Zeitschrift: Vox Romanica
Herausgeber: Collegium Romanicum Helvetiorum
Band: 31 (1972)

Artikel: Zur erlebten Rede in Michel Butors "La Modification"
Autor: Steinberg, Günter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-25316

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zur erlebten Rede in Michel Butors «La Modification»

Klaus Netzer konstatiert in seinem 1970 erschienenen Buch *Der Leser des Nouveau Roman*[1], vor allem in Butors *La Modification* und in Robbe-Grillets *Le Voyeur* werde die erlebte Rede «als Stilmittel par excellence zur Innenschau verwendet»[2]. Er meint dann allerdings, «daß die in der Sekundärliteratur gängigen Kriterien zur Bestimmung von Erlebter Rede [...] nicht als starres Schema auf die Nouveaux Romans übertragen werden» könnten; der Begriff der erlebten Rede müsse «hier weiter gefaßt werden» und die jeweils bestimmenden Kriterien hingen «von der individuellen Gesamtgestaltung des Romans» ab; dies gelte insbesondere für *La Modification*; er, Netzer, wolle deren abgewandelte Form des inneren Monologs ebenfalls unter den Begriff der erlebten Rede einordnen[3].

Nun ist die erlebte Rede (E.R.) ein recht genau definierbarer (häufig jedoch falsch definierter) grammatischer Begriff, der nicht mehr oder weniger beliebig weit gefaßt werden kann. Netzers unscharfe Definition des Sprachphänomens (als gängige Kriterien zu dessen Bestimmung nennt er «Personentransposition, Imperfekt, wertende Adjektive und Adverbien»[4]), sein Verzicht auf eine genaue Scheidung der E.R. vom (direkten) inneren Monolog in der Meinung, daß «die Wirkungsweise dieser beiden Redeformen nicht wesentlich verschieden» sei, weshalb er nur von E.R. sprechen wolle[5], und die problematische Interpretation der «Erzählsituation» des Butorschen Romans motivieren den Versuch, hier eigene Beobachtungen zur «vous»-Form in *La Modification* aus einer 1967 angenommenen, noch nicht erschienenen Dissertation über die E.R.[6] vorzulegen. Sie haben in der Auseinandersetzung mit anderen Interpretationen zu dem Ergebnis geführt, daß diese «vous»-Form durchaus als E.R. im strengen sprachwissenschaftlichen Begriff zu deuten ist[7].

[1] Frankfurt a.M. 1970 (*Schwerpunkte Romanistik 1*).

[2] NETZER, *op.cit.*, p. 97.

[3] NETZER, *op.cit.*, p. 97s.

[4] NETZER, *op.cit.*, p. 98.

[5] NETZER, *op.cit.*, p. 167 N373 (zu p. 98).

[6] Die Druckfassung ist inzwischen erschienen unter dem Titel *Erlebte Rede. Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur*, Göppingen 1971 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik 50/51*).

[7] BUTORS Roman wird nach der Ausgabe der Editions de Minuit (Paris 1957) zitiert. Hervorhebungen in Textzitaten stehen nicht im Original. – Inzwischen hat auch GEROLD HILTY in seinem Vortrag *Grammaire et style dans le domaine de la reproduction des paroles et des pensées* (Université de Bucarest. Cours d'été et colloques scientifiques. Sinaia 25 juillet–25 août 1969) darauf hingewiesen, daß die «vous»-Form in *La Modification* als E.R. («style réflecteur») zu interpretieren ist.

Allerdings hat die E.R. dieses Romans durch die 2. Person Plural eine den meisten Romanlesern völlig ungewohnte Form, zudem ist sie nicht in den gewohnten Kontext eines Erzählerberichts in der 3. (oder auch 1.) Person eingebettet, sondern bestimmt selbst die Romanstruktur wie im traditionellen Roman vor allem der Erzählerbericht.

These der hier vorgelegten Deutung ist, daß die E.R. in Butors *La Modification* die syntaktische Basis eines indirekten inneren Monologs bildet, in den wieder andere Rededarstellungen, darunter – in rückblickenden Partien – auch E.R., eingelegt sind. Diese These ist nicht nur mit einem weit verbreiteten falschen Begriff der E.R. und dem Begriff des indirekten inneren Monologs in seiner bisherigen Form zu konfrontieren, sondern auch mit Butors Äußerungen zu seinem Roman und mit wichtigen, meist von Butors Selbstdeutung ausgehenden Interpretationen. Netzer setzt sich nur mit einem Teil dieser Versuche auseinander und übernimmt Formulierungen und Behauptungen, die sich mit einer Deutung der Romanstruktur als E.R. nur schwer oder gar nicht vereinbaren lassen.

La Modification durchbricht die herkömmliche Dichotomie von Er- und Ich-Erzählung: Léon Delmont, der « Held », wird ständig mit « vous » angeredet. Das auf ihn hin Gesprochene beschäftigt sich, häufig zurück- oder vorausblickend, mit seiner Situation: Delmont hat den D-Zug Paris–Rom bestiegen in der Absicht, seine Geliebte Cécile in Rom mit der Nachricht zu überraschen, daß er sie nach Paris holen und seine Frau Henriette verlassen will. Während der Fahrt kommt es im Bewußtseinsprozeß zu der im Romantitel genannten Modifikation: bei der Ankunft in Rom ist Delmont entschlossen, bei seiner Frau zu bleiben, Cécile nicht aufzusuchen.

Die meistgebrauchten Tempora des Romans sind so verteilt, daß Reflexionen, soweit sie nicht voraus- oder zurückblicken, und Beobachtungen im Présent stehen, Erwartungen und Pläne im Futur erscheinen, Rückblicke und Erinnerungen im Passé composé und im Imparfait (das Passé simple taucht nur ganz selten und dann vereinzelt auf[8]).

Die Anrede an eine Person der Erzählung ist dabei nicht so neu wie viele Kritiker des Romans meinen[9]. Es gibt eine traditionelle – in Erzähltheorien jedoch gewöhnlich nicht beachtete – Erzählsituation, in die auch der Erzähler einer Er- oder Ich-Erzählung übergehen und in der er Personen seiner Erzählung wie Zuhörer anreden

[8] Cf. Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*, Paris 1960 (*Bibliothèque française et romane A/1*), p. 242s.

[9] Bernard Pingaud, *Je, Vous, Il, Esprit 26* (1958), fasc. 7–8, 91–99: «... Butor a fort heureusement ajouté cette troisième dimension à l'univers du récit ...» (p. 91). – Jean Pouillon, *A propos de «La Modification», Les Temps Modernes 13* (1957/58), 1099–1105: «Cette deuxième personne du pluriel, dont Butor vient de faire cadeau aux romanciers, est d'ailleurs en elle-même une trouvaille» (p. 1105). Cf. Gaëtan Picon, *La Modification*, in: *L'usage de la lecture*, vol. 2, Paris 1961, p. 265–270, insbesondere p. 266; Gerda Zeltner-Neukomm, *Die eigenmächtige Sprache. Zur Poetik des Nouveau Roman*, Olten/Freiburg 1965, p. 77; Bruce Morrissette, *Narrative «You» in Contemporary Literature, Comparative Literature Studies 2* (1965), 1–24.

kann: «In der poetischen narratio beliebt ist die als Verlebendigung sich aus der evidentia [...] ergebende Anrede an eine in der Erzählung vorkommende Person [...].[10]» Diese Apostrophe, die sich schon in der Ilias und Odyssee, dann in der von Delmont geliebten Aeneis Vergils findet und besonders oft und reizvoll in Ovids Metamorphosen verwendet wird, erscheint auch in nach-antiker Literatur bis hin zu Werken des 20. Jahrhunderts recht häufig, im Epos, im Roman und überhaupt in Erzählungen verschiedenster Art, vor allem dort, wo sich spätere Literatur an klassischen Vorbildern orientiert.

Auch die von Butor verwendete Pluralform ist nicht so einmalig wie vermutet[11]. Der häufig feierlich-pathetische Ton der Apostrophe kann durch die Form der Anrede noch unterstützt werden[12], so durch die Höflichkeitsform in folgender Stelle:

> Oh! combien de héros indignement périrent!
> Resnel et Pardaillan chez les morts descendirent;
> *Et vous, brave Guerchy, vous, sage Lavardin,*
> *Digne de plus de vie et d'un autre destin.*
> (Voltaire, *La Henriade,* Chant II, V.273–276)[13]

Neu dürfte sein, daß Butor die an die Person gerichtete Apostrophe, die sonst meist nur kurz auftaucht, bereits am Anfang des Romans einsetzt und bis zum Schluß beibehält[14].

Der Autor hat sich selbst zu diesem «vous» geäußert, so in einem Interview auf die Frage:

> – Pourquoi, au lieu de faire dire 'je' à votre héros, vous êtes-vous placé hors de lui et vous êtes-vous adressé à lui, tout le long du livre, en lui disant 'vous', comme un juge parlerait à un accusé?
> – Il fallait absolument que le récit soit fait du point de vue d'un personnage. Comme il s'agissait d'une prise de conscience, il ne fallait pas que le personnage dise 'je'. Il me fallait un monologue intérieur en dessous du niveau du langage du personnage lui-même, dans

[10] HEINRICH LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, p. 378, cf. auch p. 377–379.

[11] LEO SPITZER, *Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor*, *Archivum linguisticum 13* (1961), 171–195; *14* (1962), 49–76, insbesondere p. 61s. Spitzer weist zwar auf die Apostrophen bei Homer hin, betont aber den Unterschied zwischen der 2. Person Plural bei Butor und dem intimen «du» bei Homer.

[12] Im Englischen steht in Apostrophen oft die alte Singularform «thou», die seit dem 18. Jahrhundert einen pathetisch-literarischen Ton bekommen hat, da sie – abgesehen von einem durch George Fox mühsam wieder ins Leben gerufenen Residuum bei den Quäkern – in der Umgangssprache ausgestorben ist. Cf. THOMAS FINKENSTAEDT, *You und Thou. Studien zur Anrede im Englischen* (mit einem Exkurs über die Anrede im Deutschen), Berlin 1963 (*Quellen und Forschungen N.F. 10*), p. 156, 174–213, 227s.; ROGER BROWN/ALBERT GILMAN: *The Pronouns of Power and Solidarity*, in: *Style and Language*, ed. by THOMAS A. SEBEOK, New York/London 1960, p. 253–276, insbesondere p. 253.

[13] VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, vol. 8, Paris 1877, p. 81. – Die Stelle (aus einer eingeschachtelten Erzählung Henris) wird zitiert bei LAUSBERG, *op.cit.*, p. 378.

[14] Cf. auch SPITZER, *loc.cit.*

une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième. Ce 'vous' me permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui[15].

In einem Aufsatz fragt er, wie es möglich sei, die «conscience fermée» des inneren Monologs (in der die Person nur wisse, was sie im Moment wisse) zu öffnen, und antwortet:

C'est ici qu'intervient l'emploi de la seconde personne que l'on peut caractériser ainsi, dans le roman: celui à qui l'on raconte sa propre histoire.
C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu'il peut y avoir un récit à la seconde personne, qui sera par conséquent toujours un récit didactique[16].
Ainsi, chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace[17].

In einem Vortrag hat Butor behauptet, zum «vous» seines Romans durch ein Kochbuch angeregt worden zu sein[18].

Daß der Gebrauch der 2. Person in einer Erzählung durchaus nichts Didaktisches zu haben braucht, zeigen in älteren Werken Apostrophen, die einen Bericht, der vorher in der Er-Form mitgeteilt wurde, in der (distanzverkürzenden) Anredeform weiterführen. Die Äußerungen Butors sollen aber zunächst nicht weiter kommentiert werden. So viel wird jedoch aus ihnen klar und auch von der Lektüre bestätigt, daß das «vous» als Höflichkeitsform der Anrede an den Helden zu verstehen ist, nicht als Indefinitum «vous – on»[19] und auch nicht als distanzierende «Sie»-Anrede einer Person an sich selbst im direkten Monolog, wie sie gelegentlich – sehr viel seltener als eine einfache «du»-Anrede – vorkommt, etwa im Dramenmonolog:

Ah! que je ... Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu, cela vous sied fort bien, et vous voilà ajusté comme il faut, vous avez justement ce que vous méritez. Allons, il s'agit seulement de désabuser le père et la mère et je pourrai trouver peut-être quelque moyen d'y réussir. (Molière, *George Dandin*, Acte I, Scène 7)[20]

[15] PAUL GUTH, *Les Modifications de Michel Butor* (Interview), *Le Figaro Littéraire*, 7 déc. 1957.

[16] MICHEL BUTOR, *L'usage des pronoms personnels dans le roman, Les Temps Modernes 16* (1960/61), 936–948; insbesondere p. 941. – Wieder in *Répertoire* II, Paris 1964, p. 61–72.

[17] BUTOR, *L'usage*, p. 942.

[18] Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Eberhard Leube. – Cf. auch BRUCE MORRISSETTE, *De Stendhal à Robbe-Grillet. Modalités du «Point de vue», Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises 14* (1962), 143–163, insbesondere p. 153; PAUL DELBOUILLE, *Le «vous» de 'La Modification', Cahiers d'analyse textuelle 5* (1963), 82–87, insbesondere p. 85 s.; GERDA ZELTNER-NEUKOMM, *op. cit.*, p. 86s.

[19] Näheres zum «vous – on» in der Monographie der E.R.

[20] MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par MAURICE RAT, 2 vol., Paris 1956 *(Bibliothèque de la Pléiade 8–9)*, vol. 2, p. 312. – Cf. Acte I, Scène 1, p. 300 und dazu BROWN/GILMAN, *op. cit.*, p. 276. Cf. eine – z.T. überspitzt formulierte – Bemerkung bei FINKENSTAEDT: «In Selbstgesprächen ist der Singular die natürliche Form, man ist ja mit sich 'per Du'. ... Das 'Sie' wird aber auf alle Fälle vermieden» (*op. cit.*, p. 82 und N 58).

Oder im inneren Monolog[21]:

> Lucas, il faut vous habituer à cette idée: vous vous attendiez à décrire, à partir de Salerne, une courbe inclinée vers la droite et suivant le rivage de la mer, mais c'est vers la gauche que vous serez entraîné [...].
>
> (V. Larbaud, *Mon plus secret conseil...*)[22]

Im Gros der bisher vorgelegten Versuche zur Interpretation des Romans wird – meist von Butors zitierten Äußerungen ausgehend – dem «vous» eine Art inquisitorischer Instanz zugesprochen. So schreibt z. B. Roland Barthes:

> [...] ce vouvoiement me paraît littéral: il est celui du créateur à la créature, nommée, constituée, créée dans tous ses actes par un juge et générateur. Cette interpellation est capitale, car elle institue la conscience du héros: c'est à force de s'entendre décrite par un regard que la personne du héros se modifie, et qu'il renonce à consacrer l'adultère dont il avait initialement le ferme projet[23].

Gerda Zeltner-Neukomm meint, Butor habe in *La Modification*

> eine Form versucht, die den Helden auch in seinem unterbewußten Erlebnisfeld beläßt und ihm doch das berichtende und durchforschende Wort mitgibt: der Roman spricht seinen Helden an. Damit faßt er ihn in einer fatalen Unentrinnbarkeit. [...] In dem Anreden [...] wird er [der Held] unablässig von einem Zeugen verfolgt und in der Zange gehalten, bis allmählich mit oder gegen seinen Willen seine Wahrheit zutage tritt.
> Mit seinem 'vous' hat sich nun Butor das sprachliche Instrument erschaffen, um das auszudrücken, was nicht mehr nur dem subjektiven Wissen und Erkennen des Helden gleichkommt, was vielmehr unter dem Wasserspiegel seines Bewußtseins und damit des für ihn Sagbaren dahinzieht, und nun aber, indem es in seinem unmittelbaren Dabeisein auf ihn hin gesprochen wird, auch ihm genau zum Bewußtsein kommt und seine Auseinandersetzung verlangt[24].

Ähnlich urteilt der deutsche Übersetzer des Buches, Helmut Scheffel. *La Modification* sei kein wirklicher innerer Monolog.

> [...] es handelt sich bei dem Roman um den Prozeß der Bewußtwerdung, und die Hauptfigur konnte deshalb, so dicht unter der Bewußtseinsschwelle die Feststellungen auch liegen

[21] Mehrere derartige Stellen kommen in ARTHUR SCHNITZLERS Monolognovellen *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else* vor.

[22] VALERY LARBAUD, *Œuvres*, préface de MARCEL ARLAND, notes par G. JEAN-AUBRY et ROBERT MALLET, Paris 1958 *(Bibliothèque de la Pléiade 126)*, p. 647–715, insbesondere p. 664. Die sporadischen Selbstanreden Lucas Letheils sind als Vorbild für die Form in Butors Roman angesehen worden von MORRISSETTE, *De Stendhal à Robbe-Grillet*, p. 154. – Cf. ERIKA HÖHNISCH, *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*, Heidelberg 1967 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, 3. Folge, *3*), p. 87, 136, auch p. 67.

[23] ROLAND BARTHES, *Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet*, in: *Essais critiques*, Paris 1964, p. 101–105, insbesondere p. 103. – Cf. MORRISSETTE, *De Stendhal à Robbe-Grillet*, p. 154 s.

[24] GERDA ZELTNER-NEUKOMM, *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1960 *(rowohlts deutsche enzyklopädie 109)*, p. 114. – Später spricht GERDA ZELTNER-NEUKOMM einmal von «Mahnungsgrammatik» (*Die eigenmächtige Sprache*, p. 89). Cf. auch PINGAUD, *op. cit.*, p. 92.

mögen, nicht in der ersten Person sprechen. Nicht der Held des Buches also hat das Wort, sondern eine Instanz spricht ihn an und hält ihm mit äußerster Eindringlichkeit vor, was er sich selbst zu sagen bald bereit ist. Diese Instanz wird mehr und mehr zu einem Gericht, dem keine Regung des 'Angeklagten' verborgen ist [...][25].

Ein Kritiker formuliert schließlich, es werde «am Helden der Story das Verfahren der Gehirnwäsche mit Erfolg ausprobiert»[26].

Bei intensiverer Lektüre wird aber zweifelhaft, ob erst durch die Anrede des «Zeugen», durch das «vous» innere Vorgänge Sprache gewinnen, die sonst unter dem Bewußtseins- und damit Sprachniveau der Person liegen, ob wirklich etwas ausgedrückt wird, das «nicht mehr dem subjektiven Wissen und Erkennen des Helden gleichkommt». Daß ein Roman in der Anredeform derartige Möglichkeiten bieten könnte, soll nicht bestritten werden. Nach mehrfacher Lektüre wird jedoch unwahrscheinlich, daß sie in *La Modification* verwirklicht sind und daß die mit «vous» anredende Stimme das leistet, was ihr zugeschrieben wird.

Da die Zukunftspläne zu Beginn der Reise in der gleichen «vous»-Form dargeboten werden wie die völlig umgewandelten am Schluß, die bedrängenden Erinnerungen ebenso wie die Versuche und Aufforderungen, sich von ihnen und den quälenden, in unerwünschte Richtung drängenden Gedanken abzulenken, läßt sich das «vous» auch nicht überzeugend als Stimme des Gewissens (der «conscience»)[27] interpretieren.

Neben den Versuchen, das «vous» als Stimme einer wie immer gearteten inquisitorischen Instanz zu deuten, findet sich eine Reihe anderer Versuche zur Erklärung der Form. Der am Schluß des Romans aufkommende Wunsch Delmonts, ein Buch über seine Wandlung zu schreiben, hat einige Kritiker und Interpreten dazu geführt, den vorliegenden Roman als (fiktives) Ergebnis dieses Entschlusses anzusehen: als von Delmont geschrieben, der mit «vous» sein erzähltes Ich anrede.

So meint z. B. Jean Ricardou:

Le 'vous' de 'La Modification' installe et d é l i m i t e cette distance irrécupérable du narrateur vis-à-vis de soi, le 'vous' initial représentant le décalage entre le personnage commençant l'aventure et le narrateur l'ayant vécue; le 'vous' terminal figurant l'hiatus subsistant entre le personnage qui a vécu le roman et le narrateur qui l'a écrit[28].

[25] HELMUT SCHEFFEL, *Problematik des Übersetzens am Beispiel zweier Romane von Michel Butor*, in: *Der Aquädukt*, München 1963, p. 228–240, insbesondere p. 238s. SCHEFFEL versucht mit seiner Argumentation zu rechtfertigen, daß er das frz. «vous» ins dt. «du» übersetzt hat. Ähnlich wie SCHEFFEL urteilt URS JENNY, *Michel Butor oder der Tod des Erzählers*, *Merkur 19* (1965), p. 992–996.

[26] HANS G. HELMS, *Zur Phänomenologie gegenwärtiger Prosa*, Sendung am 25.11.1961 im III. Programm des Westdeutschen Rundfunks, Typoskript p. 19. – Gedruckte Fassung in *Alternative 7* (1964), 107–112.

[27] Cf. PINGAUD, *op. cit.*, p. 98; IMBS, *op. cit.*, p. 241 (mit Fragezeichen); ERIKA HÖHNISCH, *op cit.*, p. 137 s.

[28] JEAN RICARDOU, *Michel Butor ou le roman et ses degrés*, *Nouvelle Revue Française 15* (1960), p. 1157–1161, insbesondere p. 1159. – Cf. POUILLON, *op. cit.*, p. 1103s.

Leo Spitzer spricht von einem «récit autobiographique»[29] und formuliert weiter:

> Evidemment, celui qui écrit le récit, l'auteur ou le protagoniste, regarde l'évolution intérieure, qui a eu lieu, avec l'éloignement, la distance, le recul que donne précisément un développement achevé[30].
> [...] le présent historique rapproche l'action du lecteur, mais le 'vous' l'en éloigne[31].
> [...] dans 'La modification' l'adversaire, qui est au-dedans du moi du narrateur, a été combattu victorieusement et le 'vous' adressé au moi qui a vécu son expérience par le moi qui la décrit, implique la distance entre ces deux «moi»[32].

Diese Deutungen verblüffen durch die Selbstverständlichkeit, mit der das Geschehen als abgeschlossen erzählt betrachtet[33] und der Erzähler mit Delmont gleichgesetzt wird in der Weise, daß er als Erzähler-Ich sein erzähltes Ich mit «vous» anrede.

Auf Schwierigkeiten einer Interpretation, die Delmont als distanzierten Erzähler seiner Geschichte ansieht, macht Paul Delbouille aufmerksam. Er diskutiert die Möglichkeit, daß der «Held» seine Geschichte in der «vous»-Form dem Leser erzähle mit der Absicht, daß dieser sich an seine, Delmonts, Stelle versetze[34]:

> Même si on accepte de concevoir un narrateur-héros qui crève ainsi l'écran, les choses ne sont pas simples, car on se heurte nécessairement à une difficulté nouvelle: c'est que l'histoire, non seulement par le temps auquel elle est contée, mais aussi par son insistance sur les petites choses liées à l'instant, apparaît comme une histoire présente. Elle n'a pas du tout l'allure du récit a posteriori, qui est nécessairement dépouillé, simplifié, réduit plus ou moins à sa signification essentielle[35].

Delbouille interpretiert die Form dann so, daß sich der «Held» selbst während des Geschehens verdopple; Delmont monologisiere auf sehr besondere Art: «[il] soli-

[29] SPITZER, *op.cit.*, p. 61.
[30] SPITZER, *op.cit.*, p. 61s.
[31] SPITZER, *op.cit.*, p. 62.
[32] SPITZER, *op.cit.*, p. 76.
[33] Cf. auch PINGAUD, *op.cit.*, p. 97 und N1. – Eine besondere Variante findet sich bei MANFRED NAUMANN, *Literarischer Held und «nouveau roman»*, *Sinn und Form 18* (1966), 160–186. In dieser Deutung wird die Anredeform einem als Erzähler auftretenden Zeugen zugeschrieben: «Butor ... benennt einen Zeugen, der sich in der Anredeform an den Helden wendet und ihm die Geschichte seiner Modifikation erzählt. ... Wie Revel durch den «Zeitplan» die äußere Welt zwingen wollte, sich ihm wieder verständlich zu machen, so nahm sich Delmont vor, durch das Schreiben der «Modifikation» mit seiner inneren Realität wieder vertraut zu werden. Dieser Plan aber mißlang ihm. Delmont bleibt innerlich zerbrochen zurück und muß sich gefallen lassen, von einem Fremden, dem Zeugen, über sich selbst aufgeklärt zu werden» (p. 183).
[34] Ausgangspunkt der Überlegung sind im Zusammenhang mit Butors Roman erwähnte Anekdoten des Typs, der etwa folgendermaßen eingeleitet wird: «Stellen Sie sich vor, was mir passiert ist» und dann in der 2. Person mit besprechenden Tempora dargestellt wird. Cf. DELBOUILLE, *op.cit.*, p. 85s. Cf. die in der 2. Person (Sg.) dargestellte, dem Autor von Freunden erzählte Geschichte der Schrecken einer Seereise auf der zweiten bis dritten Seite von Thomas Manns *Meerfahrt mit «Don Quijote»*.
[35] DELBOUILLE, *op.cit.*, p. 86.

loque en quelque sorte, mais dans un monologue très différent du 'monologue intérieur'»:

> Se dédoublant et se parlant à lui-même, il a l'avantage de se voir réellement de l'extérieur[36].

Netzers Interpretation scheint eine schillernde Zwischenposition einzunehmen. Netzer hält die Figur selber für den Erzähler und deutet bei der Analyse einer exemplarischen Textstelle das Présent der Geschehensdarstellung als historisches Präsens[37]. Er meint aber, durch die Vermeidung eines als Erzähler auftretenden «je», das als ein die Geschichte des erlebenden Ichs wiedergebendes erzählendes Ich aufzufassen wäre, entstünde keine Distanz zwischen Geschichte und Erzählgegenwart. Der personale Erzählerstandpunkt besage, daß im Roman die Figur Delmont spreche; das «vous» verweise dagegen auf einen im Roman nicht faßbaren Erzähler. Netzer folgert:

> Der 'vous'-Gebrauch bezeichnet daher eine Spaltung des Ich im Augenblick der Erzählung selbst. Da jedes 'vous' auch ein 'je' impliziert, welches das 'vous' anspricht, handelt es sich hier um ein «dédoublement de la conscience du personnage, qui s'adresse à elle-même comme d'un point de vue extérieur, et même supérieur comme le point de vue d'un juge, le point de vue de Dieu». Der Vergleich mit dem Blickpunkt des Richters ist um so treffender, als in La Modification dem Protagonisten seine eigene Geschichte erzählt wird [...][38]. Das 'vous' vermittelt die Illusion eines Erzählers, der nicht mit der Hauptfigur identisch ist, die Wahrnehmungen und Bewußtseinsströmungen Léons registriert und sie ihm vorhält. Da aber die Figur selber der Erzähler ist, bleibt die erzähltechnische Außenschau in eigenartiger Weise an das Ich des Protagonisten gebunden: «le 'vous' c'est quelqu'un avec qui le contact direct est possible. Mais c'est aussi l'étranger que l'on regarde du dehors». Das 'vous' bezeichnet also die Aufspaltung des Protagonisten in ein angesprochenes und ein sprechendes Ich. Die beiden Ich bleiben jedoch erzähltechnisch aneinander gebunden, da der Erzähler ja kein anderer ist als das Ich der Hauptfigur. Das 'vous' impliziert also Trennung und Verkettung zugleich[39].

Doch weder die Versuche, das Geschehen als von Delmont aus Distanz erzählt zu interpretieren, noch die Annahme einer wie immer gearteten Aufspaltung, Verdoppelung des monologisierenden oder auch eines erzählenden Delmont, die ihm eine Außensicht auf sich selbst erlaube, können dem Roman gerecht werden.

Die von der Absicht Delmonts, ein Buch zu schreiben, ausgehende Interpretation, der «Held» sei selbst der Erzähler seiner Geschichte, findet in der Struktur keine Stütze. Anders als die 1. Person und die Erzähltempora einer Ich-Erzählung wie

[36] DELBOUILLE, *op. cit.*, p. 87.

[37] NETZER, *op. cit.*, p. 47. – Netzers Ausführungen zum Tempusgebrauch (p. 45–50) sind problematisch und nicht widerspruchsfrei. Cf. dazu unten p. 358 und N90.

[38] NETZER, *op. cit.*, p. 78. Das frz. Zitat bringt eine Interpretation von R. BARTHES in der mittelbaren Wiedergabe bei MORRISSETTE, *De Stendhal à Robbe-Grillet*, p. 155.

[39] NETZER, *op. cit.*, p. 79. Das (gekürzt wiedergegebene) frz. Zitat stammt von PINGAUD, *op. cit.*, p. 98.

Prousts *Recherche* geben hier Personenangaben und Tempora kein Indiz dafür. So gewiß im «vous» implizit ein «je» steckt, so wenig gibt die Darstellung einen Anhalt, daß der mit dem «vous» die denkende Person (oder etwa den Leser) apostrophierende Vermittler Delmont selbst, als Erzähler seines Erlebnisses, sein könnte. Dieses «je» wird nirgends als Person greifbar[40], nirgends wird auch ein Erzählerstandpunkt sichtbar, von dem aus (außer in den Erinnerungen) auf vollzogenes Geschehen geblickt würde. Der ganze Roman ist keine berichtete Erzählung, sondern die Darstellung eines Bewußtseinsstroms mit veränderter Personenangabe. Der im «vous» spürbare «Erzähler» ist nicht eigentlich Erzähler, sondern bloß Vermittler. Keine Tempusdistanz trennt ihn vom Vermittelten, der innere Prozeß wird ohne Erzähldistanz verfolgt und transformiert. Der Vermittler erlaubt sich keinen Vorgriff, er folgt dem Bewußtseinsstrom, solange Delmont im Abteil ist, Punkt für Punkt in seinem assoziativen, oft sprunghaften Verlauf[41] und setzt zwischendurch nur aus, wenn Delmont das Abteil verläßt.

Der Prozeß im Inneren Delmonts wird bis zu dem überraschenden Beschluß, ein Buch zu schreiben, und bis zur Ankunft in Rom dargestellt. Wie das von Delmont geplante Buch aussehen könnte, bleibt offen: Erlebnis und anschließende eigene Darstellung könnten sehr verschieden sein, ganz abgesehen von der Schwierigkeit, einen eigenen inneren Monolog von derartiger Länge und Mehrschichtigkeit wiederzugeben.

Die im Roman strikt eingehaltene personale Perspektive verbietet Interpretationen, die Delmont eine Fähigkeit der Verdoppelung zumuten, durch die er sich von außen[42], gar als Fremden sehen und durch die er einen höheren Standpunkt, den eines Richters oder gar Gottes einnehmen könne.

Die «Stimme» provoziert auch nicht, was dem «Helden» noch nicht bewußt ist: sie gibt vielmehr das wieder, dessen er sich gerade bewußt ist oder im Prozeß seiner unfreiwilligen Wandlung gerade bewußt wird, dazu seine Erinnerungen, seine Wahrnehmungen und schließlich als nicht vom Bewußtsein überwachte «Wahrnehmungen» seine Träume.

Das wäre mindestens zum großen Teil, vielleicht sogar im ganzen auch vom direkten inneren Monolog zu leisten. Das Besondere der «vous»-sagenden Stimme liegt jedoch darin, daß sie den Helden mit seinen eigenen – bis auf die (in inneren Monologen auch sonst gelegentlich auftauchenden) Träume – durchaus bewußten oder gerade ins Bewußtsein steigenden Gedanken, Wahrnehmungen und Erinnerungen konfrontiert, so daß die Unausweichlichkeit des inneren Prozesses einen formalen

[40] Cf. auch PINGAUD, *op. cit.*, p. 98.

[41] Cf. auch GERDA ZELTNER-NEUKOMM, *Das Wagnis...*, p. 114–116; SPITZER, *op. cit.*, p. 49 s., 62, 63.

[42] Gegen Interpretationen, die Delmont eine Außensicht auf sich selbst zuschreiben, wendet sich ERIKA HÖHNISCH, *op. cit.*, p. 138 N26.

Ausdruck findet. Durch das «vous» wird ein Vermittler spürbar, der «nur» die stilistisch wirkungsvolle Funktion hat, den Bewußtseinsstrom der voraussetzbaren direkten Rede mit der grammatischen 1. Person ohne Tempusveränderung in eine E.R. zu verwandeln, die sich in der Höflichkeitsform an die denkende Person selbst richtet.

Diese Stilwirkung steht im Kontrast zu der E.R. in Er-Erzählungen, die durch Transposition der grammatischen 1. Person direkter Rede in die dritte die Gedanken oder Äußerungen vom Denkenden oder Sprechenden abrückt und durch Transposition der 2. Person in die dritte den Äußerungen ihren Richtungscharakter nimmt, die «ich» – «du/Sie»-Beziehung von Gesprächspartnern in das Nebeneinander dritter Personen[43] umwandelt.

Romanlesern und Literaturtheoretikern ist diese E.R. in der 3. Person, wie sie – i.a. mit gegenüber der direkten Rede transponierten Tempora – in Er-Erzählungen verwendet wird, am meisten und oft ausschließlich vertraut. Schon die in Ich-Erzählungen häufige und bereits in einigen der ersten grundlegenden Untersuchungen des Sprachphänomens beobachtete E.R. mit der 1. Person ist weithin, auch in vielen Arbeiten über die E.R., unbemerkt geblieben. Der falsche Begriff einer auf die 3. Person eingeschränkten E.R. hat sich besonders in der Germanistik und Anglistik derart verfestigen können, daß er etwa in Käte Hamburgers «Logik der Dichtung» als Hauptstütze der Argumentation zur Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeitsaussage eingesetzt werden konnte, so daß mit der Falsifikation dieses Begriffes die weitreichenden Folgerungen der Hamburgerschen «Dichtungslogik» selbst in Frage gestellt werden[44].

Oft wird übersehen und gelegentlich ist auch zu Unrecht bestritten worden, daß die E.R. ebenso eine grammatische Form ist wie die direkte und die gewöhnliche indirekte Rede.

Die E.R. ist eine freie, von Einführungen unabhängige indirekte (mittelbare) Redewiedergabe[45], die den Satzbau der direkten Rede in Wortstellung und Intonation übernimmt. Sie ist, obwohl sie sich über weite Strecken formal mit dem Bericht überschneiden kann und deshalb oft irrtümlich damit gleichgesetzt wird, selbst kein

[43] Cf. Herbert Seidler, *Allgemeine Stilistik*, Göttingen 1953, p. 323.

[44] Mit Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* und F. Stanzels Romantypologie, die ebenfalls mit dem verengten Begriff der E.R. argumentiert, hat sich der Verfasser in seiner Dissertation über die E.R. ausführlich auseinandergesetzt. – Die Überraschung Dorrit Cohns über *Erlebte Rede im Ich-Roman* (*GRM 50* (1969), 305–313) zeigt, daß der Autorin grundlegende Arbeiten über das Sprachphänomen nicht bekannt sind. Die Bedeutung der E.R. mit der 1. Person für die Auseinandersetzung mit der Argumentation Käte Hamburgers wird von Dorrit Cohn unterschätzt.

[45] «Rede» umfaßt dabei Äußerungen und Gedanken; auch die E.R. ist, im Gegensatz etwa zu Käte Hamburgers Auffassung, nicht auf Gedankendarstellung beschränkt. «Redewiedergabe» umfaßt die tatsächliche Wiedergabe wie die fiktive Rededarstellung.

Bericht und kann sich durch bestimmte kritische oder Signalformen auch grammatisch von diesem unterscheiden[46].

Im Deutschen, Englischen und in den großen romanischen Sprachen steht sie gewöhnlich in Tempuskonkordanz mit den umgebenden Formen: im Kontext besprechender Tempora, auch eines historischen Präsens, bleiben ihre Tempora gegenüber der voraussetzbaren direkten Rede unverändert; im Kontext erzählender Tempora werden die besprechenden Tempora direkter Rede i.a. – wie bei indirekter Rede im Englischen und in den großen romanischen Sprachen – in die korrespondierenden Erzähltempora transponiert; im Russischen werden die Tempusformen der direkten Rede – wie bei indirekter Rede – auch im Kontext von Erzähltempora gewöhnlich beibehalten.

Wie in anderer mittelbarer Rededarstellung werden die Personenangaben in E.R. nach dem Standpunkt des Vermittlers transponiert (nur mehr oder weniger formelhafte Wendungen können beibehalten werden). Die Personenangaben stehen in der 3. Person, wenn der Vermittler oder Zuhörer an der Rede nicht beteiligt sind[47]; ist der Vermittler – bei der Wiedergabe eigener, an ihn gerichteter oder über ihn geführter Reden – beteiligt, erscheint auch die 1. Person; sind Zuhörer beteiligt, die bei der Wiedergabe angesprochen werden, kommt auch die 2. Person vor.

E.R. mit der 2. Person wird gelegentlich kolloquial und in Briefen und Gedichten verwendet[48]. In der gewöhnlichen Er- oder Ich-Erzählung hat der Erzähler i.a. keine Gelegenheit, Zuhörer anzureden und ihnen ihre eigenen Reden oder Reden an oder über sie darzustellen[49] – es sei denn, er wende sich in einer Apostrophe an sie. Apostrophen werden im Epos von Homer bis zu Voß und Goethe manchmal und sogar formelhaft mit der Einführung einer direkten Rede verbunden, Jacob Grimm hat darauf hingewiesen:

> Am bekanntesten sind die homerischen, doch sparsam eingestreuten verse, in welchen die zweite person gerade das sprechend auftritt, was sie sonst als dritte sagt[50].

Wollte man entsprechende Stellen in E.R. verwandeln, so erschiene anstelle der 1. Person direkter Rede die 2. Person.

[46] Diese Formen (transponiertes Futur und Konjunktiv II, Conditionnel, «would/should» + Inf. und der Subjunctive «were» im Kontext von Erzähltempora usw.) werden in der Monographie der E.R. besprochen.

[47] Cf. besonders FRANZ MENNICKEN, *Eine eigentümliche Gestaltung des abhängigen Fragesatzes im Englischen, zugleich eine Bemerkung zur «freien indirekten Rede»*, *NS 27* (1919/20), 263–265, insbesondere p. 264; FRIEDRICH TODEMANN, *Die erlebte Rede im Spanischen*, *RF 44* (1930), 103–184, insbesondere p. 155.

[48] Cf. URSZULA DĄMBSKA-PROKOP, *Le style indirect libre dans la prose narrative d'A. Daudet*, Kraków 1960 (Uniwersytet Jagielloński – *Rozprawy i studia 17*), p. 28.

[49] Cf. URSZULA DĄMBSKA-PROKOP, *op. cit.*, p. 28.

[50] JACOB GRIMM, *Über den personenwechsel in der rede*, in: *Kleinere Schriften*, Bd. 3, Berlin 1866, p. 236–311, insbesondere p. 251.

E.R. mit der 2. Person taucht in Erzählungen selten auf, wohl deshalb, weil Apostrophen an die Personen vor allem in auktorialen und recht selten in personalen Erzählsituationen, die E.R. begünstigen, vorkommen.

Theodor Kalepky hat schon früh einige Beispiele entdeckt, am bekanntesten ist folgende Stelle geworden:

> Resté seul dans l'embrasure, le cardinal s'y tint immobile, un instant encore. Par la fenêtre, les yeux obscurcis de ses larmes, il regardait le ciel. Et ses bras frémissants se tendirent, en un geste d'imploration ardente. *O Dieu! puisque la science des hommes était si courte et si vaine, puisque ce médecin s'en allait ainsi, heureux de sauver l'embarras de son impuissance, ô Dieu! que ne faisiez-vous un miracle, pour montrer l'éclat de votre pouvoir sans bornes! Un miracle, un miracle!* il le demandait du fond de son âme de croyant [...].
>
> (Zola, *Rome*)[51]

Weder der Entdecker noch Charles Bally, der sie als « monstruosité grammaticale » (mit immerhin glücklicher Stilwirkung) ansah[52], noch auch Eugen Lerch[53] haben die Stelle zureichend interpretiert, und Etienne Lorcks Erläuterung zu seiner Deutung der Partie als E.R. ist recht vage[54].

Die Darstellung verliert das angeblich Monströse, wenn man sie als Kombination von E.R. und Apostrophe zu begreifen sucht. Der Erzähler kann das « vous », das der Kardinal an Gott richtet, in einer an Gott gerichteten Apostrophe übernehmen; er kann aber gleichzeitig die Tempora in Konkordanz zu seinem Bericht bringen und so den Sprung in die direkte Rede vermeiden.

Andere Stellen finden sich in Thomas Manns *Tonio Kröger* und *Tristan* und in Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man*[55]. Auch dort ist die 2. Person direkter Rede bei der Darstellung von Gebeten, vergleichbaren Anrufungen oder imaginierten Anreden an Personen der Erzählung mit Hilfe einer Apostrophe in die E.R. übernommen worden. In derartiger E.R. haben sich auch Imperativformen beibehalten lassen, die sonst (von formelhaften Ausdrücken und Ausnahmen im Englischen abgesehen) bei der Umwandlung direkter in E.R. umschrieben werden müssen; es hat sich gezeigt (und darin ist Kalepky zuzustimmen), daß die Verbformen der erlebten nicht in jedem Fall denen der gewöhnlichen indirekten Rede im Französischen und Englischen und denen der indirekten Rede ohne Modustransposition im Deutschen entsprechen.

[51] EMILE ZOLA, *Rome*, Paris 1896, p. 582. Dazu THEODOR KALEPKY, *Mischung indirekter und direkter Rede oder Verschleierte Rede? ZRPh. 23* (1899), 491–509, insbesondere p. 500; KALEPKY, *Zum «Style indirect libre» («Verschleierte Rede»), GRM 5* (1913), 608–619, insbesondere p. 611s., 616s.

[52] CHARLES BALLY, *Figures de pensée et formes linguistiques, GRM 6* (1914), 405–422, 456–470, insbesondere p. 415.

[53] EUGEN LERCH, *Ursprung und Bedeutung der sog. «Erlebten Rede» («Rede als Tatsache»), GRM 16* (1928), 459–478, insbesondere p. 469 N1. – BALLY und LERCH deuten die Partie als Vermischung direkter und erlebter Rede.

[54] E. LORCK, *Die «Erlebte Rede». Eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg 1921, p. 33–35.

[55] Diese Stellen werden in der Monographie der E.R. besprochen.

Den besprochenen Stellen am ehesten vergleichbar und am leichtesten zu erkennen sind in *La Modification* die erlebten Reden in den Rückblicken. Hier wird die 2. Person allerdings zum großen Teil nicht in die E.R. übernommen, sondern entsteht erst durch die mittelbare Darstellung; die Partien stehen im Kontext von Imparfait und/oder Passé composé und haben transponierte Tempora. In diesen Rückblicken finden sich auch direkte Reden, die von Apostrophen eingeführt werden: «Vous vous disiez:» (p. 185), «Vous pensiez alors:» (p. 233).

Die deutlichste E.R. der Rückblicke steht in folgender auch von Netzer[56] zitierten Stelle als Wiedergabe von Gedanken, die Delmont nach einem «Verhör» durch sein Töchterchen Jacqueline über Cécile und nach einer anschließenden Szene gekommen sind:

> Henriette, ouvrant la porte vitrée pour vous dire que le dîner était servi, a regardé la petite avec un tel air que celle-ci s'est mise à rougir, à pleurer, et s'est enfuie dans la salle de bains pour se nettoyer les doigts.
>
> *Que pouvait-il y avoir sous cette petite scène ? Ne fallait-il y voir qu'une innocente coïncidence, et cette rougeur, ces larmes, cette fuite, était-ce simplement qu'elle avait été décontenancée par la conduite de sa mère et la vôtre ? Ou bien plutôt ne vous avait-elle pas interrogé sciemment, pour essayer d'avoir une confirmation des hypothèses qu'elle bâtissait dans sa petite tête, de vous arracher des renseignements qu'elle serait la première à savoir, ou encore, et bien sûr c'est là que la question devenait une souffrance, c'est à partir de là qu'il était impossible de continuer ainsi, qu'il ne servait plus à rien de camoufler et tergiverser, d'avoir cette espèce de honte immonde devant soi-même et son propre salut, n'y avait-il pas chez cette enfant qui vous aimait tant quelques années auparavant, qui s'était approchée de vous si gentiment tout à l'heure, qui ne pouvait pas ne pas vous aimer encore tendrement malgré les airs de grande personne qu'elle essayait de se donner, imitant avec application sa sœur Madeleine, n'y avait-il pas une trace de moquerie ?*
>
> C'est ce que vous vous demandiez dans votre lit [...]. (p. 69)

In der Gedankenreproduktion ist die 1. Person Singular der voraussetzbaren direkten Rede in die 2. Person Plural transponiert, die besprechenden Tempora der direkten Rede sind (außer zwei formelhaften Wendungen: «c'est là que» und «c'est à partir de là qu(e)») in Erzähltempora verwandelt. Der anschließende, rückweisende Satz «C'est ce que vous vous demandiez» kennzeichnet die Partie explizit als Gedankenwiedergabe.

E.R. als Wiedergabe früherer Gedanken findet sich auch an anderen Stellen, z.B.:

> Vous aviez rêvé de Cécile, mais non point agréablement; c'était son visage de méfiance et de reproche qui était revenu dans votre sommeil pour vous tourmenter, le visage qu'elle avait eu lors de vos adieux sur le quai de la Stazione Termini.
>
> *Or, si vous éprouviez tellement le besoin de vous éloigner d'Henriette, n'était-ce pas avant tout à cause de cet air perpétuel d'accusation, qui baignait ses moindres paroles et ses moindres gestes ? Alliez-vous donc le retrouver à Rome désormais ? N'y aurait-il plus là pour vous*

[56] NETZER, *op.cit.*, p. 98s. und N377 (auf p. 167s.).

de repos, ne vous serait-il plus possible d'aller vous y replonger, vous y rajeunir dans la franchise d'un amour clair et neuf? La vieillesse commençait-elle déjà à mordre aussi sur cette partie de vous-même que vous en croyiez préservée ? Seriez-vous donc maintenant ballotté entre ces deux reproches, ces deux rancunes, ces deux accusations de lâcheté ? Alliez-vous laisser s'augmenter cette mince lézarde qui risquait de corrompre et de faire tomber en poussière tout cet édifice de salut que vous aviez vu pendant ces deux ans s'élever, s'affermir, s'embellir à chaque voyage ? Alliez-vous le laisser s'implanter et croître aussi sur ce visage, ce lichen du soupçon qui vous faisait haïr l'autre, le laisser croître simplement parce que vous n'osiez pas l'arracher d'un coup brutal et libérateur ? (p. 90–91)[57]

Die nebeneinander benutzten Formen des Imparfait von «aller» mit Infinitif und des Conditionnel (Futur du passé) geben einen wichtigen formalen Hinweis, die Partie als E. R. zu interpretieren.

Auch Äußerungen erscheinen innerhalb der Rückblicke in E. R. So enthält die folgende Stelle die Wiedergabe von Äußerungen, die als Antwort an Delmont gerichtet waren:

Quand vous y êtes enfin arrivé, naturellement il [le petit café] était vide. *Non, on n'avait rien dit pour vous ; et cette dame avec qui vous aviez l'habitude de venir, on l'avait vue sans doute, mais elle n'était pas restée longtemps et l'on ne savait pas de quel côté elle s'était dirigée.*

Via Monte della Farina sa fenêtre était allumée. (p. 136)

In dieser E. R. (die in der deutschen Übersetzung die Form einführungsloser indirekter Rede[58] bekommen hat und so durch die Konjunktive anstelle der Erzähltempora eindeutig als Äußerungswiedergabe kenntlich ist[59]) konnte die Höflichkeitsform der Anrede schon aus der direkten Rede übernommen werden.

Zwei (Telephon-)Gespräche mit Durieu, dem Direktor eines Reisebüros, wegen einer Stellung für Cécile werden jeweils zuerst in indirekter, dann in E. R. dargestellt (p. 30). In der Wiedergabe des zweiten kommt nach der partizipial eingeführten indirekten Rede («vous déclarant qu'il désirait faire [...]») und resümierendem Redebericht in der E. R. keine 2. Person mehr vor:

Quant à la date de son entrée en fonctions ? Quand elle voudrait, le plus tôt serait le mieux, mais cela n'avait rien d'urgent, qu'elle prenne le temps de régler tranquillement ses affaires à Rome, sa démission, son déménagement, son installation à Paris, il savait bien comme il était difficile de prévoir toutes les difficultés qui pouvaient surgir à ces occasions, et il y avait dans sa voix, dans sa politesse, un désagréable accent de complicité. (p. 30)

[57] IMBS zitiert diese Stelle z. T. unter «l'avenir vu du passé» (p. 69), ohne sie als E. R. zu bezeichnen. – Eine andere Reflexion in E. R.: BUTOR, *La Modification*, p. 32; cf. dazu ERIKA HÖHNISCH, *op. cit.*, p. 38s., 157 N 103.

[58] Cf. in der Arbeit über die E. R. das Kapitel über die einführungslose indirekte Rede im Konjunktiv.

[59] *Paris–Rom oder Die Modifikation* (Aus dem Französischen übertragen von HELMUT SCHEFFEL), München 1958, p. 175s.

Die Frage Delmonts ist gegenüber der direkten Rede unverändert, da sich keine Transpositionsmöglichkeit bietet; die Antwort Durieus ist in einer Personenangabe («il savait») und in den indikativischen Tempora – wohl mit Ausnahme des Conditionnel «serait» – transponiert, ein Subjonctif («qu'elle prenne») ist wie auch sonst oft in E. R. unverändert beibehalten. An die Gesprächsdarstellung wird mit «et» ein Durieu charakterisierender Satz angefügt, aus dem Netzer gefolgert hat, das Gespräch werde «subjektiv gefärbt wiedergegeben»[60].

Die frühere Gedanken und Gespräche reproduzierenden und vor allem durch die Tempustransposition nur als E. R. deutbaren Partien stehen, anders als die erwähnten Stellen in Zolas *Rome* und Thomas Manns *Tonio Kröger* und *Tristan*, nicht im Kontext eines gewöhnlichen Erzählerberichts, sondern in Rückblicken innerhalb eines großen indirekten inneren Monologs auf der Basis erlebter Rede.

Netzers Ausführungen sind, was diesen wichtigen Punkt betrifft, undeutlich. Zwar scheint er die strukturbestimmende Schicht des Romans, wenn auch mehr oder weniger willkürlich, als E. R. zu bestimmen, wenn er im Anschluß an die oben zitierten Formulierungen Butors über den besonderen inneren Monolog in *La Modification* schreibt, er wolle diese abgewandelte Form des inneren Monologs ebenfalls unter den Begriff der E. R. einordnen. Dieser Anschein wird jedoch zweifelhaft, wenn er gleich danach die oben als erste zitierte Textstelle bespricht und dabei nur die erinnerten Gedanken als E. R. interpretiert, den vorausgehenden und folgenden Kontext aber jeweils Erzählerbericht nennt[61]. Auch Ausführungen, die er vorher zum «vous» macht und die oben diskutiert worden sind, widersprechen z. T. einer Deutung der Romanstruktur als erlebter Rede.

Die Romanstruktur als indirekten inneren Monolog auf der syntaktischen Basis der E. R. zu erkennen und einsichtig zu machen, ist trotz einiger Texthilfen und -anweisungen schwieriger als die Identifikation der in die Rückblicke eingelegten E. R.

Erschwert wird das Verständnis der Struktur durch den auf die 3. Person und meist auch auf Erzähltempora fixierten Begriff des indirekten inneren Monologs.

Die Forschung zum inneren Monolog und zum literarisch dargestellten Bewußtseinsstrom, die allgemein an grammatikalischen Fragen kaum interessiert ist, hat in ihren wichtigsten Arbeiten seit Edouard Dujardins *Le Monologue intérieur* (Paris 1931) vom direkten einen indirekten inneren Monolog abgesetzt und mehr oder weniger deutlich beschrieben[62]. Er wird mit der indirekten Rede bei Historikern der Antike verglichen und in Beziehung zur mehr oder weniger deutlich erkannten E. R.

[60] NETZER, *op. cit.*, p. 99s.

[61] NETZER, *op. cit.*, p. 98s.

[62] DUJARDIN, *op. cit.*, p. 39s.; ROBERT HUMPHREY, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley/Los Angeles 1959 (*Perspectives in Criticism 3*), p. 28–30; MELVIN FRIEDMAN, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven/London 1955, p. 21 (die bis dahin präziseste Beschreibung), p. 63 und N42, 43.

Flauberts und der französischen Naturalisten gebracht. Als formales Kennzeichen gilt vor allem die 3. Person, auf den Gebrauch des Imparfait bei Flaubert wird meist hingewiesen. Zur Vorstellung vom indirekten wie vom direkten inneren Monolog gehört i.a., daß diese Gedankendarstellung möglichst unstilisiert ist und längere Partien einer Erzählung bestimmt.

In romanistischen, germanistischen und anglistischen Arbeiten ist schon vor oder gleichzeitig mit Dujardin die im ausgehenden 19. Jahrhundert einsetzende auffällige Zunahme der E.R. in Erzählungen, die Zurück- und Verdrängung des Berichts durch die E.R. bemerkt und gelegentlich beklagt worden.

Doris Stephan, Albrecht Neubert und – weniger systematisch – Kurt Robert Meyer haben in 1957 erschienenen Arbeiten versucht, Ergebnisse der Forschung zum inneren Monolog und der zur E.R. zu vereinigen[63]. Sie haben den Begriff des indirekten inneren Monologs dahingehend präzisiert, daß sie ihn als inneren Monolog auf der syntaktischen Basis der E.R. definierten. Allerdings haben sie die Form strikt auf die 3. Person und außerdem auf Erzähltempora (z.T. Sentenzen ausgenommen) eingeschränkt, Neubert und Meyer aufgrund ihrer verengten Definition des Begriffs E.R. – Doris Stephan trotz ihrer Kenntnis anderer Formmöglichkeiten der E.R.

Auch Derek Bickerton hat in einem 1967 erschienenen Aufsatz den indirekten inneren Monolog als Bewußtseinsdarstellung in Form der E.R. definiert und die Möglichkeit eines indirekten inneren Monologs mit der 1. Person ausgeschlossen[64].

Indirekte innere Monologe, in denen die Gedankendarstellung mindestens gleichberechtigt mit Bericht (und Dialog) oder sogar ohne selbständigen Bericht allein (mit meist direkt dargestelltem Dialog) die Erzählungsstruktur bildet, sind jedoch nicht nur in der 3. Person mit Erzähltempora wie z.B. in Joyces *Portrait* und Brochs *Tod des Vergil* möglich und realisiert. Auch andere Formen sind inzwischen verwirklicht worden: ein indirekter innerer Monolog mit der 3. Person ohne Tempustransposition in Nathalie Sarrautes *Le Planétarium*; Tendenz zum indirekten inneren Monolog mit der 1. Person und hier notwendiger Tempustransposition ist am Schluß von Prousts *Recherche* erkennbar – einer solchen Form steht i.a. die Schwierigkeit entgegen, eigene innere Monologe wiederzugeben, die eine in Ich-Erzählungen übliche Konvention des idealen Gedächtnisses überfordert. Und als indirekter innerer Monolog mit der 2. Person ohne Tempustransposition wird schließlich im vorliegenden Versuch Butors *La Modification* gedeutet.

[63] DORIS STEPHAN, *Der 'Innere Monolog' in Hermann Brochs Roman «Der Tod des Vergil»*, Diss. Mainz 1957 (Maschinenschrift vervielfältigt), insbesondere p. 1–31; DORIS STEPHAN. *Der Roman des Bewußtseinsstroms und seine Spielarten, Der Deutschunterricht 14* (1962), fasc. 1, p. 24–38; ALBRECHT NEUBERT, *Die Stilformen der «Erlebten Rede» im neueren englischen Roman*, Halle a.d.S. 1957, insbesondere p. 140–146, 147–159; KURT ROBERT MEYER, *Zur erlebten Rede im englischen Roman des 20. Jahrhunderts*, Bern 1957 (*Schweizer anglistische Arbeiten 43*), insbesondere p. 66–82, 94–104.

[64] DEREK BICKERTON, *Modes of Interior Monologue: A Formal Definition, Modern Language Quarterly 28* (1967), 229–239, insbesondere p. 238.

Die genannten Romane Brochs, Nathalie Sarrautes und Butors widerlegen die noch von Erika Höhnisch vertretene Behauptung, der indirekte innere Monolog werde im Gegensatz zum direkten – als solchen interpretiert sie auch *La Modification* – im Roman nur als Variationsmöglichkeit eingesetzt, «ohne sich je zu verselbständigen»[65].

Der entscheidende Unterschied zwischen direktem und indirektem inneren Monolog entspricht dem zwischen direkter und erlebter Rede als der jeweiligen syntaktischen Basis: in der indirekten Art ist durch die Transpositionen ein Vermittler formal erkennbar.

In *La Modification* werden Delmonts Pläne von seinen eigenen Erinnerungen und Gedanken durchkreuzt, so sehr er versucht, sich gegen den Prozeß in seinem Inneren zu wehren, der seine Person, so wie er sie sich gedacht und zurechtgestutzt hatte, zerstört. Der ungreifbare «Vermittler» transponiert die in Delmonts Kopf sich abspielenden Vorgänge in die Anredeform. Er kann darüber entscheiden, an welchen Stellen Delmonts Ich direkt erscheinen soll, sei es in Monologen der Erinnerung (p. 119 s., 175 s., 185) oder dort, wo Delmont durch ein Aufbäumen des 'alten Ichs' dem supplice intérieur (p. 133) zu entgehen versucht (p. 135, 157 s.) oder wo er selbst in seinen Gedanken andere mit «vous» anredet (p. 157 s.), oder am Schluß nach dem Prozeß der Modifikation als gewandeltes Ich (p. 226 s., 228 s.). Nur an wenigen Stellen tauchen direkt dargebotene Monologpartien auf. Direkte und erlebte Rede können dann, wie auch in Er- oder Ich-Erzählungen[66], verschiedene Seelenschichten, verschiedene Bewußtseinstiefe, Reflexionen mit festeren und vageren Konturen stilistisch unterschieden darstellen.

Das «vous» der mittelbaren Wiedergabe betont noch, wie sehr sich Delmont vom Netz seiner Reflexionen und Erinnerungen umstrickt (p. 163), von Gedanken und Bildern bestürmt fühlt (p. 135), wie sehr er seinen Abteilplatz als Pranger, als Marterpfahl seiner selbst empfindet (p. 133), wie sehr er sich einer inneren Marter ausgeliefert sieht (p. 133). *La Modification* wirkt durch die Darstellung als Konfrontation der Person mit der auf sie hingesprochenen eigenen Gedankenwelt.

Delmonts Pläne, die Grund zu seiner Reise waren, werden im Räderwerk seiner Gedanken, seiner machine mentale (p. 228), allmählich zerrieben. Die Vorstellungen von der Ankunft und den ersten Stunden in Rom sind zunächst ganz von dem Ziel bestimmt, die gegen 9 Uhr zur Arbeit eilende Cécile vor ihrem Haus zu erwarten und zu überraschen, bis dahin den frühen Morgen zu genießen (p. 37 s.). Diese Vorstellungen sind Delmont ganz bewußt. Es sind seine beschlossenen, zunächst nur ausschmückbaren und nur in Einzelheiten differenzierbaren Pläne. Das «vous» hat offensichtlich nur transponierende Funktion, und «je» ist ohne weiteres vorauszusetzen.

[65] Erika Höhnisch, *op. cit.*, p. 16; zu *La Modification* p. 17–64.
[66] Cf. u.a. Neubert, *op. cit.*, p. 46 N 30.

Bei den Korrekturen des Entwurfs der Route, auf der sich Delmont die Zeit vor dem Treffen vertreiben will, wird der Prozeß des Bewußtseinsstroms besonders deutlich:

> [...] vous laisserez le Corso déjà encombré à votre droite, vous longerez le palais de Venise, vous dépasserez le Gesù, puis vous continuerez jusqu'à Sant' Andrea della Valle; *ou plutôt non, car il sera forcément trop tôt encore* malgré tous les zigzags, toutes les boucles et les arrêts dont vous aurez su broder, agrémenter, accompagner et commenter ce trajet dont les tronçons vous semblent si longs et souvent si fastidieux lorsque vous les parcourez en taxi, ou en sens inverse la nuit lorsque vous revenez à pied depuis la chambre de Cécile jusqu'à l'hôtel, mais qui demain sera trop court malgré toute votre lenteur, fatigué par la nuit de train; *non, il vous faudra vous promener plus que cela, mieux que cela, mieux profiter* de cette heure rare ici pour vous, de cet éclairage nouveau qu'elle vous réserve, de ce prélude à la surprise et à la gaieté de Cécile, de ce prélude à ces trois jours avant-coureurs du temps futur, *ne pas continuer ainsi tout de suite, même pas arriver jusqu'à la place du Gesù, mais au contraire contourner le Capitole par exemple, ou, mieux, monter jusqu'à la place du Campidoglio et redescendre jusqu'au Tibre, puis* rejoindre le Largo Argentina avec sa tour médiévale et dans une ample fosse au milieu, surpeuplée de chats faméliques, ses quatre temples en ruines d'époque républicaine, par cette grande artère dont le nom vous échappe, qui débouche sur le ponte Garibaldi et que vous empruntez lorsque vous allez dîner dans une 'pizzeria' du Trastevere, *ou encore...* (p. 38-39)

Die Vorstellungen – an dieser Stelle abgeschlossen mit Delmonts Aufforderung an sich selbst, nicht zu vergessen, Zigarren zu kaufen (p. 39) – werden später noch weitergesponnen (p. 48ss.).

Am Ende der Reise, kurz vor der Ankunft in Rom, hat die machine mentale, die Modifikation, «cette réorganisation de l'image de vous-même et de votre vie» (p. 196), diese vorgestellte Inszenierung zerstört. Die wörtlichen Reminiszenzen lassen die Diskrepanz nur um so stärker hervortreten, die Form der «vous»-Anrede ist gleich geblieben. Das Ergebnis läßt an einen Satz Lichtenbergs denken:

> Er pflegte seine obern [und] untern Seelenkräffte das Ober und Unterhauß zu nennen, und sehr offt ließ das erstere eine Bill passiren, die das leztere verwarf [67].

Nun heißt es:

> Vous allez arriver dans quelques instants à cette gare transparente à laquelle il est si beau d'arriver à l'aube comme le permet ce train dans d'autres saisons.
>
> Il fera encore nuit noire et au travers des immenses vitres vous apercevrez les lumières des réverbères et les étincelles bleues des trams.
>
> Vous ne descendrez pas à l'Albergo Diurno, mais vous irez jusqu'au bar où vous demanderez un 'caffè latte', lisant le journal que vous viendrez d'acheter tandis que la lumière apparaîtra, augmentera, s'enrichira, s'échauffera peu à peu.

[67] GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, *Aphorismen*, hg. von ALBERT LEITZMANN, Heft 1, Berlin 1902 (*Deutsche Literatur-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 123*), p. 63 (B65).

Vous aurez votre valise à la main lorsque vous quitterez la gare à l'aurore (le ciel est parfaitement pur, la lune a disparu, il va faire une merveilleuse journée d'automne), la ville paraissant dans toute sa rougeur profonde, et comme vous ne pourrez vous rendre ni via Monte della Farina, ni à l'Albergo Quirinale, vous arrêterez un taxi et vous lui demanderez de vous mener à l'hôtel Croce di Malta, via Borgognone, près de la place d'Espagne.

Vous n'irez point guetter les volets de Cécile; vous ne la verrez point sortir; elle ne vous apercevra point.

Vous n'irez point l'attendre à la sortie du palais Farnèse; vous déjeunerez seul; tout au long de ces quelques jours, vous prendrez tous vos repas seul.

Evitant de passer dans son quartier, vous vous promènerez tout seul et le soir vous rentrerez seul dans votre hôtel où vous vous endormirez seul.

Alors dans cette chambre, seul, vous commencerez à écrire un livre, pour combler le vide de ces jours à Rome sans Cécile, dans l'interdiction de l'approcher.

Puis lundi soir, à l'heure même que vous aviez prévue, pour le train même que vous aviez prévu, vous retournerez vers la gare,

sans l'avoir vue. (p. 227-228)[68]

Diese Beschlüsse Delmonts werden in der gleichen Form dargestellt wie die gegensätzlichen Pläne am Beginn der Reise. Durch die Art ihrer Formulierung und besonders ihrer Wiedergabe mit der an die Person gerichteten Apostrophe haben sie die Prägnanz eines Urteilsspruchs. Wenn man sie allein betrachtet und nicht vor dem Hintergrund der früheren Partien sieht, kann man ihre Form leicht mißverstehen und meinen, die Person werde von einer richtenden Instanz angeredet.

Der zuletzt zitierte Abschnitt steht zwischen zwei anderen, in denen Delmonts Gedanken in direkter Rede erscheinen. Der Gebrauch der direkten Form soll hier wohl stilistisch betonen, daß die Person sich nun über ihr eigenes Ich klar geworden ist. Vorher hat es dagegen einmal geheißen: «quelque chose en vous (le peut-on appeler vous-même, puisque vous n'y pensiez point?)» (p. 175). Im zweiten dieser Abschnitte in direkter Rede nennt Delmont die Gedanken, die während der Fahrt eine desillusionierende machine mentale in ihm gebildet haben, ausdrücklich «mes pensées» (p. 228).

In einer Partie mit den charakteristischen Riesensätzen (die ebenso wie die in Brochs *Tod des Vergil* im Kontrast zu Dujardins Forderung nach einfachen Sätzen[69] stehen) vergleicht Delmont zuerst recht selbstgefällig einen beobachteten Jungen mit seinem eigenen Sohn Henri; er stellt sich dessen Zukunft vor und versucht, die Schwierigkeiten zu bagatellisieren, in die er selbst nach der Trennung von Henriette geraten müßte, wenn er Henri sehen wollte; als er dann merkt, daß seine Gedanken anders laufen als er will, daß sie seine Pläne und ihn selbst modifizieren, weil sich die Schwierigkeiten doch nicht einfach wegwischen lassen, versucht er, sich von ihnen abzulenken (p. 130s.). Die Aufforderungen

[68] Cf. zu der Stelle SPITZER, *op.cit.*, p. 63s.
[69] DUJARDIN, *op.cit.*, p. 51s., 59, 74.

> Il faut fixer votre attention sur les objets que voient vos yeux [...],
> sur les personnes qui sont dans ce compartiment [...];
> ce n'est plus à Henri qu'il faut penser [...] (p. 130)

bis hin zum

> Allez donc fumer une cigarette dans le corridor [...], et regarder. (p. 131)

– all diese Aufforderungen gehen nicht etwa von einer Instanz aus, die um Klärung bemüht wäre, sondern von Delmont selbst, der merkt, daß sein Plan in Gefahr ist, und der darum den sich aufdrängenden Gedanken entrinnen will:

> afin de mettre un terme à ce remuement intérieur, à ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs [...]. (p.130)

Er richtet die Aufforderungen an sich selbst, und sie sind durch die E.R. in die 2. Person Plural transponiert, wobei sich ohne Mühe auch der Impératif übernehmen ließ, da die 2. Person beibehalten werden konnte und die Tempora des Kontextes unverändert sind, die Form der Selbstanrede 'Va donc fumer une cigarette' brauchte nur aus dem Singular in den Plural «Allez» transponiert zu werden. Diese inneren Aufforderungen haben ihr stilistisches Pendant in ganz ähnlichen, aber direkt dargestellten, mit denen Delmont ebenfalls ungewollten Gedanken auszuweichen sucht (p. 135, 157s.).

Die besprechenden Tempora des indirekten inneren Monologs sind die der voraussetzbaren direkten Rede und werden so trotz der veränderten Personenangaben nicht als historisches Präsens, sondern wie die Tempora im direkten inneren Monolog empfunden. Der Bewußtseinsstrom ist so dargestellt, als werde er von einem nicht identifizierbaren Vermittler ohne Distanz, im Moment der Entstehung miterlebt und gleichzeitig transponiert, nur mit veränderten Personenangaben auf die Person zurückgespiegelt. Die Form wirkt wie ein mit dem Bewußtseinsstrom entstehendes Echo, das die Personenangaben aus dem 'je' in «vous» umwandelt.

Im direkten inneren Monolog ist das Problem der Vermittlung offensichtlich ausgeklammert[70]. Der Bewußtseinsstrom scheint unmittelbar belauscht zu werden. In reinen Kombinationen direkter innerer Monologe und direkter Äußerungen ohne Einführung ist formal kein Erzähler und damit keinerlei Distanz erkennbar[71]. (Auch Radioreportagen haben, der Teichoskopie vergleichbar, keine Erzähldistanz[72], der Reporter bespricht die Situation und erzählt sie nicht etwa im historischen Präsens.)

[70] Cf. BUTOR, *L'usage*, p. 940s.; BERTIL ROMBERG, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm 1962, p. 98–101.

[71] Cf. WOLFDIETRICH RASCH, *Zur Frage des epischen Präteritums*, *Wirkendes Wort*, *Sonderheft 3* (1961) (= *Hennig Brinkmann zur Vollendung des 60. Lebensjahres*), p. 68–81, insbesondere p. 80.

[72] Cf. ROMBERG, *op. cit.*, p. 98s.

Indirekte innere Monologe ohne Tempustransposition und ohne Berichtkontext in Erzähltempora können trotz des formal erkennbaren Vermittlers ähnlich temporal unmittelbar wirken, der Vermittler scheint dann als ein «Transformator» zu fungieren, der nur die Personenangaben verwandelt.

So gewiß es ist, daß man die 2. Person Plural in *La Modification* nicht durch die 3. Person Singular (und an einzelnen Stellen, wo sie neben Delmont auch noch andere bezeichnet[73], durch die 3. Person Plural) ersetzen könnte, ohne einen anderen Roman daraus zu machen und die «tonalité» völlig zu ändern[74], so gewiß würde doch kein «constat objectif»[75] daraus. Es entstünde vielmehr ein indirekter innerer Monolog in der 3. Person, ähnlich wie in Nathalie Sarrautes *Le Planétarium*; wollte man die 2. Person Plural durch die 1. Person Singular (und an den Stellen, wo mehrere bezeichnet werden, durch die 1. Person Plural) ersetzen, so entstünde keine Ich-Erzählung, sondern ein direkter innerer Monolog[76].

Ein Problem, das von dem des angeblich Nicht-Sagbaren, weil Nicht-Bewußten, unterscheidbar ist, ergibt sich für den inneren Monolog bei der sprachlichen Darstellung von Wahrnehmungen, die sehr wohl bewußt gemacht werden können, die jedoch im Wahrnehmungs- und Bewußtseinsvorgang nicht oder nur bis zu einem gewissen Grad sprachlich formuliert zu werden scheinen. Butor hat auch hierauf hingewiesen, und es mag sein, daß seine Worte über das «niveau du langage» im Interview über *La Modification* zum Teil aus dieser Argumentation zu verstehen sind:

> Or cet oubli, cette oblitération [du problème de l'écriture], chez les grands artisans du monologue intérieur, a l'immense inconvénient de camoufler un problème bien plus grave, celui du langage lui-même. En effet, il suppose chez le personnage narrateur un langage articulé là où d'habitude il n'y en a pas. Il est tout différent de voir une chaise, et de prononcer en soi-même le mot chaise, et la prononciation de ce mot n'implique pas du tout nécessairement l'apparition grammaticale d'une première personne; la vision, si j'ose dire, articulée, la vision reprise et informée par le mot, peut en rester au niveau: 'il y a une chaise', avant d'atteindre le 'je vois une chaise'. C'est toute cette dynamique de la conscience et de la prise de conscience, de l'accession au langage, dont il est impossible de rendre compte[77].

Überall da, wo nicht nur Reflexionen – die man als formuliert ansehen kann[78] – im inneren Monolog dargestellt werden sollen, entsteht dieses Problem der Formulierung von Vorgängen, für die man wohl kein sprachliches Äquivalent im Bewußtseinsprozeß voraussetzen darf. Dieser «wunde Punkt» der Monologtechnik[79] zeigt

[73] Das «vous» steht dann für eine 1. Person Plural der direkten Rede; in SCHEFFELS dt. Übersetzung, wo sonst «du» gebraucht wird, steht dann «ihr».

[74] Cf. PINGAUD, *op.cit.*, p. 98.

[75] Daß ein «constat objectif» entstünde, behauptet PINGAUD, *op.cit.*, p. 98.

[76] Cf. die Beschreibung des Bewußtseinsprozesses bei PICON, *op.cit.*, p. 266s.

[77] BUTOR, *L'usage*, p. 941.

[78] Cf. WERNER MUES, *Ist Denken stummes Sprechen? Muttersprache 74* (1964), p. 314–315; HELMUT GIPPER, *Denken ohne Sprache, Wirkendes Wort 14* (1964), 145–156.

[79] DORIS STEPHAN, *Der 'Innere Monolog'...*, p. 13.

sich vor allem bei Wahrnehmungen der Umwelt und auch des eigenen Ichs (beim Blick in den Spiegel, bei Schmerzen usw.), ebenso dort, wo die Person nicht nur reflektiert, sondern auch handelt, schließlich bei der «Wahrnehmung» von Phantasien und Träumen.

Nicht selten wird versucht, Wahrnehmungen mit «da ist» oder sogar «ich sehe/höre» usw. in den direkten inneren Monolog aufzunehmen. In Virginia Woolfs *The Waves* und Faulkners *As I Lay Dying* erhalten Monologe auf diese Weise über längere Strecken oder auch im ganzen den Charakter einer merkwürdigen Art «innerer Reportagen». In direkter Rede wirken bestimmte Formulierungen mit Wahrnehmungs- und Handlungsverben zwar leicht «unnatürlich», sind aber als «Wiedergabe» erkennbar, während sie bei einer Transposition der Personenangabe und des Tempus meist als Bericht erscheinen würden.

Mit dem erlebten Eindruck[80] (E. E.) ist ein Gegenstück zur E. R. geschaffen worden: Sinneseindrücke werden wie Gedanken als Wiedergabe dargestellt. Da der Vermittler schon in E. R. ein Mitspracherecht hat, wenn auch in literarischen Texten gewöhnlich nur in Form der Transposition, läßt sich mit einigem Grund dieses Mitspracherecht so weit ausdehnen, daß er der Person bei Wahrnehmungen möglichst unauffällig auch formulieren hilft. Der E. E. wirkt häufig «natürlicher» als die direkte, ganz der Person überlassene Formulierung; die Personenangabe des Wahrnehmenden taucht meist gar nicht auf, da es sich gewöhnlich um Eindrücke der Umwelt handelt und Wahrnehmungsverben i. a. fortgelassen werden.

Der indirekte innere Monolog, der von E. R. und E. E. bestimmt wird, kann unter Umständen auch kürzere Berichtpartien absorbieren[81]. Durch die Berichtform mit Wahrnehmungsverben kann, wie durch die Wahrnehmungsverben im direkten inneren Monolog, eine leichtere Lesbarkeit erreicht und eine peinliche Häufung von Interjektionen wie «oh/ah» usw. vermieden werden.

Durch verschiedene technische Kniffe lassen sich auch die Wahrnehmungs- und Handlungspartien so der E. R. angleichen, daß sie kaum noch oder gar nicht mehr als Fremdkörper in der Wiedergabe auffallen.

In *La Modification* wird neben der Reflexion strikt nur das dargestellt, was Delmont im jeweiligen Moment (wirklich oder in der Phantasie) wahrnimmt oder tut. Auf Wahrnehmungsverben wird oft nicht verzichtet («vous voyez/apercevez» usw.), aber diese Partien und die mit den Handlungsverben tendieren zur E. R. und zum E. E. und

[80] Cf. dazu schon ELIS HERDIN, *Studien über Bericht und indirekte Rede im modernen Deutsch*, Diss. Uppsala 1905, p. 66. – Der Terminus E. E. wurde in Analogie zu Lorcks Terminus E. R. geprägt von WILLI BÜHLER, *Die «Erlebte Rede» im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens*, Zürich/Leipzig 1936 (*Schweizer anglistische Arbeiten 4*), p. 153–160. – Der häufig, auch von BÜHLER selbst, zu weit gefaßte Begriff des E. E. wurde präzisiert von NEUBERT, *op. cit.*, p. 54 N36.

[81] Cf. DORIS STEPHAN, *Der 'Innere Monolog'...*, p. 27, 95–114, 141.

lassen sich so vom indirekten inneren Monolog absorbieren. (Vor einzelnen direkten Reden finden sich sogar Verben des Sagens – nicht nur im Rück- oder Vorausblick, wo sie selbstverständlich sind, sondern auch sonst –, so «vous vous dites» oder selbst: «Alors terrorisée s'élève en vous votre propre voix qui se plaint» (p. 135). Sie können bestimmte Partien des Bewußtseinsstroms hervorheben oder betonen den von der Person selbst konstatierten Kontrast zwischen verschiedenen Seelenschichten, zwischen dem, was die Person in der «propre voix» will, und dem, was sie nicht will, was aber in Erinnerungen und ungewollten Gedanken auf sie einstürmt.)

Am Anfang des Romans scheint es zunächst, als würde Delmont auch von außen beobachtet, als herrsche eine andere Perspektive als seine eigene (p. 9s.). Wenn Delmonts Augen, seine Lider, Schläfen, Haare hier wirklich von außen gesehen sind und nicht nur von ihm gespürt werden, so findet sich die Erklärung erst mehrere Seiten später: da schaut Delmont nämlich ausdrücklich in den Abteilspiegel (p. 22)[82]. Daß diese «Erklärung» erst später erscheint, dürfte kein Zufall sein. Am Anfang des Buches soll offensichtlich der Eindruck erweckt werden, dem «Erzähler» komme eine hereinredende Rolle zu, und anscheinend können sich dann die meisten Leser kaum von diesem Eindruck lösen.

Der scheinbar eigenständige Charakter der «vous»-sagenden Stimme schwindet nach der Eingangspartie mehr und mehr in dem Maß, in dem die Gedankendarstellung die der Wahrnehmung überwiegt. Die Wahrnehmungspartien stehen später, oft nur wenige Zeilen lang und als kurze Abschnitte herausgehoben, hauptsächlich als Kettenglied zwischen den verschiedenen Gedanken-, Erwartungs- und Erinnerungsschichten. Die «erzählende» Stimme hat nicht, wie man zuerst annehmen könnte, die Funktion, den Angeredeten auf Dinge und Gedanken aufmerksam zu machen, die er noch nicht sieht oder erkennt, sondern sie transponiert seine eigenen Gedanken und Wahrnehmungen[83].

Beobachtungen der Außenwelt lassen sich etwa dadurch als Eindruck der Person charakterisieren, daß sie als Frage formuliert sind:

N'est-ce pas l'Arno qui brille un peu? (p. 209)

Oder dadurch, daß sie genau dem subjektiven Standpunkt des Reisenden entsprechen, wenn er im Zug die scheinbare Drehung und Bewegung der Außenwelt verfolgt und sich womöglich noch korrigiert (z.B. p. 15, eine andere Korrektur p. 114s.).

Besonders Namen sind eine Hilfe, Sätze als Wahrnehmungen der Person zu kennzeichnen. Delmonts Eigenart nämlich, den von ihm beobachteten Personen Namen

[82] Cf. DORIS STEPHAN Hinweis (*Der 'Innere Monolog'*..., p. 100), der Spiegel sei «mit der Zeit zu einem fast abgebrauchten Requisit nicht nur der Monologromane geworden».

[83] Cf. dagegen auch NETZER (*op. cit.*, p. 45) zu einer Textstelle: «Der Erzähler bespricht, wie Léon seine Fahrkarte sucht ...»

zu geben, verleiht auch scheinbaren Berichtpartien den Charakter des E.E., um so mehr, als die Wahrnehmungen immer wieder den Anstoß zu Reflexionen geben. Neubert hat in seiner Arbeit über die E.R. im englischen Roman zu Recht notiert:

> Die Namensform anderer Personen, wie sie dem Subjekt der E.R. und des E.E. geläufig ist, bedeutet ein wichtiges Element der Standpunkttechnik. In Zweifelsfällen kann sie deshalb manchmal als Kriterium zur Unterscheidung der «erlebten Darstellung» von B[ericht] herangezogen werden[84].

Deutlich ist das in folgender Stelle:

> Le charmant *Thomas,* avec ses yeux ronds, vous regarde aplanir et épousseter de votre main les pages du livre qui se sont pliées et salies sur le sol de fer.
>
> Ainsi vous recommencez à jouer à ce jeu qui vous est familier, donner un nom à chacun de vos compagnons de voyage, mais celui-ci convient plutôt mal à ce petit garçon qui s'agite sur sa place, puisqu'il est bien plus jeune que votre fils maintenant; il vaudrait mieux le baptiser *André,* par exemple; la femme qui le prend par la main et le fait sortir sera *Madame Polliat*; quant au jeune couple, non, pas d'allusions littéraires, simplement *Pierre* et, voyons, Cécile est exclu, mais *Agnès* conviendrait très bien, Sant' Agnese in Agone, l'église de Borromini sur la piazza Navona.
>
> Vous refermez le livre et vous le déposez sur l'étagère, puis vous vous asseyez au moment où l'Italien rentre, le visage beaucoup plus rouge que tout à l'heure, à qui vous allez donner un de ces prénoms à l'antique peut-être dont ils sont si friands, *Amilcare?* cela est bien peu romain, *Nerone? Traiano? Augusto?*
>
> Et qui vous dit qu'il soit Romain? Combien voulez-vous parier avec vous-même qu'il s'arrêtera à Turin pour le dîner que sa femme lui tiendra chaud (il a une alliance lui aussi) pasta, chianti (ou peut-être qu'il s'est caché de sa femme, qu'il lui a dit qu'il ne rentrerait que le lendemain, et qu'il ira retrouver quelqu'un d'autre), ou bien à Gênes, à la rigueur, pour se coucher. Vous vous souvenez de ce tympan roman de la cathédrale avec le martyr sur le gril, et à Turin aussi il y a cette coupole de Guarini sur arcs entrecroisés qui est dédiée à saint Laurent, donc *Lorenzo* conviendrait bien dans les deux cas.
>
> Déjà *Madame Polliat* ramène son neveu et l'assied à côté du panier d'où elle tire le sac de bonbons à la menthe presque vide. (p. 106)[85]

In einer anderen Stelle werden die Beobachtungen zu einem Variationsspiel mit einem Namen:

> *Beretti* ou *Peretti,* ou *Cerutti,* non, *Ceretti,* c'était "etti" que vous avez pu lire sur son passeport, sort en s'excusant, croise une femme vêtue d'un long manteau de fourrure blanche, une Italienne très certainement, avec des souliers très fins et très blancs, et Andréa son compagnon prend son sac à côté de vous et le pose sur ses genoux, probablement parce qu'il sait, parce qu'il sent qu'il approche, vraisemblablement parce que c'est à Turin qu'ils vont descendre tous les deux.
>
> Agnès et Pierre demandent à l'employé en veste bleue deux tickets pour le premier service, et vous un pour le second [...].

[84] NEUBERT, *op. cit.*, p. 117.

[85] «Voyons» ist ein formelhaftes Einsprengsel direkter Rede, das sich häufig in E.R. findet.

Et *Faselli*, non, *Fasetti*, ou *Masetti*, rentre en s'excusant et se rassied auprès d'Andréa, puis met sur ses genoux son sac à dos qui était entre Pierre et Lorenzo [...]

Canetti ou *Panetti* ouvre une poche de son sac, y prend un couteau, du pain et du beurre, passe une tartine à Andréa qui déplie un paquet contenant de très minces rondelles de salami.

Ils vont sortir tous les trois, ces Italiens [...]. (p. 140–141)

Dann finden sich auch Hinweise, daß bestimmte Worte von der Person gedacht werden; etwa in der folgenden Stelle bei einer Wahrnehmung im Inneren Delmonts, die gleichzeitig mit einer Wahrnehmung der Außenwelt stattfindet und mit dieser in einer syntaktischen Konstruktion dargestellt ist, die durch ihre Vereinigung zweier beobachteter Vorgänge die Monologform fast sprengt[86]:

Alors, tandis qu'entre vos deux vertèbres cervicales supérieures, atlas et axis (notions qui remontent, telles les saveurs d'un repas trop copieux, depuis quelque cours d'histoire naturelle il y a très longtemps), s'enfonce à petits coups comme une mince aiguille rouillée, le voici, cet homme à casquette, qui ouvre la porte à glissière, qui de sa bouche moustachue vous réclame «biglietti per favore» [...]. (p. 181)

Die Erinnerungen Delmonts wirken durch das «vous» wie Protokolle, die «vor dem Betroffenen verlesen» werden[87]. Das bedeutet nun aber nicht, wie in der Kritik vermutet worden ist, daß es sich dabei nicht um persönliche Erinnerung handelt[88]. Vielmehr sind auch die Erinnerungen in die 2. Person Plural transponiert; in direkter Rede heißt es einmal eindeutig: «toutes ces images qui montent à l'assaut de moi-même» (p. 135).

Da die Romanstruktur von den unverändert in die E. R. übernommenen Tempora der direkten Rede bestimmt wird, ist es nicht verwunderlich, daß das Passé simple in den Rückblicken, auch wenn sie erzählenden Charakter annehmen, nur ausnahmsweise vorkommt. Dieses Tempus ist, wie bekannt, im gesprochenen neueren Französisch so gut wie ausgestorben[89] und auch in Dialogen und Monologen neuerer Dramen und Romane selten. Butors Verwendung des Passé composé in den Rückblicken kann darum nicht mit Netzer als Kunstgriff bezeichnet werden, durch den es dem Autor möglich sei, «den ganzen Roman in der zweiten Person pluralis zu erzählen und dabei die [...] ungebräuchlichen Formen des Passé simple zu vermeiden»[90].

[86] Cf. Doris Stephan, *Der 'Innere Monolog'*..., p. 101 s. (zu Sätzen mit «während»).

[87] Gerda Zeltner-Neukomm, *Das Wagnis* ..., p. 116.

[88] Cf. Gerda Zeltner-Neukomm, *Das Wagnis* ..., p. 116.

[89] Cf. u.a. Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart 1964 (*Sprache und Literatur 16*), p. 238–242, 257–270.

[90] Netzer, *op.cit.*, p. 46. – Die Funktion des Besprechens kommt in *La Modification* nicht nur dem Présent zu, wie Netzer an anderer Stelle meint (p. 48), sondern ebenso dem Futur und zumindest teilweise auch dem Passé composé. – Längere Rückblicke erhalten in inneren Monologen leicht den Charakter «innerer Erzählungen».

Gedanken in der Form erlebter Rede kontrastieren mit einzelnen Partien direkter Rede in einer der interessantesten Stellen des Romans, in der Delmonts verschiedene Bewußtseinsschichten aufeinanderprallen, die begonnene Gedankenlinie plötzlich abbricht und dann völlig konträr, nur scheinbar logisch anschließend, weiterläuft:

> Ce n'était qu'un malaise passager; n'êtes-vous pas de nouveau sûr et fort, avec encore en vous la chaleur de ce vin et de cet alcool, l'odeur de ce dernier cigare, malgré cette somnolence bien sûr qui est la bienvenue, parce que vous n'avez pas pris de café contrairement à votre habitude, par surcroît de prudence, voulant éviter toute raison supplémentaire d'insomnie, d'être repris dans ces lacis de réflexions et souvenirs qui pourraient vous amener vous ne savez quel catastrophique changement d'humeur et de projets, malgré cette sorte de vertige intérieur qui subsiste, qui vous reprend, malgré ce malaise, ce dépaysement qui vient du voyage et auquel vous n'auriez pas pensé être toujours aussi sensible, ce qui vous montre bien que vous n'êtes pas si vieux, si fini, si blasé, si lâche que tout à l'heure vous aviez tendance à vous le laisser croire?
>
> En compagnie de ces six calmes voyageurs toujours à leurs places, silencieux tous, ne lisant plus, le vieux, la vieille, Agnès et Pierre, et ces deux ouvriers italiens auxquels vous aviez donné des noms dont vous ne vous souvenez plus, *vous allez pouvoir maintenant calmement vous remettre à examiner cette affaire à laquelle vous n'avez pas voulu penser pendant le repas,* usant contre vous-même de cette ruse: penser que ce voyage était comme les autres, aux frais et à l'intention de Scabelli, réfléchissant aux affaires en cours comme si vous alliez avoir à en parler demain matin dans l'immeuble de la via del Corso, ou bien fixant votre attention comme un cuisinier ou un ethnologue sur cette nourriture italienne que vous aimez [...],
>
> *considérer le problème de votre voyage,* de la décision que vous aviez prise, du sort de Cécile, de ce qu'il faudra dire à Henriette, *maintenant que vous êtes rassasié, reposé raisonnablement, et non plus dans cette espèce de désarroi qui vous avait envahi,* aveuglé, égaré loin de la route que vous aviez choisie, dans des ténèbres froides et honteuses, dépouillant de son sens tout votre être présent, le fait que vous étiez ici à cette place marquée par le livre non lu,
>
> *à cause de la faim seulement,* de la fatigue et de l'inconfort seulement, parce que vous ne pouvez plus à votre âge vous permettre des fantaisies de jeune homme (je ne suis pas vieux, j'ai décidé de commencer à vivre, j'ai repris des forces, tout cela est passé),
>
> *à cause de cet effritement de vous-même, de tous ces craquements apparaissant à la surface de votre réussite, si bien qu'il était grand temps de le franchir, ce pas,* si bien qu'attendant quelques semaines encore vous ne l'auriez peut-être pas trouvé, ce courage qu'il vous a fallu, et la preuve en est que tout à l'heure, dans ce compartiment, oui, tout menaçait de s'abolir,
>
> *calmement, raisonnablement, ne plus y penser, car cela est fait, le pas est franchi,* je suis ici, il faut vous le redire encore: je vais à Rome, pour Cécile seule, et si je vais m'asseoir à cette place, c'est à cause d'elle, parce que j'ai eu le courage de décider cette aventure.
>
> Mais pourquoi restez-vous debout dans l'embrasure [...]? (p. 163–164)

Im mittleren Riesensatz des Zitats taucht die Ich-Form zunächst in Klammern auf als Gegensatz zum vorausgehenden Gedanken: «[...] vous ne pouvez plus à votre âge vous permettre des fantaisies de jeune homme» – «(je ne suis pas vieux [...])». Die auf Selbstsicherheit pochenden direkten Formulierungen sind jedoch schon vorher ähnlich in E. R. erschienen, zum Teil fragend, tastend, ungewisser, ohne die

auftrumpfende Knappheit, die Widerspruch verdrängen soll: «Ce n'était qu'un malaise passager; n'êtes-vous pas de nouveau sûr et fort [...]?» – «j'ai repris des forces, tout cela est passé»; «[...] ce qui vous montre bien que vous n'êtes pas si vieux, si fini, si blasé, si lâche [...]» – «je ne suis pas vieux»; «[...] vous allez pouvoir maintenant calmement vous remettre à examiner cette affaire [...], / considérer le problème de votre voyage, de la décision que vous aviez prise» – «j'ai décidé de commencer à vivre».

Die Ich-Form dieses kleinen Einschubs ist stilistisch darum besonders wirksam, weil an diesem Punkt der bis dahin logische Gedankengang und die Syntax sich zu verwirren beginnen. Die Gedanken versuchen zunächst, die Mißstimmung vor dem Essen als vorübergehend zu erklären und ihre Gründe in aktuellen Bedingungen der Reise zu finden; Hunger, Müdigkeit und Unbequemlichkeit sollen die, wie es nun nach dem Essen scheint, überstandene Unruhe motivieren. Nach dem Einschub wird der Gedankengang nicht logisch weitergeführt, die Konstruktion zerbricht und wird nur scheinbar fortgesetzt. Nur scheinbar schließt sich auch im Druckbild «à cause de cet effritement» an «à cause de la faim seulement» usw. an und verlängert die Reihe der Gründe für die Verwirrung vor dem Essen als gleichartiges Glied der Aufzählung. Es zeigt sich nämlich, daß nun nicht mehr ein Grund genannt werden soll für eine vorübergehende Unpäßlichkeit, die ein behauptetes Wohlbefinden unterbrochen hat; nicht mehr wird nach einem Grund für eine kurze Reise-Unruhe gesucht, nicht mehr wird diese mit Hunger, Müdigkeit, Unbequemlichkeit erklärt und als erledigt abgetan, sondern jetzt wird gerade auf dem insistiert, was vorher widerlegt werden sollte, jetzt wird auf eine Lebenskrise hingewiesen und betont («oui»), daß die vorige Unsicherheit deren Ausdruck war, daß alles zusammenzubrechen drohte, daß es höchste Zeit war, sich zum entscheidenden Schritt aufzuraffen.

Nach diesem Umschlag überrascht es kaum noch, daß der Schluß des Satzes genau zum Gegenteil dessen gelangt, was der Anfang intendiert hat: die Absicht, ruhig und vernünftig ausgeruht zu überlegen, ist verdrängt vom Verzicht, von der Weigerung, nachzudenken. Zuerst hat es geheißen:

> vous allez pouvoir maintenant calmement vous remettre à examiner cette affaire à laquelle vous n'avez pas voulu penser pendant le repas [...], / considérer le problème de votre voyage, de la décision que vous aviez prise [...], maintenant que vous êtes rassasié, reposé raisonnablement [...].

Jetzt am Schluß heißt es kläglich, mit unfreiwillig komischer Wiederholung von «calmement» und «raisonnablement»:

> calmement, raisonnablement, ne plus y penser, car cela est fait, le pas est franchi [...].

Und der Verzicht auf gedankliche Bewältigung wird wieder zu Formeln, die Delmont sich einzuhämmern sucht und die durch die Ich-Form herausgehoben sind:

je suis ici, il faut vous le redire encore: je vais à Rome, pour Cécile seule, et si je vais m'asseoir à cette place, c'est à cause d'elle, parce que j'ai eu le courage de décider cette aventure.

Delmonts Zögern beim Eintritt ins Abteil nach dieser wenig überzeugenden Argumentation ist nur zu verständlich[91].

Der Bewußtseinsprozeß, der sich im großen als Modifikation der Pläne zwischen Anfang und Ende der Reise zeigt, läßt sich hier – noch mit anderem Resultat – auch im kleinen, im Verlauf eines Satzes, eines einzelnen Gedankenganges verfolgen.

Netzer betont, daß sich im «vous» des Romans dessen didaktische Absicht besonders deutlich manifestiere[92], durch das «vous» werde die Hauptfigur wie auch der Leser vom Geschehen unmittelbar betroffen[93]. In der Auseinandersetzung mit gegensätzlichen – durch Paul Delbouille und Bernard Pingaud repräsentierten – Positionen der professionellen Kritik, das «vous» entweder rein fiktionsimmanent zu interpretieren oder zu versuchen, eine den Leser anredende Wirkung dieses Pronomens nachzuweisen, nimmt Netzer entschieden zugunsten der zweiten Partei; er akzeptiert die Überlegungen Pingauds und weist die dagegen vorgebrachten Einwände Delbouilles zurück.

Pingaud behauptet, das «vous» des Autors richte sich sowohl an die Hauptfigur wie an den Leser; wir, die Leser, hörten im Roman «la voix accusatrice du juge qui, à travers le prévenu, s'adresse à nous, nous accuse»[94]. Delbouille fragt dagegen, ob sich das «vous» – ganz abgesehen noch von der Behauptung eines «récit d'instruction» – wirklich an den Leser richte oder richten könne, und kommt zu einem negativen Ergebnis; nach seiner Ansicht kann das «vous» nur den «Helden», dessen Züge und Eigenheiten in *La Modification* gezeichnet sind, anreden[95].

Es soll hier die Auseinandersetzung Netzers mit den Argumenten Delbouilles nicht im einzelnen diskutiert, wenigstens ein Punkt aber herausgegriffen werden. Netzer wirft Delbouille vor, dem «vous» in Butors Roman die didaktische Wirkung abzusprechen, die er ihm bei der Verwendung in französischen Kochrezepten lasse[96]. Netzer unterstellt Delbouille, hier mit der Unterscheidung «besprechen» (was unmittelbar angehe: bei Kochrezepten) und «erzählen» (was größere Distanz bedeute:

[91] Cf. einen Satz in BUTORS *L'Emploi du temps* (Paris 1956, p. 63): «Au moment même où je la prononçais, j'ai senti que cette seconde phrase, bien loin d'appuyer la première, la contredisait ...»

[92] NETZER, *op.cit.*, p. 65, 79–81.

[93] NETZER, *op.cit.*, p. 79.

[94] PINGAUD, *op.cit.*, p. 98. – Cf. auch MICHEL LEIRIS, *Le Réalisme mythologique de Michel Butor, Critique 14* (1958), 99–118; LEO POLLMANN, *Michel Butor : La Modification*, in: *Der moderne französische Roman. Interpretationen*, hg. v. WALTER PABST, Berlin 1968, p. 294–309, insbesondere p. 300.

[95] DELBOUILLE, *op.cit.*, p. 83–87.

[96] NETZER, *op.cit.*, p. 80s.

beim Roman) à la Weinrich zu argumentieren und sich in einen Widerspruch dadurch zu verwickeln, daß er dann *La Modification* als einen Roman interpretiere, der gerade nicht als a posteriori erzählter Bericht erscheine. Delbouille geht es aber um den Unterschied der Genera Kochrezept – Roman, der hier bestehen bleibt, wenn auch die sonst übliche Tempusdifferenz wegfällt.

Kochrezepte, Kochbücher sind ein eindeutig didaktisches Genre und sollen dem jeweiligen Leser Informationen und Anleitungen übermitteln; Ziel des Lesers, der zu ihnen greift, ist: Auskunft in Form von Anweisungen zu erhalten. (Daß alte Kochbücher ihrer Intention entfremdet und einem nicht an unmittelbarer Anweisung interessierten Leser zur mehr oder minder amüsanten Lektüre werden können, ändert nichts am Instruktionscharakter dieser Gattung.) Das «vous» redet hier den Leser direkt an und hat gleichzeitig etwas vom indefiniten «vous – on», dem das «man» im «man nehme» älterer deutscher Kochbücher entspricht.

Dagegen ist *La Modification* schon durch die Angabe «roman» auf dem Umschlag als kategorial anderes Genre, als Fiktion gekennzeichnet. Der Leser wird schon durch diesen Hinweis mit gewissen, von denen vor einem Kochbuch wesentlich unterschiedenen Erwartungen aus dem «Vorverständnis der Gattung»[97] an die Lektüre gehen. Zweifellos durchbricht dann der ständige Gebrauch der Höflichkeitsform den Erwartungshorizont des Lesers; die üblichen Verwendungsmöglichkeiten der Pronomina im Roman sind jedoch nicht ausschließlich auf die 3. und 1. Person festzulegen, wie Netzer das mit einem Hinweis auf Stanzels – ohnehin problematisches – Dreierschema von auktorialem (Er-), Ich- und personalem (Er-)Roman zu tun scheint[98]. Stanzel und Netzer selbst erwähnen die aus dem erzählten Geschehen heraustretenden Wendungen des auktorialen Erzählers an den «geschätzten Leser»[99].

Von Netzer nicht beachtet wird aber die Apostrophe an Romanpersonen, die zum großen Teil in Passagen der Erzählung und nur zum kleineren Teil in Kommentaren verwendet wird und neben auktorialer und personaler Er-/Ich-Erzählung zu den weitverbreiteten Erzählsituationen gehört. Sie steht zwar meist im Singular, kommt gewöhnlich nur in kürzeren Partien innerhalb einer Er- oder Ich-Erzählung vor und ist in modernen Romanen relativ selten, sie ist jedoch eine Konvention, mit der ein «gebildeter», zumal ein professioneller Leser vertraut sein dürfte. Diese Konvention wird in *La Modification* aufgenommen und durch die Verwendung als strukturbestimmendes Prinzip in Verbindung mit Höflichkeitsform und E.R. zu völlig neuer Wirkung gebracht.

[97] HANS ROBERT JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970 (*edition suhrkamp 418*), p. 144–207, insbesondere p. 173s.

[98] NETZER, *op.cit.*, p. 76 und N256 (auf p. 153).

[99] FRANZ K. STANZEL, *Die typischen Formen des Romans*, Göttingen 1964 (*Kleine Vandenhoeck-Reihe 187*), p. 20, 24. – NETZER, *op. cit.*, p. 84 und N304 (auf p. 158), p. 94.

Bei der Frage nach der Möglichkeit der Anrede an den Leser bei textadäquater Lektüre soll der vom Buch dem Leser gebotene Spielraum weder eingeengt noch gar zerstört werden. Die Tatsache allein, daß verschiedene Kritiker das «vous» als (auch) an den Leser gerichtet aufgefaßt haben, beweist aber die Möglichkeit nicht zureichend. Netzer selbst macht bei der Besprechung von Robbe-Grillets *Les Gommes* den meisten Lesern oberflächliche Lektüre zum Vorwurf: sie hätten die in diesem Roman angelegte Leserrolle nicht verstanden[100].

In seiner Auseinandersetzung mit Delbouille hält Netzer diesem vor, bei der Argumentation gegen die Möglichkeit einer Anrede an den Leser durch *La Modification* von konventioneller Leserreaktion auszugehen. Eine unkonventionelle, Illusion bewußt vermeidende textadäquate Leserreaktion müßte jedoch wohl eine Reflexion der literarischen Mittel voraussetzen. Daß ein illusionmeidendes Erkennen der «vous»-Form im Roman als erlebter Rede, als einer Konfrontation der Romanfigur mit deren eigenem Bewußtseinsstrom die Problematik einer Möglichkeit dieses «vous», auch den Leser anzureden, aufhebe oder auch nur verringere und Fähigkeit und Bereitschaft des Lesers, sich selbst von dem «vous» unmittelbar anreden zu lassen, erhöhe, muß aus der eigenen individuellen Lese-Erfahrung bezweifelt werden. Man lese zum Versuch einmal die zuletzt analysierte Stelle.

Netzer argumentiert immer wieder mit dem wirkungsästhetischen Programm und der didaktischen Absicht Butors oder mit der Intention der Autoren des Nouveau Roman und wirft Delbouille vor, diese Absicht im Gegensatz zu Pingaud verkannt zu haben[101].

Er übernimmt so auch die Behauptung Butors, das «vous» sei als eine Zusammensetzung von «tu» und «il» aufzufassen, und findet den «ambivalente[n] Charakter dieses Pronomens» durch den «Übergang vom 'vous' zum 'il'» in einer Stelle von *La Modification* bestätigt; erst «die Kenntnis der theoretischen Äußerungen Butors zu den Erzählpronomina» helfe hier dem Leser aus der Verwirrung[102]. Tatsächlich handelt es sich jedoch bei dem «il»-«vous»-Wechsel im Roman, wie Erika Höhnisch schon klar gezeigt hat[103], um einen Prozeß, bei dem Delmont sich mit einer Gestalt aus einem Romanentwurf nach und nach, vollständig dann im Traum des 8. 'Kapitels', identifiziert.

Es kann bei der Analyse eines Romans und seiner Wirkungsmöglichkeit nicht darum gehen, die behauptete Autor-Intention unkritisch zu bestätigen; vielmehr ist zu fragen, ob diese Intention im Roman realisiert ist oder nicht.

Bei der Betrachtung von *La Modification* und der Versuche ihrer Interpretationen zeigt sich deutlich, wie die Kritiker die Intention des Autors bestätigt finden oder dem

[100] NETZER, *op. cit.*, p. 24.
[101] NETZER, *op. cit.*, p. 80s.
[102] NETZER, *op. cit.*, p. 78.
[103] ERIKA HÖHNISCH, *op. cit.*, p. 29–34, insbesondere p. 30s.

Roman eigene Vorstellungen und Erwartungen überstülpen. Die Kritik muß hier solange versagen, wie sie sich nicht intensiv auf die sprachliche Eigenart einläßt und zunächst einmal die grammatische Basis begreift.

Helmut Hatzfeld hat 1957, im Erscheinungsjahr von *La Modification*, mit dem Blick auf andere Literaturen gemeint, daß die «barbarian extension of the style indirect libre» im Französischen wegen des Sinnes für Maß («mesure») nicht vorkomme: die E. R. werde nur zur Charakterisierung verwendet[104]. Und Gerda Zeltner-Neukomm behauptet in ihrem Buch *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans*, in dem sie als paradigmatisch moderne Romane u. a. gerade *La Modification* und *Le Planétarium* herausstellt, die E. R. sei ein Charakteristikum des «gestrigen» französischen Romans[105].

Die ungewohnten Formen der E. R. in den beiden genannten Werken, besonders in *La Modification*, haben in ihrer die Lesergewohnheiten durchbrechenden, aufstörenden Wirkung die Wirkung noch übertroffen, die im 19. Jahrhundert die – mittlerweise zum stilistischen Cliché gewordene – E. R. mit der 3. Person und transponierten Tempora einmal hatte und die Proust bei der Analyse von Flauberts Stil als eine «rupture des habitudes» rühmen konnte[106].

Vor allem Butor hat durch seine Verwendung der E. R. eine Prognose von Marguerite Lips hinsichtlich der stilistischen Möglichkeiten des Sprachphänomens bestätigt:

> Le style indirect libre pourra se développer encore, prêter à des effets nouveaux [...][107].

Münster *Günter Steinberg*

[104] HELMUT HATZFELD, *Trends and Styles in Twentieth Century French Literature*, Washington 1957, p. 223.

[105] GERDA ZELTNER-NEUKOMM, *Das Wagnis* ..., p. 152. Daß die E. R. in beiden Romanen als strukturbildendes Stilmittel verwendet wird, ist ihr entgangen.

[106] MARCEL PROUST, *A propos du «style» de Flaubert*, in: *Chroniques*, Paris 1927, p. 193–211, insbesondere p. 199, 201, 202. – Cf. JAUSS, *op. cit.*, p. 203–206.

[107] MARGUERITE LIPS, *Le style indirect libre*, Paris 1926, p. 196.