenbein* (Anh. I) präsentiert Petersen, wie der Tempuswechsel signalisiert, daß das bereits Erzählte reine Erfindung des erzählenden Ich war, oder auch, daß ein Übergang aus dem Geschehen in die Vorstellung erfolgt ist. In diesem Fall spricht Petersen von dem sog. „Fiktions-Präsens“.

Das *Gantenbein*-Beispiel zeigt, daß in der Moderne sogar der Rahmen der Fiktionalität, der das Erzählte in seinem Sein sichert, in Frage gestellt wird. Indem der Erzähler dem Leser nämlich immer wieder zu verstehen gibt, daß er keine (fiktionalen) Fakten, sondern Fiktionen erzählt, durchbricht er den Rahmen der Fiktionalität und versetzt den Leser in

einen Schwebestand, wo dieser ständig zwischen Erfundenem und (fiktional) Faktischen unterscheiden muß (andere Beispiele dafür finden sich z.B. in Th. Manns *Der Erwählte*, in P. Härtlings *Hölderlin*, in J. Beckers *Jakob der Lügner*). Dieses Spiel mit der Fiktionalität verweist auf die ästhetischen Tendenzen der Moderne zur Destruktion des Gewohnten mit dem Ziel, den Leser in den Mittelpunkt zu rücken. Eine zweite Fundamentalerscheinung dieser Destruktion des überkommenen Erzählens ist der Verzicht moderner Autoren auf jede Art der Rezeptionsanweisung und -lenkung. Im traditionellen Erzählen wird die Rezeption durch entsprechende Mechanismen gelenkt. Diese Lenkung beginnt schon mit der Gattungsbezeichnung, dem Titel und erfolgt dann durch entsprechende Erzähler- und Figuren-Kommentare, die Haltung des Erzählers zum dargestellten Geschehen usw. Es wird ständig dem Leser signalisiert, wie der Text zu verstehen ist und wie die einzelnen Textschichten einander zuzuordnen sind, so daß er – ohne interpretatorisch geschult zu sein – den Text richtig versteht. Viele Texte der Moderne stellen es dagegen dem Leser frei, wie er das Gelesene versteht. Die Freigabe der Rezeption kann durch Anwendung verschiedener Verfahren erfolgen (z.B. durch eine völlige Sinnzertrümmerung, wie etwa in K. Bayers Roman *der sechste sinn*), immer verweist sie aber zusammen mit dem Spiel mit der Fiktionalität auf eine Auflösungstendenz in der Moderne, die selbst die fundamentalen Erzählphänomene berührt.

Im letzten Teil des *Grundrisses* kommt Petersen auf die Bauformen zu sprechen, was ihm die Möglichkeit einräumt, sich mit dem Werk von Eberhard Lämmert *Bauformen des Erzählens* auseinanderzusetzen. Es muß aber sogleich betont werden, daß Lämmert in seinem Buch, das heute noch viel beachtet und weit verbreitet ist, nicht den Anspruch hatte, eine Erzählpoetik vorzulegen, wessen Folge ist, daß in seinem Text „die unterschiedlichen Schichten des Erzählens, also Tempusprobleme, Fiktionalitätssignale, Durchbrechung der Fiktionalität, Erzählhaltungen und Erzählverhalten etc. nur beiläufig zur Sprache kommen und daher auch nicht erzähl-systematisch klassifiziert und zugeordnet werden“ (S. 156). Die Qualität dieses Buches mindert auch angesichts des heutigen poetologischen Wissens die Tatsache, daß sich Lämmert nie dazu entschlossen hat, sein Buch zu überarbeiten und es den gewachsenen erzählpoetologischen Kenntnissen und den veränderten Erzählverfahren der Moderne anzupassen. Trotz all dem bleibt es jedoch sein Verdienst, daß er, von seiner speziellen Fragestellung ausgehend, allgemeinere Probleme wenigstens angedeutet und damit der älteren textanalytischen Praxis manche Anregung vermittelt hat.

Der größte Mangel des Werkes von Lämmert ist jedoch nach Petersen dieser, daß er zwar sein Buch *Bauformen des Erzählens* betitelte, dabei aber so gut wie keine Bauformen besprochen hat: „Überschreitet Lämmert einerseits den Rahmen seiner Thematik und erklärt Fragen der Fiktion, der Erzählform, aber auch der Darbietungsweisen, der Erzählereingriffe usf. schlankerhand zu Problemen epischer Bauform, so vermißt man andererseits eine Analyse und Abzirkelung wirklich erzähltektonischer Momente“ (S. 42). Zu den echten

epischen Bauformen im strengen Sinne des Begriffs zählt Petersen in erster Linie die Rahmenform der Erzählung, die von allen Bauformen die übersichtlichste ist. Bei solchen Rahmenformen handelt es sich entweder um einen Zyklus von Geschichten (z.B. *Decamerone* Boccaccios) oder eine Erzählung, die als epische Doppeldarbietung die Außenerzählung (Rahmen) von der Binnenerzählung unterscheidet, wobei die Binnengeschichte erst durch das Rahmengeschehen verständlich gemacht wird oder auf die Rahmenpersonen zurückwirkt. Die zweite echte epische Bauform stellt die Montage dar, die als eine die Handlungseinheit sprengende Gegenüberstellung unterschiedlicher Textblöcke zu definieren wäre (der bekannteste ältere Montageroman sind E.T.A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr*, noch komplizierter als dieser ist Goethes Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* aufgebaut in der Moderne rückt der Montageroman immer mehr in den Vordergrund).

Die Bauform eines epischen Werkes wird schließlich noch dadurch geprägt, ob ein- oder mehrsträngig erzählt wird, was jedoch nicht mit dem Phänomen des analytischen⁶ oder synthetischen Erzählens verwechselt werden darf, bei dem es sich eher um die Erzählstruktur als um die Bauform handelt.

Den *Grundriß* betitelten Teil seiner Poetologie schließt Petersen mit der Bestimmung der Textarten, worunter er „typologisch klassifizierte kohärente Äußerungen“ (S. 45) versteht. Als Ordnungsprinzip wählt er hier den Umfang der Erzähltexte, woraus sich eine Dreiteilung in große, mittelgroße und kurze Texte ergibt. Zu den großen gehört neben dem Epos der Roman, dessen folgende Arten Petersen unterscheidet:

- 1) Handlungsroman – seine Eigenart beruht darauf, daß er von Menschen erzählt, Handlungen in den Mittelpunkt rückt, Ereignisgipfel herausarbeitet und auf ein Ziel zuläuft;
- 2) Deskriptionsroman – er verzichtet auf zielorientierte Handlungswiedergabe, auf zugespitzte Ereignis-Erzählung usf. und betreibt stattdessen eine Weltbeschreibung, die detailorientiert ist und das Alltägliche in den Mittelpunkt rückt. Als Deskriptionstempus überwiegt das Präsens, aber es gibt auch Passagen im Präteritum;
- 3) Montageroman – er besteht aus unterschiedlichen Textblöcken, die miteinander in keinerlei Beziehung stehen;
- 4) die sog. (Roman-)Textur – eine Großform, die ebenfalls mit Montageverfahren arbeitet, aber es handelt sich in der Regel um Montagen von unterschiedlichen Texten, denen das im eigentlichen Sinne Erzählerische meistens fehlt, d.h., sie setzt sich zusammen aus Deskriptionen, Reflexionen, Kommentaren, Zitaten, Wortexperimenten, auch „Blödeleien“ (S. 47) (z.B. *der sechste sinn* von Konrad Bayer oder *die verbesserung von mitteleuropa, roman* von Oswald Wiener). Manchmal wird die Textur um Reportagen erweitert oder sogar Fotos und Bilderreproduktionen (z.B. *Das nächste Spiel ist immer das*

⁶ Synthetisches Erzählen bedeutet die Wiedergabe der Handlung entsprechend ihrem Fortgang, analytisches dagegen die Zerstörung der Sukzession durch Rück- und Vorgriffe.

schwerste von Ror Wolf). Bei solchen Texturen kann von einem Erzählsystem nur im beschränkten Sinne die Rede sein, „doch stehen solche Arbeiten als offensichtlich aus ästhetischer Kalkulation hervorgehende Gegen-Romane durchaus in einer Beziehung zu dem systematischen Erzählen, gerade auch dann, wenn sie die Auflösung der Erzählsysteme betreiben“ (S. 48).

Zu den epischen Mittelformen zählt Petersen Erzählungen, die – abgesehen vom Typus der Textur, die natürlich viel Raum benötigt – die Wesensmerkmale des Romans in verkürzter Form präsentieren, und die Novelle als einen besonderen Typus. Schließlich nennt er auch die epischen Kleinformen, die sich durch Konzentration, Knappheit und meistens raffendes Erzählen auszeichnen, also z.B. Kurz- und Kalendergeschichten, Anekdoten, Märchen, Sagen usw.

Den nächsten Teil seiner Poetik widmet Petersen vor allem der Charakteristik des erzählenden Mediums durch solche Kategorien wie Erzählform, Erzählverhalten, Standort des Erzählers, Sichtweise usw. Jede dieser Kategorien wird von ihm genau definiert, denn bei seinem Anspruch, epische Phänomene systematisch zu erfassen, ist die heutzutage zu beobachtende Vermischung der Begriffe unzulässig. Gleichzeitig beweist er, daß das allgemein anerkannte und dank seiner Monopolstellung heute noch wirksame Deskriptionssystem von Franz K. Stanzel, von dem Petersen auch manche Anregung schöpft, fehlerhaft ist und sich in der Praxis überhaupt nicht bewährt.

In zahlreichen Aufsätzen und vor allem in seinen drei Büchern: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, *Typische Formen des Romans* und *Theorie des Erzählens* entwirft Franz K. Stanzel die sog. Erzählsituationen (zunächst zählt er vier auf, dann – unter der Freilassung der sog. neutralen Erzählsituation – nur noch drei), die sich nach ihm aus drei Konstituenten zusammensetzen, nämlich aus der „Opposition Erzähler – Reflektor“ (Stanzel, 1979, S. 74), der „Opposition Identität – Nichtidentität der Seinsbereiche des Erzählers und der Charaktere“ sowie der „Opposition Innenperspektive – Außenperspektive“. Er entwirft die drei folgenden Erzählsituationen (ES):

- ⇒ Auktoriale ES – mit der Dominanz der Außenperspektive
- ⇒ Ich-ES – mit der Dominanz der Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Charakteren
- ⇒ Personale ES – mit der Dominanz des Reflektor-Modus (S. 79).

Petersen zeigt jedoch auf, daß die Konstituierung dieser drei Erzählsituationen unter einem systemlogischen Mangel leidet, den schon die Auflistung der Erzählsituationen mit ihren Dominanzen deutlich werden läßt. Bei den Erzählsituationen handelt es sich nämlich um eine Erzählform⁷ (Ich-Erzählung) und zwei Arten des Erzählverhaltens (auktorial und

⁷ Diesen Begriff definiert Petersen als das ontische Verhältnis des Erzählers zum Erzählten, d.h., es geht darum, ob der Erzähler von sich selbst, vom Angesprochenen oder von Dritten erzählt, was äußerlich durch den Gebrauch des Ich-, Du- oder Er-Pronomens fixiert wird (vgl. Petersen S. 53).

personal), also unterschiedliche Kategorien, die Stanzel nun auf einer Ebene ansiedelt und miteinander vergleicht oder gegenüberstellt, was dann folgerichtig zu verschiedenen Ungeheimheiten führen muß. Ein erster Fehler Stanzels beruht schon auf seiner Zuordnung der Ich-ES der „Identität der Seinsbereiche“ von Erzähler und Figuren, die höchst fragwürdig erscheint, weil man immer von einer Differenz zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich ausgehen muß. Zwar gibt es solche Passagen und Werke, wo man tatsächlich von einer Identität zwischen Erzähler-Ich und Figuren-Ich sprechen kann (und zwar im Falle eines monologisierenden Ich-Erzählens; z.B. in Brochs Roman *Der Tod des Vergil*), aber es gibt auch solche, wo das Erzähler-Ich zeitlich, räumlich und erfahrungsmäßig in so großer Distanz zu den geschilderten Ereignissen steht, daß von einer „Identität der Seinsbereiche“ überhaupt nicht die Rede sein kann. Somit hat Stanzel mit seinem Charakteristikum der Ich-Erzählung nicht das Grundmerkmal gefunden, das diese Erzählform von der Er-Erzählung unterscheidet. Auch Käte Hamburger ist es nicht gelungen, obwohl sie schon manches richtig geahnt hat. Sie hat nämlich die Existenz eines Er-Erzählers überhaupt geleugnet, denn nach ihr erzählt sich die „epische Fiktion“ von selbst und in reiner Zeitlosigkeit. In ihr Beschreibungssystem hat sie also nur jenen Zustand aufgenommen, wo der Erzähler hinter das Geschilderte zurücktritt, so daß der Leser ihn eigentlich vergißt und im erzählten Geschehen versinkt. Der Erzähler bleibt jedoch ständig präsent und kann seine Anwesenheit andeuten, z.B. durch eine distanzierte Haltung oder durch seine auktorialen Eingriffe im „räsonierenden“ Präsens. Durch dieses Tempus wird dann auch dem „zeitlosen“ epischen Präteritum eine Zeitfunktion verliehen. Eine zeitliche Abschichtung gesteht Hamburger nur der Ich-Erzählung zu, wo ein Ich von sich selbst erzählt, also das Geschilderte zurückliegen muß. Und das ist eben der Ansatz, der sie dann die Ich-Erzählung der Er-Erzählung diametral entgegenstellen läßt. Doch auch darin irrt sie, denn auch in einer Ich-Erzählung kann der Leser die zeitliche Diskrepanz zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich aus den Augen verlieren, d.h., auch in einer Ich-Erzählung kann das epische Präteritum als zeitlos erscheinen (z. B. in Brigitte Kronauers Roman *Rita Münster*). Was Hamburger aber richtig erkannt hat, ist die Aufnahme des Erzählers vom Leserbewußtsein. Petersen weist eben darauf hin, daß das fundamentale Merkmal, das die Ich-Form von der Er-Form der Erzählung unterscheidet, ihre Ein- bzw. Zweidimensionalität ist: „In der Ich-Form tritt ein Ich-Erzähler auf, dem Persönlichkeit eignet, in der Er-Form tritt ebenfalls ein Erzähler auf, jedoch ist er personalitätslos (d.h. ein bloßes Medium); das ichhafte Erzählen charakterisiert den Erzählgegenstand wie den Erzähler, ist zweidimensional (bipolar), das erhaltene Erzählen bezieht sich insofern nur auf das Erzählte und nicht auf den Erzähler, der als personalitätsloses Medium gar nicht charakterisierbar ist; dementsprechend ist alles Er-Erzählen zwar eindimensional, nicht aber erzählerfrei“ (Petersen S. 59; Anh. II). In der Er-Erzählung verschwindet also der Erzähler keinesfalls, wie Käte Hamburger meinte. Was verschwindet, ist seine Personalität. Deswegen eben gebraucht man in literaturtheoretischen Untersuchungen immer häufiger den Begriff „Medium“, wenn man von einem Er-Erzähler spricht. Er tritt nicht als Person

auf, besitzt also keine Personalität, aber diese Personalitätslosigkeit muß nicht zugleich Neutralität, Objektivität oder sogar Farblosigkeit bedeuten. Sie meint lediglich die Tatsache, daß das erzählende Medium nicht als Person mit bestimmten Charaktereigenschaften ins Bewußtsein des Lesers tritt (Anh. III).

Die Bipolarität der Ich-Erzählung ist nicht immer so ersichtlich. Wenn sich nämlich der Ich-Erzähler neutral verhält, bleiben zwar die Sätze zweidimensional, aber seine „Persönlichkeit“ ist nur schwer zu erfassen. Und auch umgekehrt: Obwohl der Er-Erzähler keine „Persönlichkeit“ besitzt, treten seine Eigentümlichkeiten deutlicher hervor, wenn er sich auktorial gebärdet.

Bei der Bestimmung der Ich- oder der Er-Form warnt allerdings Petersen davor, einzig auf den Pronominalgebrauch zu achten, der an sich noch nicht aufschlußreich genug ist. In jeder Ich-Erzählung kommen nämlich Passagen in der dritten Person vor, die sich jedoch von denen in einer Er-Erzählung grundsätzlich dadurch unterscheiden, daß sie sich nicht nur auf die jeweilige Person, sondern auch auf die Erzählerfigur beziehen und diese charakterisieren. Auch wenn ein Er-Erzähler in den Erzählvorgang seine Reflexionen, Kommentare usw. in der Ich-Form einblendet und dies in die Länge zieht, bedeutet es nicht, daß an dieser Stelle der Übergang von der Er- in die Ich-Erzählung erfolgt ist. An solchen Stellen bekommt zwar der Er-Erzähler sein spezifisches Profil, aber seine Sätze bleiben eindimensional, weil sie sich auf andere als den Erzählenden beziehen. Den Übergang von einer in die andere Erzählform beschreibt Petersen folgendermaßen: „Ein Übergang in die Er-Form ist nur möglich, wenn das Ich nicht mehr von sich selbst erzählt, ein Übergang in die Ich-Form nur, wenn das zunächst lediglich als Kennzeichen auktorialen Erzählens fungierende >ich< dazu übergeht, nicht mehr zu kommentieren, sondern nun auch von sich selbst zu berichten“ (S. 62).

Neben der Ich- und der Er-Erzählung gibt es noch die Du-Form, die jedoch weder bei Hamburger noch bei Stanzel oder Lämmert eine Berücksichtigung findet, was sicherlich darauf zurückzuführen ist, daß sie sehr selten vorkommt und wegen ihrer Struktur – in der Du-Form wird von Ereignissen und Erlebnissen des Angesprochenen berichtet – im Schatten der zwei anderen steht. J.H. Petersen unterscheidet zwischen drei Arten der Du-Erzählung. Erstens – wie z.B. in der *Burleske* aus dem *Tagebuch 1946-1949* von Max Frisch (Anh. IV) – kann mit dem Du der Leser gemeint sein, an den sich der Narrator wendet. In diesem Falle ist das Du „nichts weiter als das kollektive >man<, der Leser fungiert als allgemeines Bewußtsein, dem man [wie bei Frisch] allerdings Neues, vor allem der Warnung dienende Geschichten, erzählen kann“ (s. 64). Zweitens kann die Du-Form die Ausdehnung eines inneren Monologs zu einer Erzählung darstellen, wie z.B. in *Die Geschichte einer armen Johanna* von Paul Zech, wo das erzählende Ich im Ton anklagenden Mitleids der betroffenen, inzwischen verstorbenen Person ihre Lebensgeschichte wie in einem inneren Gespräch darbietet. In der Du-Form kann aber auch das Ich zu sich selbst sprechen, wobei die Anwendung des Du die Entfremdung des Ich von sich selbst signalisieren soll (z.B. in Gert Jonkes Roman *Der ferne Klang*). Schließlich kann die Du-Form einen Halb-Dialog wiedergeben, in dem der angesprochene Redepartner niemals zu Wort kommt.

Die größte Unstimmigkeit der Stanzelschen Trias der Erzählsituationen besteht jedoch darin, daß er die Ich-Erzählsituation der Auktorialen und der Personalen Erzählsituation gegenüberstellt, womit er die Existenz eines sich auktorial oder personal verhaltenden Ich-Erzählers leugnet, obwohl in epischen Texten diese Formen durchaus anzutreffen sind. Es ist aber die Konsequenz dessen, daß er Unvergleichbares miteinander kombiniert. Um diesen Fehler aus dem Wege zu räumen, muß man die Kategorie der Erzählform von der Kategorie des Erzählverhaltens trennen, womit Petersen das Verhältnis des Narrators zum Erzählten im Sinne der Präsentation der Geschichte meint. Es sind drei Arten des Erzählverhaltens zu unterscheiden: das auktoriale, das personale und das neutrale. Bei der Bestimmung des auktorialen Erzählverhaltens kann man den Darlegungen Stanzels folgen und mit diesem Begriff jene Situation bezeichnen, wo sich das epische Medium durch seine Kommentare etc. in den Erzählvorgang einmischt, was aber natürlich sowohl ein Er- als auch ein Ich-Erzähler zu tun vermag (Anh. V). Auch einem Du-Erzähler steht auktoriales Erzählverhalten durchaus zu; Petersen meint sogar, daß diese Form ein auktoriales Gepräge schon sozusagen von Natur aus besitzt. Denn indem der Erzähler das Du-Pronomen verwendet, also deutlich als Gegenüber des Lesers in Erscheinung tritt, sind seine Kommentare letztlich an den Leser gerichtet, sie wirken jedenfalls auf diesen so (Anh. IV). Eine solche Wirkung geht jedoch verloren, wenn das Du, wie etwa in P. Zechs Roman, eine Figur und nicht der Rezipient ist.

Auch bei der Charakterisierung des sog. personalen Erzählverhaltens kann man sich, wenigstens teilweise, auf die Ausführungen Stanzels stützen, der übrigens diesen Terminus in die Erzählpoetologie eingeführt hat. Das wichtigste Kennzeichen des personalen Erzählverhaltens ist der „Perspektivismus der Darstellung, der die Sehweise der Figur in den Mittelpunkt rückt“ (S. 70) (wie etwa in den Romanen von F. Kafka). In der Narrator-Figur-Beziehung stellt es also das genaue Gegenteil zum auktorialen Erzählverhalten dar, in dem die Sehweise des Erzählers vorherrscht.

Als das klassische Mittel personalen Erzählverhaltens gilt die Darbietungsform der erlebten Rede, die jedoch oft falsch verstanden wird. Viele meinen nämlich, daß der Narrator, indem er die Sicht der Figur wählt, hinter dieser ganz verschwindet, daß er als episches Medium nicht mehr da ist. Doch sind in der erlebten Rede vielmehr beide vorhanden, wobei aber die Präsenz des Narrators natürlich unterschiedlich ausgeprägt sein kann: Wenn der Erzähler sich von der Figur, deren Optik er wählt, nicht im geringsten distanziert, nimmt dann der Leser nur deren Sehweise zur Kenntnis. Trotzdem ist es der Narrator, der redet, was man schon am Gebrauch des „er“ erkennt. Weil aber das Leserbewußtsein den Narrator kaum wahrnimmt, stellt Petersen fest, daß ein solches Erzählen perspektivisch eindimensional erscheint. Distanziert sich aber der Erzähler von der Figur und läßt außer der Figurenperspektive zusätzlich die eigene Sehweise wirksam werden, so wird dann das Erzählen perspektivisch zweidimensional. Genauer genommen haben wir dann sogar mit

einer Vermischung auktorialen und personalen Erzählverhaltens zu tun, die eben durch „die Duplizität der Perspektiven in der Einheit des Satzes (in erlebter Rede)“ (S. 71) möglich wird (Anh. VI).

Genauso wie es einen auktorialen Ich-Erzähler gibt, gibt es auch einen sich personal verhaltenden Ich-Erzähler, obwohl diese beiden Formen auf Stanzels Typenkreis nicht existieren. Wenn nämlich das Erzähler-Ich die Perspektive des erlebenden Ich wählt, haben wir mit personalem Verhalten zu tun, was auch in Gestalt der erlebten Rede zustande kommen kann, wie es etwa in Max Frischs *Tagebuch 1946-1949* zu beobachten ist (Anh. VII).

Die dritte Art des Erzählverhaltens schließlich – das neutrale Erzählverhalten – rückt weder die Sicht einer Figur noch die des erzählenden Mediums in den Vordergrund und suggeriert ein Höchstmaß an Objektivität, egal ob es sich um Passagen aus einer Ich-, Du- oder Er-Erzählung handelt.

Interessant sind die Überlegungen Petersens zu der sicherlich problematischen Klassifizierung des Erzählverhaltens im Falle der Monologe oder Dialoge, die in den Erzählerbericht eingebaut werden. Denn einerseits hat man dann den Eindruck, daß der Narrator völlig verschwunden ist, andererseits bildet eben sein Vorhandensein, also die Vermittlung des Geschehens durch einen Erzähler, das gattungsspezifische Merkmal des Epischen. Somit darf hier nicht gesagt werden, daß er halt verschwunden ist. Aber wenn er als Vermittler da ist, wie verhält er sich im inneren Monolog oder im Dialog: personal, weil wir nun alles mit den Augen der Sprechenden sehen, oder neutral, weil der Erzähler dann nicht die Optik seiner Figuren wählt, sondern völlig durchsichtig wird? Zu diesem Problem meint Petersen, daß es sich beim inneren Monolog um ein personales Erzählverhalten handle, im Dialog oder der direkten Rede dagegen um ein neutrales. Er argumentiert hier folgenderweise: Im Monolog kann man den Erzähler „nur mit der Figur identifizieren. Er tritt nicht zurück, sondern er schlüpft in die Figur hinein. Sein Verschwinden ist nur scheinhaft, in Wahrheit hat er seinen Aufenthaltsort im Bewußtsein der Figur genommen. [...] Während der Narrator in erlebter Rede noch sichtbar ist, sofern er die Optik der Figur nur wählt und diese Wahl in der Duplizität der erlebten Rede auch erkennbar bleibt (es bleibt ja beim Gebrauch der dritten Person), geht er nun in die Person über, indem er deren Sichtweise eindimensional wiedergibt, eben als Monolog [er sagt jetzt „ich“]. Das heißt nicht, daß [...] Monologe grundsätzlich und immer die Identität der Weltauffassungen von Figur und Narrator dokumentieren. Über Gleichheit, Ähnlichkeit oder Unterschiedlichkeit der Anschauungen sagt der Gebrauch des Monologs nichts aus. Es steht lediglich so, daß der Narrator die Sichtweise der Figur 'direkt' und ohne jeden Umweg präsentiert“ (S. 76). Im Dialog dagegen, der solch eine Form präsentiert, die Otto Ludwig als das „szenische Erzählen“ bezeichnete, braucht der Erzähler überhaupt nicht in die Figuren hineinzuschlüpfen, um das Gesagte wiederzugeben, denn die Äußerungen der Sprechenden sind ja von außen hörbar. So hört er einfach den Redenden zu, gibt das Gehörte weiter und hält sich dabei heraus, macht sich nicht bemerkbar, also bleibt neutral. Aufschlußreich ist in diesen Fällen auch die

Rezeptionshaltung des Lesers: „Beim inneren Monolog nimmt er die Gedanken als vom Erzähler direkt präsentiert auf, bei der direkten Rede gerät ihm der Erzähler aus dem Blick“ (S. 77).

In seiner Erzähltheorie hat F.K. Stanzel noch einen anderen Fehler begangen, und zwar verknüpft er die auktoriale Erzählsituation fest mit der Außenperspektive und diese wiederum mit der Allwissenheit des Erzählers. Doch ein von außen auf das Geschehen blickender Erzähler besitzt keineswegs den totalen Überblick über das Geschehen, eben weil ihm die Innensicht ausgeschlossen bleibt. Somit hat Stanzel auch in diesem Falle zwei verschiedene Kategorien, nämlich die des Blickpunktes und die der Sichtweise des Erzählers, zu einem verflochten, während auch diese separat behandelt werden sollten. Daß die sog. Allwissenheit des Erzählers eine andere Kategorie darstellt, ist schon aus der Definition der Kategorie des Standortes oder Blickpunktes („point of view“) des Erzählers ersichtlich. Diese meint nämlich das 'raum-zeitliche' Verhältnis des Narrators zu den geschilderten Ereignissen und Personen und nicht das Vermögen, in die Figuren hineinzublicken. Eine besondere Form des Standortes des Erzählers stellt die sog. olympische Perspektive dar, also wenn der Erzähler einen zeitlich wie räumlich vollständigen Überblick über das erzählte Geschehen besitzt und sich deshalb frei in Raum und Zeit bewegen kann. Über eine solche olympische Position, also Allwissenheit in 'zeitlicher' Hinsicht, kann sowohl ein Er- wie auch ein Ich-Erzähler verfügen, wobei freilich die Wahl der Erzählform nicht ohne Einfluß auf den „point of view“ ist. Ein Ich-Erzähler kann z.B. nicht gleichzeitig an verschiedenen Orten eintretende Ereignisse schildern, es sei denn, daß sie ihm durch andere vermittelt worden sind. Ein Er-Erzähler wird dagegen nie solche Nähe erreichen, wie es in der Ich-Form möglich ist, obwohl er sich mitten im Geschehen aufhalten kann. Nur in der Ich-Form lassen sich Narrator und Figur so nah zusammenrücken, daß sie zu einem werden, z.B. wenn momentane innere Erlebnisse oder Gedanken formuliert werden.

Mit der bereits erwähnten Sichtweise des Erzählers meint Petersen jenes „Erzählverhalten, sich auf die Beschreibung der Außenseite aller Figuren zu beschränken oder in sie hineinzublicken“ (S. 67). Die Außensicht steht natürlich allen Erzählertypen zu, doch bei der Innensicht entstehen im Falle eines Ich-Erzählers gewisse Einschränkungen, denn streng genommen kann er nur in das eigene erlebende Ich Einblick haben. Es gibt aber auch eine solche Möglichkeit, daß ein Ich-Erzähler über das Innere Dritter berichtet, und zwar wenn er von äußeren Phänomenen auf den inneren Zustand der gegebenen Person schließt oder wenn er von Dritten Kenntnisse erhält, die ihm gestatten, aus der Sicht einer Figur zu sprechen, deren Inneres also auszudrücken (Anh. VIII).

Die Charakteristik des Erzählers ergänzt Petersen noch durch die Kategorie der Erzählhaltung, unter der er „die wertende Einstellung des Erzählers zum erzählten Geschehen bzw. zu den Figuren“ (S. 78) versteht und die vor allem mit dem jeweiligen Erzählverhalten korrespondiert. So haben wir es z.B. bei einem neutralen Erzähler mit einer Standpunktlosigkeit zu tun. Ein Narrator kann sich aber auch dem erzählten Geschehen, den Figuren und

deren Denk- und Handlungsweise gegenüber „affirmativ oder ablehnend, kritisch, skeptisch, schwankend“ verhalten, und diese seine Einstellung kann sich „plakativ oder differenziert, eindeutig oder modifiziert artikulieren und dabei sehr unterschiedliche epische Mittel benutzen“ (S. 78). So können es etwa auktoriale Eingriffe des Erzählers sein, oder aber verschiedene stilistische Mittel, ironisch-parodistisches Erzählen usw.

Bei dieser Kategorie, und eigentlich auch bei den schon früher besprochenen, ist zu bemerken, daß die Elemente des Erzählsystems funktional miteinander verbunden sind. Noch deutlicher kommt es zum Ausdruck bei der Kategorie der Darbietungsarten, die bereits im Zusammenhang mit der Analyse anderer epischer Kategorien genannt wurden. Es handelt sich hier nämlich um „den Erzählerbericht, die erlebte Rede, die indirekte Rede, den inneren Monolog sowie den Dialog bzw. die direkte Rede“ (S. 80), also „die Wege, auf denen der Narrator das Geschehen sprachlich vermitteln kann“. Zu dem schon erwähnten Erzählerbericht bemerkt noch Petersen, daß er – abgesehen vom Tempusgebrauch, der in der Moderne sowieso schwankt – mit keinen stilistischen Qualitäten verknüpft ist. Sein Wesen besteht einzig darin, daß das epische Medium von der „Geschichte“ erzählt, egal in welchem Stil oder Tonfall.

Zu ergänzen ist in diesem Zusammenhang die Charakteristik der indirekten Rede, von der noch nicht gesprochen wurde. Dazu vermerkt Petersen nur, daß ihre Funktion ausschließlich auf der Darbietung der Sehweise der Figur beruht, d.h., im Gegensatz zur erlebten Rede weist sie keine Doppelstruktur auf, sie bleibt eindimensional. Zwar gehen die wiedergegebenen Worte sozusagen durch den Erzähler hindurch, sie werden jedoch keineswegs durch sein Erzählverhalten beeinflusst oder irgendwie eingefärbt. Im Gegensatz zur erlebten Rede, die nicht immer so einfach vom Erzählerbericht zu unterscheiden ist, ist die indirekte Rede ohne weiteres zu erkennen, weil sie ja im Konjunktiv steht.

Alle hier besprochenen Elemente und Kategorien des Epischen sind funktional miteinander verbunden, und ihr Zusammenspiel prägt dann das jeweilige Erzählsystem und damit auch das Leseerlebnis. Es unterliegt also keinem Zweifel, daß ein epischer Text nicht nur inhaltlich, sondern auch erzählsystematisch analysiert werden soll, damit man überhaupt von seiner ästhetischen Wirkung sprechen kann. Doch auf die Rezeptionsmechanismen des Lesers wirken sich nicht nur inhaltliche, thematische, stoffliche und tektonische Elemente in ihrem Mit- und Zueinander aus, sondern auch ihr Zusammenspiel, „ihre Abfolge, Ablösung, Hervorhebung und Verdrängung etc.“, also all das, was Petersen als das Erzählrelief bezeichnet. Konkreter gesagt bildet das Wesen des Textes nicht nur dieses aus, daß sich der Ich-Erzähler z.B. einmal auktorial und einmal personal verhält, daß er lediglich über die Außensicht verfügt oder daß er nicht chronologisch erzählt, was ja die Kennzeichen des Erzählsystems darstellt. Wichtig ist auch, wie oft diese Elemente in Erscheinung treten, wie sie miteinander verknüpft oder gegenübergestellt sind, welchen Raum sie einnehmen usw. Das alles macht nach Petersen das Relief aus, das dementsprechend „die jeweilige Nutzung und Ausarbeitung“ (S. 90) des funktionalen Systems bedeutet. Je wechselvoller ein Text

in dieser Hinsicht strukturiert ist, desto bewegter und bunter wirkt er und desto stärker bringt er die Rezeptionsmechanismen des Lesers in Bewegung (ein typisches Beispiel eines Textes mit einem sehr stark ausgebildeten Relief ist *Die Blechtrommel* von Günter Grass, wo dem Leser alles Mögliche zugemutet wird). Das Erzählrelief ist somit viel genauer als das Erzählsystem und es vermittelt auch mehr Informationen über einen Text. Es läßt sich jedoch nur in umfangreichen Texten beschreiben und zudem ist es nach Petersen unökonomisch. So meint er, daß eine Systembeschreibung meistens angebrachter, weil im allgemeinen ausreichend sei.

Je nachdem wie die einzelnen Elemente im Textganzen existieren, unterscheidet Petersen verschiedene Arten von Erzählsystemen. Die bekannteste und am meisten anzutreffende epische Form bilden die sog. „stabilen“ Systeme, also solche, wo die funktionale Zuordnung der epischen Elemente zueinander und zur Thematik vom Textbeginn bis zum Textende beibehalten wird. Natürlich haben wir mit solchen Systemen vor allem bei den meisten (aber auch hier gibt es Ausnahmen) Kurzformen zu tun, wie etwa: Anekdote, Kalender- oder Kurzgeschichte. Um stabile Systeme handelt es sich freilich auch bei der Mehrheit der traditionellen Romane; als Beispiel könnten hier Theodor Fontanes Romane dienen. Es muß aber sogleich vor der Fehlannahme gewarnt werden, daß moderne Romane etwa kein stabiles System präsentieren könnten, weil sie zur Diffusion neigen. Daß es sich so nicht verhält, beweist Petersen am Beispiele des Kurzromans von Carl Einstein *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (Anh. IX), der ja ein Schlüsselwerk der Moderne ist. Der Roman stellt dem Leser die Rezeption frei, und zwar durch seine unsinnige Handlung, doch wird diese in der konventionellen Er-Form im Präteritum erzählt, auch bei Benutzung einiger Montageelemente, die aber die Stabilität des Erzählsystems nicht sprengen, sondern diese gar unterstützen. Die Einheit gewährt dem Text vor allem das Prinzip der Sinnlosigkeit, das nicht nur erzähltechnisch, sondern auch inhaltlich vom Anfang bis zum Ende beibehalten bleibt.

Von einem stabilen Erzählsystem kann man somit nach Petersen dann sprechen, wenn in einem gegebenen Text die „übergeordneten“ (S. 119) Kategorien „von gravierender Bedeutung“ wie etwa: Erzählform, Tempus, Fiktionalität, Bauform, Rezeption, nicht verändert werden. Wenn aber in einem epischen Text „unterschiedliche Gattungen und Textsorten miteinander kombiniert werden, wenn freie und gelenkte Rezeption aufeinandertreffen oder wenn [...] Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität miteinander wechseln“ (S. 119), spricht Petersen von variablen Systemen. Die erzählsystematische Variabilität kann auf vielfältige Weise zur Geltung kommen. Texte, in denen der fiktionale Rahmen gesprengt wird, indem der Erzähler immer wieder bekennt, Unwahres erzählt zu haben, also solche Texte, wo Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität im Wechselspiel stehen, wo der Leser ständig die Seinsbereiche wechseln muß, bezeichnet Petersen als die sog. „textontologische Instabilität“ (z.B. in Max Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* oder in Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* – Anh. X). Ein charakteristisches Merkmal textontologisch instabiler Erzählsysteme bildet

die Nicht-Zugehörigkeit des Erzählers zur fiktionalen Welt. Nur diese Tatsache, daß er außerhalb der fiktionalen Welt steht, schafft ihm die Möglichkeit, sie zu durchbrechen. Alle anderen Systeme, wo der Erzähler zur fiktionalen Welt gehört, betrachtet Petersen als geschlossene Erzählsysteme.

Eine andere Art der erzählsystematischen Variabilität stellt das epische Doppelsystem dar, das zwei Erzählformen miteinander kombiniert, meistens die Ich- mit der Er-Form (wie z.B. in Jean Pauls *Quintus Fixlein* oder in Th. Manns *Doktor Faustus*). Besonders oft ist diese Form in Briefromanen anzutreffen, die sich auch ausgezeichnet dazu eignen, ein episches Tripelsystem, d.h. ein Ich-Du-Er-System, zu bilden. In solchen Doppel- oder Tripelsystemen bleiben die erzählsystematischen Elemente miteinander verbunden. Wird aber ein Erzählsystem zugunsten eines anderen aufgegeben, so bezeichnet Petersen eine solche Situation als den sog. „Systemwechsel“. Mit einem solchen Systemwechsel haben wir z.B. im zweiten Teil des Romans von Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* zu tun, wo die Briefform zugunsten des Er-Berichts aufgegeben wird. Der Systemwechsel kann natürlich noch variantenreicher angelegt werden, was z.B. der Roman von M. Frisch *Stiller* präsentiert, in dem die Teile unterschiedlicher Systeme einander ablösen. Im Grunde genommen handelt es sich dort um drei Systeme: im ersten lernen wir White (auch von innen) kennen, der in der Ich-Form seine gegenwärtigen Erlebnisse notiert; im zweiten Erzählsystem, wenn White Stillers Lebensgeschichte erzählt, überwiegt schon die Er-Form, freilich eine ungewöhnliche, weil es sich ja um eine und dieselbe Person handelt, was jedoch mit der Frage nach der Selbstidentität der Figur zusammenhängt. Im zweiten Teil des Romans, im dritten Erzählsystem, erzählt Rolf in der Ich-Er-Form über Julika und Stiller / White; so erleben wir dann Stiller / White von außen. Der in diesem Roman angewandte mehrfache Systemwechsel korrespondiert aufs engste mit dem Thema und dient der Vermittlung des Problems der Selbstidentität.

Eine andere Art des Systemwechsels stellt die Rahmenerzählung dar, in der zwar in der Außen- und in der Binnenerzählung Unterschiedliches erzählt wird, in der jedoch die einzelnen Erzählsequenzen – wie die Glieder einer Kette – durch Handlungsverschachtelung miteinander verbunden sind (z.B. in Th. Storms Roman *Der Schimmelreiter*).

Um ein ganz anderes Verfahren handelt es sich bei der Montage, die unterschiedliche Systeme miteinander verbindet, aber im Gegenteil zum Systemwechsel bzw. der Rahmenform sind diese durch die Handlung nicht miteinander verbunden und können auch nicht auf der Textebene gedeutet oder wenigstens diskutiert werden, sondern erst auf der Meta-Ebene der Rezeption (z.B. A. Döblins *Berlin Alexanderplatz*). Eine solche Form bezeichnet Petersen als die sog. Montage kohärenter epischer Systemvielfalt und stellt sie der sog. inkohärenten Systemvielfalt entgegen, bei der sogar der Rezipient nicht imstande ist, die einzelnen Montageteile einander zuzuordnen. Bei solchen Texten handelt es sich um die Kombination unterschiedlicher Erzählsysteme, die durch keinen systematischen Zusammenhang, durch keine kohärente Zentralhandlung oder Kernthematik, miteinander verknüpft sind. Ein gutes Beispiel für solch eine Form des Romans liefert Gerold Späths Werk

Commedia (Anh. XI), wo z.B. in dessen erstem Teil u.d.T. *Die Menschen* 203 Figuren auf die Aufforderung eines sonst nicht mehr auftretenden „Erzählers“, auf einem Blatt Papier irgendetwas zu schreiben, auf unterschiedliche Weise, in unterschiedlichen Erzählsystemen, Stilarten, Redeweisen unterschiedliche Erlebnisse, Erinnerungen, Beiläufigkeiten usw. erzählen. Das Prinzip des Buches bildet die Inszenierung einer völligen Diffusion in inhaltlicher und formaler Hinsicht, um auf diesem Wege die Rezeption der Leserwillkür anheimzustellen (ein anderes ausgezeichnetes Beispiel bringt der *Lexikon-Roman einer sentimentalen Reise zum Exporteurtreffen in Druden* von Andreas Okopenko). Eine solche Form des Romans ist in der Moderne immer öfter anzutreffen, sie gewinnt immer mehr an Bedeutung, was eben die heutigen Tendenzen zur Auflösung jeglicher Erzählsysteme, zur Aufgabe aller künstlerischen Konvention bezeugt.

Jürgen H. Petersen hat uns mit seiner *Poetik epischer Texte* ein Buch vorgelegt, das die bisherigen erzähltheoretischen Kenntnisse ordnet, systematisiert und auch – vor allem dank der Berücksichtigung der neuesten Tendenzen in der Erzählpraxis – erweitert. Die entscheidenden Merkmale dieser Erzählpoetik bilden, wie Petersen selber betont, ihr „sprachontologischer Ansatz und die Entfaltung eines funktionalen Deskriptionssystems“ (S. 171). Die Bestimmung der sprachontologischen Divergenzen, welche eigentlich am Anfang jeder literaturwissenschaftlichen Modellanalyse stehen sollte, aber nur von Käte Hamburger beachtet wurde (die jedoch das wahre Wesen des fiktionalen Sprechens verkannte), ermöglicht „die Klassifizierung der epischen Momente, vor allem der Erzählformen und der textontologischen Instabilität“ (S. 171) und räumt dabei die bisherigen Widersprüche aus dem Weg. Die Entfaltung eines funktionalen Erzählsystems bildet dagegen die Grundlage für eine geordnete, aber zugleich die individuellen Merkmale eines jeden epischen Textes berücksichtigende Analyse. In diesem Zusammenhang muß noch einmal an Stanzels Typenkreis erinnert werden, der – wie Petersen aufgewiesen hat – für das Erfassen epischer Phänomene und erst recht für eine detaillierte Beschreibung erzählerischer Textschichten völlig untauglich ist. Zwar ist wahrscheinlich, daß man am Kreis einige Aspekte des Erzählens berücksichtigen kann, so wird man aber dabei viele andere kaum erreichen oder sogar verfehlen, was sich notwendigerweise daraus ergibt, daß Stanzel alle Elemente, auch solche, die keinen gemeinsamen Orientierungs- oder Bezugspunkt haben, auf einer einzigen Ebene anordnet. Diesem Typenkreis stellt Petersen sein System entgegen, das „aus einer horizontalen und einer (jeweils) vertikalen Zuordnung seiner Elemente“ (S. 158) besteht und das auf jeder Ebene Kategorien versammelt oder gegenüberstellt, die jeweils einen anderen gemeinsamen Bezugspunkt haben (z.B. auf einer Ebene wären die Ich-, Du- und die Erzählform anzusiedeln, auf der nächsten das auktoriale, personale und neutrale Erzählverhalten usw.). „Die Ebenen bleiben untereinander dadurch verbunden, daß sie ein- und dasselbe Objekt beschreiben und jeweils einen Deskriptionsaspekt präsentieren“ (S. 158). Bei einem solchen System ist es somit möglich, alle Elemente eines epischen Textes zu erfassen und dabei die individuelle Ausprägung dieses Textes mit der eines anderen zu vergleichen.

Einen großen Vorteil der Poetik von Petersen ist auch die Tatsache, daß er sein Beschreibungssystem an mehreren, recht unterschiedlichen Texten erprobt hat, während Stanzel, Lämmert oder Hamburger ihre Thesen nur an jeweils einem Textphänomen belegten, also diese in der Exegese nicht ausreichend überprüft haben. Außerdem haben die bisherigen Verfasser von Erzählpoetiken – wie schon mehrmals erwähnt – die literarische Moderne ignoriert, was dazu führte, daß sie dadurch oft auch ältere Texte nicht richtig erkannt haben, in denen ja schon die Urform der modernen Werke vorgelagert. Deswegen meint Petersen, daß „alle bisherigen epischen Deskriptionssysteme neu- und umgeschrieben werden müssen, und dies aus drei Gründen und deshalb in dreifacher Hinsicht“ (S. 174). Zum ersten geht es Petersen um den Montageroman, und vor allem um die inkohärente Systemvielfalt, die bis heute nicht richtig erkannt wurde; zum zweiten um den neuartigen Tempusgebrauch, vor allem das Präsens als erzählendes Tempus; und zum dritten um das Spiel mit der Fiktionalität, d.h. die Preisgabe des Erzählten als bloße Fiktion, also die textontologische Instabilität. Während bei den zwei ersten Gründen manche Poetiken eigentlich nur um diese Aspekte zu ergänzen wären, setzt der dritte Grund nach Petersen alle überkommenen Erzählpoetiken außer Kraft.

ANHANG

Texte, auf die sich J.H. Petersen des öfteren beruft:

I. Fiktions-Präsens, textontologische Instabilität:

„Er saß aufrecht, Kopf nach hinten, beide Hände am aufgerissenen Kragen, als ein Polizist kam, um nachzusehen, warum der Wagen mit dem laufenden Motor nicht ausfuhr. Es muß ein kurzer Tod gewesen, und die nicht dabei gewesen sind, sagen ein leichter Tod – ich kann es mir nicht vorstellen – ein Tod wie gewünscht...

Ich stelle mir vor:

So könnte das Ende von Enderlin sein.

Oder von Gantenbein?

Eher von Enderlin.

Ja, sage ich auch, ich habe ihn gekannt. Was heißt das! Ich habe ihn mir vorgestellt, und jetzt wirft er mir meine Vorstellungen zurück wie Plunder; er braucht keine Geschichte mehr wie Kleider.“

Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein*.

In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden. 1938-1985.*

Hrsg. v. Hans Mayer unt. Mitarbeit v. Walter Schmitz. Ffm. 1986, Bd. 5, S. 7f.

„Als die Krankenschwester endlich kam und fragte, was denn los sei, bat ich um ein Bad, was aber, ohne Erlaubnis des Arztes, um diese Stunde nicht möglich war; stattdessen gab sie

einen Saft und mahnte zur Vernunft; ich solle schlafen, sagte sie, um morgen einen schönen Befund zu haben, so daß ich am Samstag entlassen werden könne, und löschte das Licht...

Ich stelle mir vor:

Als die junge Nachtschwester endlich kommt, eine Lettin (Elke hieß sie), findet sie ein leeres Bett; der Kranke hat sich selbst ein Bad einlaufen lassen. Er hat geschwitzt, und da er ja baden will, steht er nackt in Wolken von Wasserdampf [...]"

Ebenda, S. 16.

II. Zweidimensionalität des Ich-Erzählens, auktoriales Erzählverhalten:

„So lebte ich in einem unschuldig vergnüglichen Verhältnisse mit dem höchsten Wesen, ich kannte keine Bedürfnisse und keine Dankbarkeit, kein Recht und kein Unrecht, und ließ Gott herzlich einen guten Mann sein, wenn meine Aufmerksamkeit von ihm abgezogen wurde. Ich fand aber bald Veranlassung, in ein bewußteres Verhältnis zu ihm zu treten [...]"

Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*.

In: Ders.: *Sämtliche Werke u. ausgewählte Briefe*, Bd. 1, München o.J., S. 67.

III. Eindimensionalität des Er-Erzählens, neutral-auktorales Erzählverhalten:

„>Mademoiselle Buddenbrook!<

>Sie hier?<

>Wie reizend!<

>Und seit wann?<

>Und Welch inzückende Toilette!< – Man sagte >inzückend<.

>Und Sie wohnen? Bei Schwarzkopfs?<

>Beim Lotsenkommandeur?<

>Wie originell!<

>Wie finde ich das forchtbar originell!< – Man sagte >forchtbar<".

Thomas Mann: *Buddenbrooks*. In: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*.

Ffm. 1960, Bd. 1, S. 133.

IV. Du-Erzählform (das Du als das kollektive „man“), auktorales Erzählverhalten:

„Du bist einverstanden mit ihm, denn wärest du es nicht, müßtest du sozusagen zugeben, daß du selbst 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!"

Max Frisch: *Tagebuch 1946-1949*. In: a.a.O., Bd. 2, S. 556.

V. Ich-Erzählform, auktorales Erzählverhalten:

„Wiewohl ich nicht bin gesinnet gewesen, den friedliebenden Leser mit diesen Reutern in meines Knans Haus und Hof zu führen, weil es schlimm genug darin hergehen wird: So

erfordert jedoch die Folge meiner Histori, daß ich der lieben Posterität hinterlasse, was für Grausamkeiten in diesem unserm Teutschen Krieg hin und wieder verübet worden, zumalen mit eigenem Exempel zu bezeugen, daß alle solche Übel von der Güte des Allerhöchsten, zu unserm Nutz, oft notwendig haben verhängt werden müssen [...]"

J.J.Ch. von Grimmelshausen: *Der abenteuerliche Simplicissimus*.
Sonderausgabe Stuttgart, Zürich, Augsburg o.J., S. 15.

VI. personal-auktoriales Er-Erzählen (zweidimensional) in erlebter Rede:

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

Thomas Mann: *Buddenbrooks*. In: a.a.O., S. 594.

VII. personales Ich-Erzählen in erlebter Rede (zweidimensional):

„Das Ganze, bei Tag betrachtet, erschien mir nun selber als ein lächerliches Hirngespinnst, geschmacklos und dumm. Warum sollte Anja gerade in diese Stadt gegangen sein? Ich hätte mich selber auslachen können. Warum sollte ihr Kind, wenn es überhaupt solches gab, gerade in dieser Gasse wohnen?“

Max Frisch: *Tagebuch 1946-1949*. In: a.a.O., Bd. 2, S. 462.

VIII. Innensicht eines Ich-Erzählers in bezug auf dritte Personen (bipolar):

„Ich entdeckte manchmal etwas Feuriges in ihren Augen, das mich gespannt machte. Wie würde sie sich jetzt und auf die Dauer verhalten? Etwas bemerkte ich schon bald: Sie benahm sich Franz gegenüber anders als früher. Immer, bei meinen gelegentlichen Besuchen, wich sie, wenn er sie berührte, zurück, nicht feindselig, nur erschreckt. Sie hatte eben gerade an etwas ganz und gar anderes gedacht und rappelte sich dann ja auch schnell auf und reagierte freundlich, aber das war nicht wegzumogeln: In der ersten Sekunde fühlte sie sich gestört in einem Grübeln, in dem sie keinen anderen duldete, fast war ihr Blick dann nämlich doch böse. Sie wehrte sich gegen eine Freiheitsberaubung. Ich beobachtete das. Ruth wurde ja schon wieder nervös, diesmal aus einem klaren Grund. Sie wollte keinen dieser verspielten Körperkontakte, die unversehens jederzeit auf sie niederstürzen konnten. Es war vielleicht wie eine ständige Furcht vor Mückenstichen, und sie durfte keinesfalls, sie wollte das doch auch nicht, nach den nun etwas lästig gewordenen Händen schlagen. Es handelte sich ja um die von Franz!“

Brigitte Kronauer: *Rita Münster*. Stuttgart 1983, 31988, S. 73.

IX. stabiles System, Freigabe der Rezeption:

„In der Stadt war ein halb Jahr Fasching. Bürger leisteten Bedeutendes an Absurdität. Ein grotesker Kampf überkam die meisten. Ein bescheidener Spaß war's, sich gegenseitig die Hirnschale einzuschlagen. Die Raserei wurde dermaßen schmerzlich, daß man begann zu töten. Man begann mit einem Alten, der als Pierrot angezogen, an einem Wegweiser bei den Füßen aufgehängt wurde. Ein Mädchen, das noch einen Rest Vernunft besaß, schrie „hier stirbt der Allmensch“, und bat sie gleichfalls zu hängen; denn sie sei Mörder und Gehängter schon ohnehin, dank ihrer ethischen Sensibilität“.

Carl Einstein: *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*.

In: Ders.: *Werke*. Bd. 1: 1908-1918. Hg. v. R.P. Baacke
unt. Mitarbeit v. J. Kwasny. Berlin 1980, Bd. 1, S. 109f.

X. textontologische Instabilität (Sprengung des fiktionalen Rahmens):

„Legen wir in diesem hochdramatischen Augenblick meines Endes eine kurze Pause ein, in der ich Gelegenheit habe zu gestehen, daß ich den Grund für Jakobs plötzliche Flucht nicht angeben kann. Oder anders, ich mache es mir nicht gar so leicht und behaupte: „Bei mir will er eben fliehen und basta“, ich bin wohl in der Lage, mehrere Gründe zu nennen, Gründe, die ich alle für denkbar halte. Ich weiß nur nicht, für welchen einzelnen ich mich entscheiden soll. Zum Beispiel, Jakob hat alle Hoffnungen aufgegeben, daß das Ghetto befreit wird, solange Juden noch darin sind, und will folglich sein nacktes Leben retten. Oder, er flieht vor den eigenen Leuten, vor ihren Nachstellungen und Anfeindungen, vor ihr Wißbegier auch, ein Versuch, sich vor dem Radio und seinen Folgen in Sicherheit zu bringen. Oder ein dritter Grund, für Jakob der ehrenwerteste, er hat die verwegene Absicht, im Laufe der nächsten Nacht in das Ghetto zurückzukehren, er will nur hinaus, um brauchbare Informationen zu beschaffen, die er dann seinem Radio in den Mund legen könnte.

Das wären die wichtigsten Gründe, alle nicht von der Hand zu weisen, wie man zugeben muß, aber ich kann mir kein Herz fassen und Jakob auf einen von ihnen festlegen. Also biete ich sie zur Auswahl an, möge jeder sich den aussuchen, den er nach den eigenen Erfahrungen für den stichhaltigsten hält, vielleicht fallen dem einen oder anderen sogar einleuchtendere ein. Ich gebe nur zu bedenken, daß die meisten Dinge von Wichtigkeit, die jemals geschehen sind, mehr als nur einen Grund hatten“.

Jurek Becker: *Jakob der Lügner*. Frankfurt/M. 1982, S. 268f.

XII. inkohärente Systemvielfalt:

„Lorenz Aescher

Hier ist ein Blatt Papier, nimm das Blatt Papier und schreib etwas auf aus deinem Leben oder schreib deinen Lebenslauf auf oder schreib einfach auf was du jetzt gerade denkst, du kannst aufschreiben was du willst oder erzähl einfach etwas über dich oder was du willst. Das ist einfach gesagt.

Ich denke jetzt gerade merde. Ich denke jetzt fuck you. Wieso soll ich irgend etwas für dich aufschreiben. Aufschreiben ist dein verdammter Job, nicht mein Job. Mein Lebenslauf geht dich einen Hundsscheiß an. Das ist so sicher wie die Neger trotz der Rassenintegration weiter nach Niggerschweiß stinken. Ich war in der neuen Welt, ich folgte kurz dem Trend. Aus meinem Leben könnte ich dir so viel aufschreiben, daß ich nicht genug hätte mit tausend von deinen mickrigen Papierblättchen. Aber das geht nur mich etwas an und geht dich nichts an. Ich sage nein. Ich will nicht. Hochnäsiger Aff. Kratz deinen Dreck selber zusammen. Nimm deinen Fetzen. Verreis”.

Gerold Späth: *Commedia*. Frankfurt/M. 1983, S. 11.

LITERATUR

- Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*; [Stuttgart 1957], 3. Aufl., München 1987.
 Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*; Bern 1948.
 Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*; [Stuttgart 1955], 8. Aufl., 1989.
 Petersen, Jürgen H.: *Erzählsysteme – Eine Poetik epischer Texte*; Stuttgart, Weimar 1993.
 Stanzel, Franz K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman – Dargestellt an „Tom Jones“, „Moby Dick“, „The Ambassador“, „Ulysses“ u.a.*; Wien, Stuttgart 1955.
 Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*; Göttingen 1964.
 Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*; Göttingen 1979.