

# Zwischen autobiographischem Stil und Autofiktion

Johannes Brambora, Franziska Hoffmann-Preisler,  
Andrea Jäger, Anett Krause, Gudrun Lörincz (Hg.)

Es ist über diesem Manuskript zum dritten Mal Herbst geworden. **Ich** sitze an meinem Fenster, **sehe** in den Klostergarten der Krakauer Bernhardiner hinaus und **denke** nach über die **Ereignisse** und **Lebensläufe**, die **mich** in den letzten drei Jahren beschäftigt haben. **Mein Vater** und **ich**, so wenig wir es gewollt und geplant haben, **scheinen** nach dem Schiffbruch der »Adolph Wöermann« im südatlantischen Ozean auf **unsere Weise** und in **unserer Zeit** nicht viel anderes und Selbständigeres getan zu haben, als das Leben **meines Großvaters** fortzusetzen (als sei dieses Leben etwas von **uns** dreien Unabhängiges; vielleicht größer und wichtiger als **wir**).

Der Morgen dämmt. **Ich** bin vom Laufen zurückgekommen und frühstücke. Die Pflützen auf der Weichselpromenade haben im Licht der Straßenlaternen gegläntzt, als **ich** im Dunkeln flussabwärts lief. Jetzt fliegen Wolken vor **meinem Fenster** und kahle Zweige bewegen sich im Wind, der über die Karpaten in die Ebene hinausweht (in Deutschland schneit es schon). **Ich** stecke mir eine Zigarre **an**, und wieder, wie so oft frühmorgens in den letzten drei Jahren, versammeln sich die **Bilder der Menschen** und Orte um **mich**, die **ich** aus den Aufzeichnungen **meines Großvaters** kenne. Heute ist eine der letzten Morgendämmerungen, die **ich** mit **ihnen** verbringen werde. **Ich** denke an Friedrich Schleiermacher im Pfarrgarten von Anhalt und an die Bienen in den 1925 vom Blitz getroffenen Linden, die **mein Vater** als Kind gesehen hat (Schleiermachers Vater muss sie gepflanzt haben). **Ich** denke an **Eva Mandzla**, die Seherin von Seibersdorf, und an **ihren Traum** von der aufgeschlagenen Bibel am Urbanitag eines Jahres tief im achtzehnten Jahrhundert. **Ich** denke an den **Luckenwalder Polizeiwachtmeister**, der in den Nächten der vierziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts nicht schlafen kann, weil er von den Frauen und Kindern träumt, die er in der Ulbrichtstraße erschließen muss.



Reihe

Reflexionen des Gesellschaftlichen in Sprache und Literatur.  
Hallesche Beiträge. Band 1

---

Gerd Antos, Ines Bose, Thomas Bremer, Ursula Hirschfeld,  
Andrea Jäger, Werner Nell, Angela Richter (Hg.)

Publikation des Promotionsstudiengangs an der Internationalen  
Graduiertenakademie der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg:  
Sprache – Literatur – Gesellschaft. Wechselbezüge und Relevanzbeziehungen  
vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

© 2012

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der Freigrenzen des Urheberrechts  
ist ohne Zustimmung der AutorInnen unzulässig.

Bei Zitation ist der Uniform Resource Name anzugeben:

urn:nbn:de:gbv:3:2-13019

ISSN: 2194-7473

Umschlag unter Verwendung eines Textes von Stephan Wackwitz

»Ein unsichtbares Land« (Frankfurt/Main 2003; S. 272f.).

Gestaltung Steffen Hendel.

## Zwischen autobiographischem Stil und Autofiktion

---

Narrative Funktionen und Identitätskonstruktionen  
der Figur des Ich-Erzählers in der Gegenwartsliteratur

Johannes Brambora, Franziska Hoffmann-Preisler,  
Andrea Jäger, Anett Krause, Gudrun Lörincz (Hg.)

# Inhaltsverzeichnis

---

Andrea Jäger	
Vorwort	S. 5
I Autobiographischer Stil nach dem Systemumbruch	
Susanne Drogi	
Nur lustig und harmlos?	
Naive Ich-Erzähler in der Nachwendeliteratur	S. 9
Diana Hillebrand	
„Wo die Zypressen sind, ist die Kultur, sagte ich zu mir selbst in belehrendem Ton“	
Martin Mosebachs zuverlässiger Ich-Erzähler in <i>Die Türkin</i>	S. 19
Anett Krause	
Die Musen des Neoliberalismus	
Popfeministische Sinnstiftung	
in Kerstin Grethers Roman <i>Zuckerbabys</i> (2004)	S. 31
Annemarie Matthies	
Der harmonische Kosmos Großraumbüro	
Narrative Verfahrensweisen der Sinnstiftung	
in Anne Webers Angestelltenroman <i>Gold im Mund</i> (2005)	S. 49
Stephanie Bremerich	
„Ich bin noch da, ihr Schweine!“	
Autofiktion und Autorinszenierung bei Clemens Meyer	S. 65
Johannes Brambora	
Tröstliche Selbsttäuschungen	
Der Ich-Erzähler in frühen Kurzgeschichten	
von Heinrich Böll	S. 85

## II Autofiktionale Identitätssuche

- Sybille Goepper  
Rückkehr, Abkehr, Zusammenkunft  
Zur Identitätssuche der Ich-Erzählerin  
in Barbara Honigmanns *Eine Liebe aus nichts* S. 103
- Eva Kowollik  
Erzählend gegen das wiederkehrende Trauma  
Die narrative Annäherung an die Shoah im Spiegel  
der jugoslawischen Zerfallskriege im Roman *Gec i Majer*  
des serbischen Autors David Albahari S. 119
- Gabriela Vojvoda-Engstler  
Identitätsverhandlungen nach dem Bosnienkrieg  
Autobiografische Ich-Erzählerfiguren als  
Verhandlungsinstanz einer bosnischen kulturellen Identität  
in Dževad Karahasans *Izpyještaji iz tamnog vilajeta*  
(dt. *Berichte aus der dunklen Welt*) S. 135
- Gudrun Lörincz  
„Die Sprache über das Abenteuer zu einem Abenteuer  
der Sprache zu machen“  
Ich-Konstruktion im autofiktionalen Schreiben  
Herta Müllers am Beispiel des Textes *Das kalte Lied* S. 155
- Nico Elste  
Metafiktion als Strategie  
Die Funktionalisierung autobiografischer Authentizität  
als ästhetisches Verfahren in Alev Tekinays  
*Nur der Hauch vom Paradies* (1993) S. 169
- Franziska Hoffmann-Preisler  
„Halb getürkt“  
Zur Konstruktion der Ich-Figuren  
bei den deutsch-türkischen Comedians  
Django Asül und Bülent Ceylan S. 181
- Autorinnen und Autoren  
Kurzbiographien S. 195

## Vorwort

---

Der Ich-Erzähler wird in der Forschung aus zwei Fragerichtungen betrachtet: Welche narrativen Funktionen erfüllt die mit ihm etablierte Erzählperspektive und was sind die Konstruktionsprinzipien der erzählten Ich-Identität? Die erste Frage, die nach den narrativen Funktionen des Ich-Erzählers, wird in der Regel an fiktionalen Texten aufgeworfen, die zweite, die nach der spezifischen Konstruktion der Ich-Identität, an Texten, die – im weitesten Sinne – als autobiographische zu lesen sind. Auffällig ist, dass die Wahl dieser Untersuchungsperspektiven zumeist ein Entweder-oder bedeutet.

Während die Autobiografieforschung – im Zuge des *cultural* oder *postcolonial turns* – längst den Objektivitätsstatus des erzählenden Ichs hinterfragt, seine Fiktionalität erkannt hat und deshalb den durch das Erzählen und im Zuge des Erzählens konstruierten hybriden Identitäten nachgeht – einschlägig dafür die Monographie über die Autobiographie von Martina Wagner-Egelhaaf<sup>1</sup> –, kreisen die gängigen Narratologien bei den fiktionalen Ich-Erzählern um eine methodische Leerstelle: Der Erzähler erscheint als eine rein technische Perspektive, motiviert einzig durch die formelle Wahl aus dem Arsenal erzähltechnischer Verfahren und inhaltlich auf deren abstrakte Logik festgelegt.<sup>2</sup>

Um die Möglichkeit der Verknüpfung beider Untersuchungsperspektiven geht es den hier versammelten Aufsätzen.<sup>3</sup> An autobiographischen wie auch an fiktionalen Texten, die im autobiographischen Stil verfasst sind, gehen die Beiträge exemplarisch der Frage nach, wie jeweils die Identität des Ich-Erzählers konstruiert ist, welche inhaltliche Verfasstheit die vorstellig gemachten unterschiedlichen Identitätskonzepte auszeichnet und wie sie mit sprachlichen und erzähltechnischen Mitteln für Plausibilität werben. Gemeinsam ist den Fallbeispielen die immanente Notwendigkeit, die mit der Erzählperspektive gesetzte Subjektivität der Erzählung zu überführen in einen objektive Geltung beanspruchenden Blickwinkel. Dabei gibt es eine spezifische Differenz zwischen Autobi-

graphie und fiktiver Erzählung im autobiographischen Stil: Im Unterschied zu den Autobiographien mangelt es dem fiktionalen Erzähler und seiner Geschichte an der außersprachlichen Referenz. Ein auf Referenzialität fußender ‚pact autobiographique‘, wie ihn Philippe Lejeune zwischen Autoren, Erzähler und Leser bei der Autobiographie postulierte<sup>4</sup> und wie er in der Autofiktion als Anspielung und Dementi fortbesteht, existiert für den Roman (oder auch für die Kurzgeschichte) mit einer ‚Sub-Ego-Fiktion‘<sup>5</sup> per se nicht. Die zu allererst eben nicht nur subjektiven, sondern auch ausgewiesenen ‚erfundenen‘ Darbietungen des fiktionalen Ich-Erzählers müssen daher andere und dabei immer sprachliche Mittel finden, sich zu beglaubigen. Zu welcher unterschiedlichen Mitteln die Texte greifen, zeigen die verschiedenen Fallanalysen. Sie setzen sich – mit einer Ausnahme – mit Werken der deutschsprachigen und slavischen Gegenwartsliteratur auseinander, für die insgesamt eine starke Tendenz zum autobiographischen Stil erkennbar ist. Die Beiträge zeigen beispielhaft an Werken der Nachwendeliteratur und der Literatur nach dem Jugoslawienkrieg, der Migrations- und Exilliteratur, der ‚konservativen‘ Literatur, der Popliteratur und der Comedy, der Literatur über die moderne Arbeitswelt, und im Rückblick auf Erzählungen nach dem Zweiten Weltkrieg den Facettenreichtum von Identitätskonstruktionen und den Variantenreichtum der Beglaubigungsstrategien der Ich-Erzählung.

Andrea Jäger

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart 2005<sup>2</sup>.
- <sup>2</sup> Jürgen H. Petersen: *Die Erzählformen. Er, ich, du und andere Varianten*. Berlin 2010.
- <sup>3</sup> Die Aufsätze sind entstanden im Zusammenhang mit einem Workshop des Promotionsstudiengangs „Sprache – Literatur – Gesellschaft. Wechselbezüge und Relevanzbeziehungen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, der im Januar 2012 stattgefunden hat.
- <sup>4</sup> Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/M. 1994.
- <sup>5</sup> Dietrich Weber: *Sub-Ego-Fiktionen. Zu-Sätze zur Theorie der Erzähl- und Storyliteratur, VII:12.9.08*. In: Susanne Gramatzki und Rüdiger Zymner: *Figuren der Ordnung. Beiträge zu Theorie und Geschichte literarischer Dispositionsmuster*. Köln 2009.

Zwischen autobiographischem Stil und Autofiktion

---





## I Autobiographischer Stil nach dem Systemumbruch

---

## Nur lustig und harmlos? Naive Ich-Erzähler in der Nachwendeliteratur

---

*Mein erstes T-Shirt* von Jakob Hein  
und *Russendisko* von Wladimir Kaminer

„Die neuen Zeiten brachen an [...]“<sup>1</sup>, verkündet der Ich-Erzähler in *Russen in Berlin* im Erzählband *Russendisko* von Wladimir Kaminer. Beziehen sich die Kurzgeschichten Kaminers auf die ersten Jahre nach der Wende, so sind in den Texten aus *Mein erstes T-Shirt* der DDR-Alltag und eine Jugend in der DDR, also die Jahre vor dieser „Zeitenwende“ Rahmen und Gegenstand für die Anekdoten des Ich-Erzählers.

Liest man Rezensionen, so findet man für beide Bücher das Urteil – oder muss man sagen den Vorwurf? – der Leichtigkeit. Die Erzählungen sind leicht, weil sie einfach, reduziert, verständlich sind, lustig, unterhaltend, amüsant. Sie sind leicht, weil hier sympathische, harmlose Ich-Erzähler auftreten, deren Thema das Harmlose ist. Doch ist damit alles über den Ich-Erzähler gesagt? Ich denke nein.

Würden sich die Erzählungen in ihren humorvollen Wirkungen erschöpfen, könnten die Erzähler als Schelme bezeichnet werden. So wurde die Bezeichnung Schelmenromane für eine Vielzahl von literarischen Texten nach 1989 genutzt. Ich möchte aufzeigen, inwiefern jenes harmlose Erzählen den beiden Ich-Erzählern zu einer Maske wird, die verbirgt, aber letztendlich viel mehr offenbart. Hierzu werde ich die beiden Ich-Erzähler als Naive benennen und beschreiben. Freilich besitzt die naive Figur schelmenhafte bzw. pikareske Züge, doch in der Bezeichnung der Erzähler als *naiv* – im Gegensatz zu *schelmisch* – ist ein besonderes Deutungsmuster, das auf Verfremdung basiert, mit angesprochen. Verbunden hiermit ist die Frage nach dem ‚Wie‘ des Erzählens in der Nachwendeliteratur. Sollten sich die Ich-Erzähler plausibel als *naiv* beschreiben lassen, so würde diese Perspektive die kritische und zeitdiagnostische Dimension der Texte herausstellen.

## Zum Begriff Naivität

Der Begriff Naivität zeichnet sich – nicht zuletzt vor allem in der deutschen Sprache – durch seine Vieldeutigkeit aus. Auf der lebensweltlichen Bedeutungsebene beschreibt er eine Seinsweise oder Verhaltensweise eines Menschen, die so etwas wie Unbefangenheit, Unbedarftheit, Einfältigkeit meint. Spätestens seit Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*<sup>2</sup> ist er ebenso ein etablierter Begriff der Ästhetik, der in der literaturwissenschaftlichen Forschung als Stilform der Moderne<sup>3</sup> verstanden wird. Dann kann er mit Hella Jäger definiert werden als eine „Figur des Kontrasts zwischen einfachem sprachlichem Ausdruck und vielsagendem Inhalt“<sup>4</sup>. Offenbar handelt es sich hierbei um eine brauchbare Kategorie literaturwissenschaftlicher Analyse, mit der moderne und aktuelle Texte angemessen und lohnend beschrieben werden können. „Das Naive beginnt seine Karriere als Ursprungsmythos [...]“<sup>5</sup> und ist von Beginn an ein kulturkritischer Begriff. Einem idealisierten Naturzustand wird die Gegenwart als mangelhaft gegenübergestellt. Zu einer Definition des Naiven zwingend zugehörig ist eine Erfahrung der Krise oder des Verlusts, da das Ideal als verloren betrachtet wird. Die naive Haltung bzw. Perspektive wird als eine Ausweich-, Rückzugs- und Fluchtbewegung<sup>6</sup> verstanden: Sie negiert die Entfremdung, indem sie eine natürliche Einheit behauptet – bei implizitem Bewusstsein um deren Unmöglichkeit.

Es spricht einiges dafür, dass ab dem 20. Jahrhundert Bedingungen entstehen, die inszenierter Naivität in der Literatur ein besonderes narratives Potential verleihen. So formulierte Adorno, Naivität werde in der Moderne zu dem Behelf, der Erzählen überhaupt noch möglich macht.<sup>7</sup>

In Friedrich Schillers Definition ist Naivität „eine *Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird*“<sup>8</sup>, also eine behauptete Reflexionslosigkeit, die verfremdend wirkt und vom Leser durchschaut werden will. Es sei also unter der naiven Erzählweise immer eine inszenierte, ein Kunstmittel zu verstehen, nicht eine, die dem Autor zufällig unterläuft.

Es werden in der Forschung drei Verfahrensweisen inszenierter Naivität unterschieden:<sup>9</sup> die Reduktion, der literarische Typus des Sonderlings und die Regression.

Ersteres meint ein Verfahren der Komplexitätsreduktion. „Komplexitätsreduzierend ist im allerweitesten Sinne der literarische Text überhaupt. Das beruht auf seinem Zeichencharakter, genauer: auf seiner Eigenschaft als sekundäres modellbildendes System.“<sup>10</sup> In Bezug auf inszenierte Naivität ist Komplexitätsreduktion gleichbedeutend mit Vereinfachung. Es ist eine reflektierte und kalkulierte Einfachheit, die Abgründe verschleiert, und gleichzeitig vom Leser erwartet, diese zu entdecken.

„Der Leser erfährt durch das Weglassen von komplexen Hintergründen und durch fehlende Reflexionen des Erzählers im Grunde eine Steigerung seiner eigenen Weltwahrnehmung und wird sich bestimmter Inhalte und menschlicher Verhaltensweisen bewusster. [...] Die naive Narrative funktioniert [...] nur, wenn sie als solche vom Leser durchschaut wird. Erst dann kann sie ihre Wirkung entfalten und zum Beispiel auch als Ironie beziehungsweise Sarkasmus wahrgenommen werden.“<sup>11</sup>

Nause referiert bezüglich der Komplexitätsreduktion Bruno Hillebrands *Theorie des Romans*, die die Reduktion als Ausdruck einer „grundsätzlich[en] Unsicherheit an der Erkennbarkeit und Erklärbarkeit der Welt“<sup>12</sup> beschreibt. Die Figur des Sonderlings steht in Verbindung mit der Komplexitätsreduktion: Sie erlaubt die Verengung des Blickwinkels eines Protagonisten, der einen neuen, ungewohnten Blick auf die Dinge ermöglicht. Die dritte Verfahrensweise inszenierter Naivität ist die Regression. Unter Regression wird eine Rückentwicklung literarischer Figuren in kindliche Wahrnehmungs- und Erkenntnisstadien verstanden.

Inwiefern die Texte von Jakob Hein und Wladimir Kaminer unter Einbezug dieser drei Verfahren operieren, bildet den Schwerpunkt der folgenden Textanalyse.

### **Naiver Ich-Erzähler in Jakob Heins *Mein erstes T-Shirt***

Der Ich-Erzähler in Jakob Heins Erzählungen erscheint als Außenseiter mit pikaresken Zügen: hochbegabt, unsportlich und unbeliebt und, als

Sohn bildungsbürgerlicher Eltern, sozialismusgefährdend. In diesem Sinne ist er ein Sonderling. Ist der Name des Erzählers zwar identisch mit dem des Autors, so hat Jakob Hein selbst in einem Interview eine Austauschbarkeit dieser zwei Instanzen abgelehnt:

„In dem ersten Buch ‚Mein erstes T-Shirt‘, das von vielen als mein Lebenslauf wahrgenommen wurde, machte mir die Ich-Perspektive besonders viel Spaß, weil man sich da auch große Medaillen an die Brust heften kann, die man sich nicht verdient hat. Das Ich in dem Buch erlebt Sachen, die ich in meiner Kindheit gern gemacht hätte, aber leider gar nicht erlebt habe. Ich verzichte vielleicht auf die künstlerische Distanzierung vom Ich, aber doch nicht gleich auf alle anderen literarischen Stilmittel. Aber alle glauben, das wäre eine wahre Geschichte.“<sup>13</sup>

Der Ich-Erzähler unternimmt den Versuch, sich seiner früheren, kindlichen bzw. jugendlichen Wahrnehmung anzunähern und mithilfe der Regression so etwas wie authentisches Denken und Erleben im sozialistischen Alltag abzubilden. Bestandteil dessen scheint die unterstellte, schon dem Kind und Jugendlichen eigene „Widerspruchshaltung zur gängigen Ideologie“<sup>14</sup> zu sein, welche aus der Unvereinbarkeit von individueller/persönlicher Identität und sozialistischer Identität resultiert.

In der Erzählung *Sozialistischer Realismus* schildert der Ich-Erzähler seinen Beitrag bei einer Schulfeier:

„Ich selbst musste [...] im Rahmen eines Singspiels, praktisch dem Vorläufer des deutschen Hiphop, vor die Gruppe treten und sagen: ‚Ernst Thälmann lebt. Er singt mit uns, er lacht mit uns, und er spielt mit uns.‘ Nichts davon war wahr [...].“<sup>15</sup>

Ein anderes Beispiel aus dem Text *Die schlimmsten Jahre*, welcher von den ersten Schuljahren erzählt:

„In späteren Jahren gelang es uns nicht nur, unser eigenes kleines Leben in Gefahr zu bringen, sondern wir gefährdeten andauernd den

Sozialismus. Schlechte Mitarbeit, keine Hausaufgaben gemacht – da waren alle Arbeiter und Bauern traurig. Westfernsehen gucken und Comics lesen – dafür hatte der kleine Trompeter nicht die Faschistenkugel gefangen, die eigentlich für uns bestimmt war. Jeden Februar fand eine Lernkonferenz statt, in der unsere Missetaten ausgewertet wurden und wir selbstkritisch überprüfen sollten, wie wir unseren Beitrag für das Vaterland leisten konnten.“<sup>16</sup>

Die permanente Überhöhung individuellen Handelns in systemstabilisierende bzw. -gefährdende Dimensionen ist schon dem kindlichen Protagonisten ungläubwürdig, wie auch ein letztes Beispiel aus dem Text *Ja wohl, mein Sportlehrer* veranschaulicht.

„[...] einmal, als ich zum achtenmal meine Genitalien in den Bock rammte, den ich eigentlich überspringen sollte, brüllte er [der Sportlehrer, S.D.] wutentbrannt: ‚Jakob, vielleicht bist du gut in Mathe, aber wer so schlecht in Sport ist wie du, den braucht unser Staat auch nicht.‘ [...] Als ich das erste Mal die meterhohe senkrechte Metallstange bis oben in einem Anlauf geschafft hatte, bedeutete dieser persönliche Erfolg dem Regime gar nichts.“<sup>17</sup>

Die Erzählungen sind mit einer durchschnittlichen Seitenzahl von drei bis vier Seiten vergleichsweise kurz und stellen Individualerfahrungen und Alltagskuriositäten in den Mittelpunkt, wobei sich ihre Wirkung dadurch entfaltet, dass jene Individualerfahrungen gleichsam Kollektiverfahrungen sind. Hier wird das Mittel der Ironie bedeutsam: „[...] Ironie [kann, S.D.] einer bestimmten Gruppe von Menschen (denen, die sie verstehen) ein Gefühl der Abgegrenztheit und der inneren Einheitlichkeit, des absoluten Einverständnisses vermitteln.“<sup>18</sup> Der Leser, ost- oder westdeutsch, kann so das Gefühl haben, eingeweiht zu sein.<sup>19</sup>

Ein zweiter Grund für die Wahl harmloser Themen und Gegenstände kann in der Suche nach Verlässlichkeiten gesehen werden. Als Frage formuliert: Was ist für ehemalige DDR-Bürger Leser wie Autoren - identitätsstiftend? Diese Erfahrungen aus Schule und Alltag, verbunden mit den ambivalenten Gefühlen der Gegenwart scheinen diese generati-

onseinenden Verbindlichkeiten darzustellen. Um auf den Titel dieser Arbeit zurückzukommen: Synonyme für harmlos sind zum Beispiel ungefährlich, unschädlich und unverfänglich. In der ursprünglichen Bedeutung meint es frei von Schaden oder Leid. Die Erzählungen bieten freilich diese harmlose Lesart an: eine amüsante Zusammenschau sozialistischer Kuriositäten. Naivität muss von einem nicht-naiven Leser durchschaut werden. Eine solche Rezeptionshaltung bezogen auf die diese Erzählungen offenbart, dass der Ich-Erzähler, genauso wie sein Erzählen nicht frei von Schaden oder Leid ist. Schaden bzw. Leid in dem Sinne, wie der Ich-Erzähler die Gegenwärtigkeit sozialistischer Ideologie als Angriffe auf die Persönlichkeit und stete Unterstellung von Erziehungsbedürftigkeit artikuliert. Aber auch Schaden bzw. Leid in dem Sinne, dass die Vorstellung von Identität im Sinne von Übereinstimmung mit sich selbst, eine Unterstellung von Stabilität und Kontinuität angesichts des Biographiebruchs als individualpsychologische Konsequenz der Wende erschwert ist. Dabei soll mit Biographiebruch gemeint sein, dass – auch wenn natürlich die Mehrheit der Ostdeutschen den Mauerfall als Befreiung erlebte – der schnelle Wechsel von Werten und damit von Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien auch auf individueller Ebene und somit der eigenen „DDR-Identität“ eine besondere Herausforderung darstellte. Diesem Bruch wird mit der Haltung ironischer Distanzierung begegnet.<sup>20</sup>

### **Der ironische Blick des Immigranten: Zu Wladimir Kaminers *Russendisko***

Die Erzählungen Kaminers sind schwer zu trennen von den medienwirksamen Selbstinszenierungen des Autors. Kaminer negiert – im Gegensatz zu Jakob Hein – eine Trennung zwischen sich als Autor und seinen Erzählerfiguren: „[I]ch [kann] es nicht leiden, wenn Autoren ihren Lesern etwas vormachen. Besser ist es, Chronist seiner eigenen Zeit zu sein. Alles andere ist Verrat an der Literatur. [...] Das Fiktive ist nur ein Hirngespinnst.“<sup>21</sup>



Die Verfahrensweisen inszenierter Naivität sind ähnlich wie in den Texten Heins. Auch der Ich-Erzähler bei Kaminer beharrt auf seiner Andersartigkeit; er ist Ausländer ungeachtet der Jahre, die er in Deutschland lebt und er stellt sich immer als Beobachterfigur dar, die nur teilweise in den Erzählhandlungen steckt. Er gleicht in seinen Beobachtungen einem stauenden, unwissenden Kind, wirkt schelmisch. Somit erprobt er einen Blick von außen auf den Alltag, einen Blick, dem die Eindrücke noch unvertraut sind und kann als pikareske Sonderlingsfigur beschrieben werden. In *Russen in Berlin* macht er seinen Sonderstatus deutlich, indem er sagt „Wir, als die ersten in Berlin“<sup>22</sup>.

Ein Zitat aus dem Text *Warum ich immer noch keinen Antrag auf Einbürgerung gestellt habe* kontrastiert die kindlich-lustbetonte und spontane Handlungsorientierung des Erzählers einerseits und die stete gesellschaftliche Erwartung nach Rechtfertigung und Begründung jeglichen Handelns andererseits:

„Ich sollte in einem mittelgroßen Quadrat Gründe für meine ‚Einreise nach Deutschland‘ angeben. Ich strengte mein Hirn an. Mir fiel aber kein einziger Grund ein. Ich bin 1990 absolut grundlos nach Deutschland eingereist. Abends fragte ich meine Frau, die für alles einen Grund weiß: ‚Warum sind wir damals überhaupt nach Deutschland gefahren?‘ Sie meinte, wir wären damals aus Spaß nach Deutschland gefahren, um zu sehen, wie es war. Aber mit solchen Formulierungen kamen wir doch nicht weiter. Der Beamte würde denken, dass wir die Einbürgerung auch nur aus Spaß beantragten und nicht aus... ‚Wozu beantragen wir eigentlich die Einbürgerung?‘, wollte ich meine Frau noch fragen, aber sie war schon zur Fahrschule gegangen [...]. Ich gab dann vorsichtig ‚Neugierde‘ als Grund für unsere Einreise nach Deutschland an, das schien mir vernünftiger zu klingen als ‚Spaß‘.“<sup>23</sup>

Reduzierende und regressive Elemente wirken in Kaminers Texten ähnlich zusammen, wie in denen Heins. Erlebnisfragmente und Episoden werden auf gut zwei Seiten dargestellt und der Ich-Erzähler erinnert

mehr an ein aufmerksames, verwundertes Kind als an einen erwachsenen Weltbürger.

Wenn der Ich-Erzähler „Spaß“ als die ihn antreibende Kraft benennt und Kuriositäten aus dem Berlin der 1990er Jahre schildert, bei denen der Leser zuweilen an ihrer Glaubwürdigkeit zweifeln muss, wobei der Ich-Erzähler ja laut Kaminer verlässlicher Chronist ist, so verweisen meiner Meinung nach die Texte eben auch auf eine umfassende Verunsicherung über die Verlässlichkeit der außertextuellen Wirklichkeit. Auch kann man anhand des letzten Zitats von einem Gestus des Gestehens sprechen, in dem Sinne, dass Kaminers Ich-Erzähler durch eine radikale und konsequente Ehrlichkeit bestimmt ist. Er wird zu einer Kontrastfigur, weil er sich nicht dem Systemanspruch der Heuchelei, der Vorgabe tiefer, rationaler Gründe für seine Einreise unterordnet. Damit legt er schließlich diesen Systemanspruch offen und ist – auf eine sehr kindlich unbedarfte Weise – kritisch.

## Fazit

„Man kann sich fragen, warum denn gerade die großen Humoristen vor allem aus dem Osten kommen.“<sup>24</sup>

Knüpft man an dieses Zitat an, so ist zunächst nach den verbindenden Erfahrungen jener Humoristen aus dem Osten zu fragen. Diese ist wohl vor allem die soziale Krise nach 1989 als eine Erfahrung der Gefährdung von Identität. Diese thematisieren meiner Meinung nach beide Ich-Erzähler. Ironisch distanziert nehmen beide am Erinnerungsdiskurs teil. „Vor allem nach 1989 hat sich im östlichen Teil Deutschlands so etwas wie ein autobiographischer Diskurs herausgebildet.“<sup>25</sup> Anschließend an die Arbeiten von Tanja Nause und André Fischer scheint inszenierte Naivität eine Möglichkeit zu sein, sich unsentimental der eigenen oder potentiell eigenen Erfahrungen zu vergewissern.

Meine eingangs gestellte Frage: „Nur lustig und harmlos?“ möchte ich verneinen. Indem ich behaupte, dass sich beide Erzähler als inszeniert naiv beschreiben lassen, verweise ich auch auf die soziale Relevanz inszenierter Naivität, ihr kritisches Potential. Unabhängig von der Frage

nach dem autobiographischen Pakt bei Hein und Kaminer sind die Erzählungen Erinnerungstexte, die am kulturellen Gedächtnis mitwirken. Ich denke nicht, dass die vordergründige humorvolle Erzählhaltung aus rein Erfolg versprechenden Erwägungen gewählt ist, sondern als komplexes Gestaltungsmittel seine Funktion und Konsequenz hat. Der Ich-Erzähler bei Jakob Hein beschreibt eine Sozialisation in der DDR. Die Kritik daran wird hörbar, indem der Leser die Ironie erkennt und durchschaut. Somit erzählt er nicht harmlos im Sinne von kritiklos, sondern wenn harmlos, dann im Sinne von nicht explizit anklagend. Und dort, wo er lustig ist, ist er noch lange nicht versöhnlich.

Wenn auch für beide Erzähler eindeutig ist, dass die Wende eine Befreiung ist, gilt für sie die Erfahrung des Verlusts, die eben ein Biographiebruch ist. Sind die zeitlichen Bezüge bei Hein und Kaminer unterschiedlich – also einmal die ausgehenden 70er und die 80er Jahre, zum anderen die 90er Jahre – so scheint es sich insgesamt um eine Zeit zu handeln, der man sich mit einer reduzierten Erzählperspektive annähert.

Beide Ich-Erzähler sind also auf den zweiten Blick keineswegs nur lustig und harmlos und auch nicht verharmlosend. Der humorvolle Ton offenbart eher so etwas wie Tragikomik, in der die ambivalenten Gefühle der Ich-Erzähler, die ich versucht habe, deutlich zu machen, versammelt sind.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Wladimir Kaminer: *Russendisko* [2000]. 9. Aufl. München 2002, S. 11.
- <sup>2</sup> Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Fünfter Band: *Erzählungen/Theoretische Schriften*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert [1959] 8. durchgesehene Auflage. München 1989, S. 694-780.
- <sup>3</sup> Vgl. Moritz Schramm: *Heldenhafte Authentizität: Zur politischen Inszenierung des Naiven in der Neuen Deutschen Welle*. In: *Figuren des Dazwischen. Naintät als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur*. Hg. von Stefan Krankenhagen und Hans-Otto Hügel. Kopenhagen, München 2010, S. 161-184.
- <sup>4</sup> Hella Jäger: *Naintät. Eine kritisch-utopische Kategorie in der bürgerlichen Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Kronberg/Ts. 1975, S. 92. zit. nach: Tanja Nause: *Inszenierung von Naintät*, Leipzig 2002, S. 31.

- <sup>5</sup> Stefan Krankenhagen: *Deutschland naïv 1774/1995. Eine lückenhafte Genealogie der Funktionen des Naïven in der Kunst*. In: *Figuren des Dazwischen. Naivität als Strategie in Kunst, Pop und Populärkultur*. Hg. von Stefan Krankenhagen und Hans-Otto Hügel. Kopenhagen, München 2010, S. 39-60, hier S. 39.
- <sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 43.
- <sup>7</sup> Vgl.: Theodor W. Adorno: *Über epische Naivität*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften Bd. 11. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1997, S. 34-40, hier S. 36. „Aber nur solche Naivität wiederum erlaubt es, von den unheilswangeren Anfängen der spätkapitalistischen Ära zu erzählen und der Anamnese sie zuzueignen, anstatt bloß von ihnen zu berichten und sie kraft des Protokolls, das von Zeit einzig noch als einem Index weiß, mit trugvoller Gegenwärtigkeit ins Nichts dessen hinabzustoßen, woran keine Erinnerung mehr sich zu heften vermag.“ (Ebd.)
- <sup>8</sup> Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Anm. 2), S. 699, Herv. im Orig.
- <sup>9</sup> Vgl. Nause, *Inszenierung von Naivität* (Anm. 4), S. 36ff.
- <sup>10</sup> Maria Lypp: *Zum Begriff des Einfachen in der Kinderliteratur*. In: Ders.: *Vom Kaspar zum König: Studien zur Kinderliteratur*. Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2000, S.75-79, hier S. 75.
- <sup>11</sup> Mechthild Barth: *Mit den Augen des Kindes. Narrative Inszenierungen des kindlichen Blicks im 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2009, S. 148.
- <sup>12</sup> Nause, *Inszenierung von Naivität* (Anm. 4), S. 37.
- <sup>13</sup> Volker Hage, Martin Doerry: *Die Trauer bekämpfen*. Interview vom 16.8.2004. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-31822024.html> [8.10.2012]
- <sup>14</sup> Jakob Hein: *Mein erstes T-Shirt*. [2001] Sonderausgabe. München 2005, S. 91.
- <sup>15</sup> Ebd.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 48f.
- <sup>17</sup> Ebd., S. 53.
- <sup>18</sup> Nause, *Inszenierung von Naivität* (Anm. 4), S. 25. Nause bezieht sich hier auf Beda Allemann: *Ironie und Dichtung*. Pfullingen 1969.
- <sup>19</sup> Vgl. ebd.
- <sup>20</sup> Die erzählte Zeit in den Texten Heins liegt weit vor der Wende. Allerdings machen die Erzählungen deutlich, dass es sich um eine rückblickende Perspektive handelt, dass aus einer historischen Distanz erzählt wird, also der Bruch für den Autor existiert.
- <sup>21</sup> Andrea Tholl: *Der ewige Kleingärtner*. Interview vom 27.11.2007. <http://www.stern.de/kultur/buecher/interview-wladimir-kaminer-der-ewige-kleingaertner-603610.html> [8.10.2012]
- <sup>22</sup> Kaminer, *Russendisko* (Anm. 1), S. 14.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 190f.
- <sup>24</sup> Wilfried Schoeller: *Ein freischaffendes Exemplar aus der Menagerie der Verglebarkeit*. In: *Jens Sparschubs neuem Roman „Lavaters Maske“ wird ein Schriftsteller zum Gefangenen seines spontanen Einfalls*. In: *Süddeutsche Zeitung* 18./19.12.1999. Zit. nach: Nause, *Inszenierung von Naivität* (Anm. 4), S. 25.
- <sup>25</sup> Nause, *Inszenierung von Naivität* (Anm. 4), S. 42.

## „Wo Zypressen sind, ist die Kultur, sagte ich zu mir selbst in beherrschendem Ton“

---

### Martin Mosebachs zuverlässiger Ich-Erzähler in *Die Türkin*

„Ein großes braunes Blatt flog in einer weiten Kurve durch das Lampenlicht und legte sich neben mein Glas auf den lackierten Blechtisch. Ein schönes Blatt, verfärbt, aber noch nicht verdorrt, wie aus weichem Leder ausgeschnitten, lappig, saftig, porig, noch nicht die gekrümmte entfleischte Mumienhand. Und dennoch ärgerlich: Für welches Laub ist es noch zu früh im Jahr. Seit wann dürfen im Juli in Frankfurt die Bäume die Blätter verlieren? Es ist das unpassende Betragen der Platanen, im Sommer schon zu altern. Wie manche Frauen im Orient haben sie, was die äußere Erscheinung angeht, keine Ausdauer. Das Leben steht in voller Pracht, in altrömischer Juli- und August-Machtentfaltung, und diese Blätter verabschieden sich schon. Platanen gehören übrigens nicht nach Frankfurt, nirgendwohin in Deutschland, auch nicht nach Italien.“<sup>1</sup>

Bereits in der Exposition – so lauten die ersten Sätze in Martin Mosebachs Roman *Die Türkin*, erschienen 1999 – entfaltet der namenlose Ich-Erzähler die Koordinaten für den weiteren Verlauf des Romans: Ort bzw. Zeit wird als Hochsommer in Frankfurt bestimmt, auch das später auf ein Exemplar zu präzisierende Thema „Frauen im Orient“ findet über einen Vergleich aus der Dendrologie erste Erwähnung. Durch überlegenes Wissen sieht sich der Ich-Erzähler zudem in der Lage, die Platanen (die leitmotivisch immer wieder auftreten werden) für ihr inadäquates Verhalten zu tadeln. Offenbar meint dieser Ich-Erzähler zu wissen, was in welcher Ordnung zu geschehen hat, was wohin gehört, und so, das ist anzunehmen, wird er auch seine Geschichte zuverlässig nach diesen Parametern organisieren. Auf diesen Auftakt folgt zunächst ein Exkurs über die Platane in der europäischen Kulturgeschichte, daran anschließend referiert er über den Import der Roßkastanie:

„Flieder und Rosen und Roßkastanien sind mit den türkischen Armeen nach Europa gekommen, als sei ‚Birnam’s Wald‘ mit den muslimischen Eroberern vorgerückt, und zwar auch noch, als die menschlichen Heere längst zurückgeschlagen waren. Eine Roßkastanie sieht heute wie eine ureuropäische Erfindung aus. Eine Kastanienallee erhebt jedes Landhaus zum Schloss, die Einverleibung ist vollständig, obwohl weder Claude Lorraine noch Watteau Roßkastanien gemalt haben, die wichtigste Voraussetzung für das Europäischwerden also fehlt.“<sup>2</sup>

Dieser dozierende Ich-Erzähler stellt sich konsequenterweise als frisch promovierter Kunsthistoriker Mitte 30 vor, dessen Leben bislang hauptsächlich seiner Dissertation geweiht war: „[I]ch werde vielleicht noch lange nicht darauf verzichten können, von dieser Promotion, der einzigen nennenswerten Erfahrung meines Lebens, zu sprechen [...]“.<sup>3</sup> Die zweite nennenswerte Erfahrung wird die Geschichte seiner *Morgenlandfahrt* sein, die er einige Monate zuvor erlebte, und die er nach der Exposition chronologisch geordnet wiedergibt. Diese ‚Orientreise‘ ist, was die Handlungsdichte bzw. Erlebnisfülle betrifft, schnell berichtet, und wie die zitierten Passagen über die Transplantationen von Roßkastanie und Platane bereits insinuieren, geht es um weitere Kulturtransfers: Der Ich-Erzähler verliebt sich kurz vor Antritt einer so angesehenen wie hochdotierten Stelle<sup>4</sup> in New York in einer Frankfurter Wäscherei in eine dort beschäftigte Türkin mit dem klingenden Namen Pupuseh, der er, nachdem sie mysteriös in die Heimat verschwindet, spontan<sup>5</sup> folgt. Zwecks besseren Nachstellens quartiert er sich im Nachbardorf ein, spaziert dort durch geschichtsträchtige Landschaften und trifft beispielsweise auf den Exilwestfalen und Archäologen im Ruhestand, Herrn Palm. Fortan betrachten beide gemeinsam verzückt die Ruinen antiker Zivilisationen<sup>6</sup> und sehen weiße Stiere<sup>7</sup>. Schließlich erfährt der Ich-Erzähler im eigentlich als Rendezvous avisierten großen Finale nachts an einer antiken Grabstätte von einem moribunden Rivalen, dass die Geliebte in zwei Tagen verheiratet werden wird. Diese Mitteilung respektiert er klaglos, schließlich habe er sich nicht als Tatumensch erwiesen, sie ergo „nicht

verdient<sup>48</sup> und seine Chance, sie zu entführen<sup>9</sup>, verstreichen lassen, und konstatiert nüchtern, „[...] es hätte einer außerordentlichen Leistung bedurft, um in diesen Lauf einzugreifen, und diese außergewöhnliche Leistung hatte ich nicht erbracht.“<sup>10</sup> Vor dem Rückflug besucht er etwas betreten die Hochzeit und kommentiert, statt große ‚innere Konflikte‘ zu schildern, lieber akkurat die eigene Allusionspraxis:

„Jetzt fiel mir auch ein, warum ich den mächtigen einsamen Tempel in Gedanken immer ‚Nickels Grab‘ nannte. In Shakespeares Rüpel-spiel von Pyramus und Thisbe sprechen Zettel und Herr Squentz statt vom Grab des Ninus, wo die Geliebten sich außerhalb der Mauern Babylons verabreden, nur von ‚Nickels Grab‘. Und lag nicht auch wirklich ein Element der Posse in diesem Wettlauf der Verehrer Pupusehs zu dieser Ruine, um die längst Vergebene, längst Verlobte noch in letzter Minute für sich zu gewinnen [...]?“<sup>11</sup>

Der Roman endet mit folgender Bilanzierung:

„Auf meinem Weg nach Deutschland hatte ich noch einmal Gelegenheit zu staunen, wie genau ich geführt worden war. Mein Flugschein sah als Tag der Rückreise den Tag nach Pupusehs Hochzeit vor. Ich hatte mich mit den Erlebnissen dieser Liebesexpedition im genauen Rhythmus einer genormten Ferienreise gehalten. Und so blieb denn auch die Ausbeute dieser Tage in Grenzen; ich brachte eine kleine Narbe an der Stirn und ein französisches Küchenmesser aus dem vorigen Jahrhundert nach Deutschland mit.“<sup>12</sup>

Bereits während der Reise teilt der Ich-Erzähler die Überzeugung mit, von einem „großen, klaren Plan“<sup>13</sup> geleitet zu werden, und als Agent der Vorsehung bemerkt er erfreut, „[d]aß die Dinge sich von selbst ergeben, daß sich alles zauberisch fügt“<sup>14</sup> und „das Schicksal einen Bogen, eine Kuppel gar“<sup>15</sup> baut. Dennoch schildert er vor dem Finale gelegentlich seine Zweifel, und verfällt in „groteskes Grübeln“<sup>16</sup> – nicht nur, weil er fürchtet, „eine überaus komische Rolle“<sup>17</sup> zu spielen, sich lächerlich zu machen in seiner amourösen Mission, sondern weil er zu der bestechen-

den Einsicht gelangt, Pupuseh gehöre in die Türkei und füge sich dort ein in ein harmonisch-homogenes Ensemble aus Familie, Heimat, Kultur und Natur:

„Was mich tatsächlich entmutigte, waren nicht die Gefahren, denen ich tatsächlich glaubte, trotzen zu können. Es war diese Landschaft, die ganze Umgebung, die mit Pupuseh zusammenschmolz, so daß es mir beinahe unmöglich vorkam, sie mir ohne diese Berge und die offenen Abhänge, ohne die Holzfeuer und den Wind, ohne die alten Steingräber [...] auch nur vorzustellen. [...] [A]ber nun hatte ich sie an der Tomatenwanne gesehen, gänzlich ungeziert, mit bäuerlichem Zugriff und ohne sich bei der Arbeit zu schonen. Ich hatte sie auch Rücken an Rücken, in geduldiger Gefäßtheit, mit den anderen Frauen auf dem Traktoranhänger erlebt, und dieses Bild, bei dem man sie gar nicht erkannte, weil sie in ihrer Zartheit und Wohlgebildetheit hier in der Schar der Frauen einfach aufging und eine den Regeln und Geboten gehorsame Frau unter vielen war, rührte mich besonders.“<sup>18</sup>

Auch ein Traum verschafft dem Ich-Erzähler weitere Ahnung davon, wie viel zwischen den Liebenden steht: Er träumt von einer orthodoxen Kirche, versucht Pupuseh für die „feierliche orthodoxe Liturgie“<sup>19</sup>, „das Schönste, was es gibt“<sup>20</sup> zu begeistern und erntet Unverständnis. Trotzig stilisiert er eine unzeitgemäße Liebe:

„Gut, ich hatte mich in ein Mädchen in einer Wäscherei verguckt – warum nicht? Es klang etwas unerwachsen romantisch, es war nicht ganz zeitgemäß, die ‚entzückende kleine Putzmacherin oder Modistin‘ gehörte ans Ende des letzten Jahrhunderts, höchstens noch ins Tagebuch Ernst Jüngers.“<sup>21</sup>

Diese Inszenierung korrespondiert mit seiner bevorzugten Selbststilisierung als intendiert unmodern, so bemerkt er beispielsweise nach Reflexionen über junge urbane Menschen bzw. ‚die Jugend von heute‘:



„Das klingt gewiß sehr onkelhaft, und ein bißchen ‚alter Onkel‘ bin ich mit fast sechsunddreißig Jahren auch. Es kostet mich nichts, das einzugestehen, das war ich immer, und das wollte ich auch immer sein, meiner Generation etwas abgerückt, eigentlich nicht zu ihr gehörend, aus anderen Schichten existierend und von anderen Quellen getränkt.“<sup>22</sup>

Weitere Selbstbeschreibungen haben bereits verraten, der Ich-Erzähler sei den „meisten Leuten [...] nicht besonders sympathisch“<sup>23</sup>, werde im Institut als „schwerer Neurotiker gehandelt“<sup>24</sup> (dem widerspricht er vehement), sei ehrgeizig, ein strebsamer Einser-Abiturient gewesen und „am liebsten allein“<sup>25</sup>, ergo ein ästhetizistischer Misanthrop, „ein trotziges Stück Alteuropa aus dem Geiste Jacob Burckhardts“<sup>26</sup>, der sich weniger über Unrecht in der Welt echauffieren kann als beispielsweise darüber, dass seine englischen Hemden in Plastikfolie eingeschweißt aus der Wäscherei kommen:

„Ich möchte, daß man meine Hemden zusammenfaltet und in ein Paket packt. [...] [W]eil Hemden zur Wäsche gehören und Wäsche immer etwas Gefaltetes ist, mit diesen starren Falten vom Bügeln und Zusammenlegen, die ein Anzeichen der Frische und Reinheit und Gepflegtheit sind. [...] Meine Hemden sollen aber in ein starres, laut-raschelndes, krachendes, blau-weiß bedrucktes Papier eingepackt werden, so sieht ein klassisches Wäschereipaket aus.“<sup>27</sup>

Als „pedantische[r] Phänomenologe[.]“<sup>28</sup> beschreibt er jede auftretende Figur, jede getragene Pumphose, jedes Artefakt, jedes Gebäude in extensiver Gründlichkeit und zeigt sich kontinuierlich hingerissen von den Spuren der antiken Zivilisation:

„Von Girmeler erzählend, müßte ich mit dem Vokabular eines architekturhistorischen Handbuchs nur die Wörter Gebälk, Gesims, Aedicula, Pilaster, ionisches Kapitell, korinthisches Kapitell, Entasis, Rustika-Sockelzone, Tympanon und Architrav vor mir wie Sprachspolien ausstreuen, um daraus eine Vorstellung von dem lieblichen und

schönen Chaos zu schaffen, in dem Pupuseh aufgewachsen ist. Die sehr erlesenen und auf hellenistischem Weltreichtumsniveau gemeißelten Schmuckteile der verlorengegangenen Gebäude saßen nun nicht mehr an einer Stelle, wo sie unauffällig dienten und wo ihre Details eine auf die gesamte Gebäudemasse berechnete Funktion besaßen, von großen ungeschmückten Mauerflächen also gleichsam absorbiert wurden, sondern waren zu Bauklötzen einer unordentlichen Bauernwirtschaft geworden, die in aller Unschuld ihre Häuserhöhlen für das liebe Vieh und die Kinderschar wie in *Tausendundeiner Nacht* aus Edelsteinen aufbaute.“<sup>29</sup>

So nimmt er auch das Leben in der Türkei eher als „erläuternde Anmerkung zur Kulturgeschichte“<sup>30</sup> bzw. gleich als malerisch wahr: Die Szenen, die er sieht, beschreibt er als Landschaftsgemälde, Porträts, Stillleben oder Genrebilder, so skizziert er z. B. Miniaturen von der Opferung einer Ziege, dem Atatürk-Festtag, dem gemeinschaftlichen Tomateneinmachen auf dem Hof oder von der familiären Feldarbeit. Der Ich-Erzähler nobilitiert seine Erlebnisse gern durch Verweise auf Lorrain, Watteau oder Poussin und freut sich über das „lustvolle Lümmeln“<sup>31</sup> der Einheimischen, wie es die Orientmaler, in deren Ahnenreihe er sich offenbar einzutragen gedenkt, des vorigen Jahrhunderts darzustellen pflegten. Bereits zu Beginn wurde mit dem Fokus auf das Platanenblatt des Erzählers geschulter Perzeptionsapparat etabliert, der zusammen mit seinem europäisch-bildungsbürgerlichen Horizont das Koordinatensystem ergibt, mit dem er durch seine Geschichte navigiert. Die Beschreibungstechnik besteht dabei kontinuierlich aus folgendem konsekutiven Arrangement: sehen > Assoziation/ Referenz > dozieren. Aufgrund seiner Profession sieht sich der Ich-Erzähler gezwungen, reflexhaft jede Szene mit der Referenz, das Bezugssystem manifestierend, abzugleichen – bei Entführung fällt der Name ‚Mozart‘, bei Landschaft ‚Lorrain‘, bei Wasserrauschen ‚stygische Flut‘ usw.: eine permanente Demonstration europäischer Bildungsbürgerlichkeit. Hier ist qua Profession jeder Exkurs legitimiert, jedes Detail stets im Dienst<sup>32</sup>, im Beglaubigungsdienst, schließlich soll es Realität bedeuten, die Perspektive eines digressionsversessenen Kunsthistorikers er- bzw. bezeugen, der professionell Bilder deutet. Einzig

seine zahllosen Interpretationen der Türkin laufen ins Leere, sie ist für ihn zwar das schönste Bild, eine attraktivere Epiphanie noch als ein weißer Stier, aber auch „ein Bilderrätsel“<sup>33</sup>, das es zu entziffern gilt. Dieses kategorische Fehllesen wird dadurch begünstigt, dass ‚das Bild‘ zwar „Botschaften“<sup>34</sup> sendet, die der Erzähler zu dechiffrieren sucht, sich selbst aber kaum artikuliert. So spricht der Erzähler für sich und für sie, nimmt ihr Schweigen stets als Zustimmung und denkt sich Interpretationen aus, die er als Fakten ausgibt, für die es, das wissen die Leser, kaum Anhaltspunkte gibt.<sup>35</sup> Das erhoffte Liebesglück bleibt also aus, der Erzähler hat jedoch inzwischen ein Verhältnis ungetrübter Affirmation zu den Verhältnissen vor Ort entwickelt:

„Wie vernünftig war es, die Männer und Frauen so streng auseinanderzuhalten, dachte ich plötzlich mit Wohlgefallen. [...] Würden denn, so sagte ich mir, in dieser formlosen und ungeordneten Welt, aus der ich stammte, Burschen wie diese Ingenieure in ihren freien Stunden in dieser Barbierhütte hocken und ihre Gedanken austauschen? Sie saßen doch mit hoher Wahrscheinlichkeit bei Mädchen wie Pupuseh und redeten auf sie ein, von den Handgreiflichkeiten zu schweigen. Das war hier unmöglich.“<sup>36</sup>

Insbesondere applaudiert er der „holzschnitthaften Einfachheit“<sup>37</sup> der Türken – „Ich bejahte das vollständig.“<sup>38</sup> – dem deklarierten Gegensatz zu den „westlichen Zivilisationsmenschen“<sup>39</sup>, deren „Charakterkostüme in Wahrheit um den Leib herumschlottern [...]“<sup>40</sup> und hebt die Kongruenz türkischer Identität hervor:

„Hier war es anders. Wie in alten Heldensagen der eine Held der Listige, der andere der Starke, der dritte der Zornige und der vierte der Alte ist und damit keine Frage offenbleibt, so waren auch die beiden Ingenieure in ihren Eigenschaften als Frauenverehrer und Ernsthafter nach ihrer Überzeugung erschöpfend charakterisiert.“<sup>41</sup>

Zusammengefasst: „Ergriffen tappt der verliebte Held durch lykische Dörfer auf der Suche nach seiner Angebeteten und findet überall nur

bodenständige Persönlichkeiten“<sup>42</sup>, die „mit ihren Eigenschaften identisch“<sup>43</sup> sind. In der ländlichen Türkei entdeckt der Ich-Erzähler eine intakte Welt mit familiären Bindungen, festen Strukturen, echten Patriarchen und anderen Traditionen, Normen und Ritualen, geerdet von den allorts herumliegenden Spolien (quasi die Implementierung der Tradition in Neubauten), die also auch noch feste Fundamente für die intakten Identitäten darstellen. Dieser unzeitgemäße Betrachter entdeckt nur Vergangenheit in seiner Gegenwart, weil er seine Gegenwart durch den Filter der Vergangenheit anschaut: Er spricht anachronistisch, stilisiert sich als anachronistisch Liebender, inszeniert sich anachronistisch, und so entdeckt er auch selektiv nur Anachronistisches.

Wie verhält es sich aber nun mit der ebenfalls als intakt inszenierten Identität des Ich-Erzählers nach Scheitern des Liebesprojektes? Der Text stellt keine Indikatoren bereit, die eine Differenz des erzählenden und des erlebenden Ich erkennen lassen; der Erzähler stellt zwar enttäuscht fest, dass sein großer Auf- und Ausbruch in den Dimensionen einer gewöhnlichen Pauschalreise erfolgt ist, aber seine Wahrnehmungs- und Erzählmuster zeigen sich resilient: So erläutert er am Schluss des Romans seine eigenen Anspielungen wie z.B. auf Nickels Grab, der Beginn des Romans präsentiert ihn im sommerlichen Frankfurt, mutmaßlich ohne Job und ohne Geliebte, aber mit konstanten sprachlichen Verfahren<sup>44</sup>. Die räumlichen und zwischenmenschlichen Grenzüberschreitungen haben in keinsten Weise seine Wahrnehmung bzw. die sprachlichen Mittel destabilisiert, der Ich-Erzähler bleibt kontinuierlich eine stoische Größe, der keine Anhaltspunkte bereitstellt, aus denen eine Identitätskrise<sup>45</sup> abgeleitet werden könnte. Konträr zu den gängigen Reise-Konzeptualisierungen, die von ‚äußeren‘ Bewegungen erwarten, dass diese sich in ‚innere‘ übersetzen, wurde der Erzähler weder geläutert noch erleuchtet, vielmehr lässt sich keine Differenz bzw. Distanz zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich erkennen. Diese Ataraxie dient jedoch nicht der ironischen Decouvrierung des Erzählers, dessen eurozentrische Arroganz vorgeführt werden soll. Auch die permanente Selbstironie<sup>46</sup> und Ironisierung heißt nicht, dass die vertretenen Positionen damit subvertiert, dementiert oder widerrufen werden. Der Erzähler wird auch nicht blamiert durch das Ausbleiben seines Liebeser-

folgs, weil er in seinen ständigen hyperbolischen Interpretationen seiner von einer Schicksalskuppel umhüllten überirdischen Liebe irrt. Sein Liebes-Irrtum vollzieht sich ohnehin zwangsläufig und determiniert im Rahmen einer höheren Ordnung, zudem passt es zur Weltfremdheit seiner ‚Elfenbeinturm-Existenz‘, dass er in amouröser Hinsicht unerfahren ist und das lebendige Bild eben nicht entschlüsseln kann. Die durchgängige Ironisierung ist vielmehr ein permanenter Überlegenheitstopos, ist Programm und Strategie, die die zahllosen Klischees und Stereotype nicht unterlaufen soll, sondern sie als Modus nutzt, in dem Anschauungen formuliert werden können, die misogyn bis rassistisch<sup>47</sup> sind. Der „gnädige[.] Schleier onkelhafter Ironie“<sup>48</sup> schwebt über der Inszenierung überlebter Konservatismen und der Anmaßung, eine Figur zu erschaffen, die als Medium ästhetischer Provokation lustvoll in die Vorstadien der Orientalismus-Kontroversen<sup>49</sup> regrediert.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Martin Mosebach: *Die Türkin* [1999]. 2. Aufl. München 2008, S. 5.
- <sup>2</sup> Ebd., S. 6-7.
- <sup>3</sup> Ebd., S. 51.
- <sup>4</sup> Er soll Assistent (mit der Option auf Übernahme) des legendären Antiquars Hirsch in New York werden.
- <sup>5</sup> Dieser spontane Entschluss bleibt ihm unerklärlich, da er aber ohnehin „geführt wird“, braucht es im Grunde auch keine Erklärung.
- <sup>6</sup> Das kleinasiatische Lykien, ehemals römische und griechische Provinz.
- <sup>7</sup> Ob als Vision oder Kunstwerk, auf alle Fälle handelt es sich um eine zum Leitmotiv erhobene Anspielung auf Zeus' Verwandlung in einen weißen Stier, der in dieser Gestalt Europa auf seinem Rücken entführte.
- <sup>8</sup> Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 283.
- <sup>9</sup> Was für den Mozart-geschulten Erzähler offenbar reale Handlungsoption ist.
- <sup>10</sup> Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 287.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 282.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 287.
- <sup>13</sup> Ebd., S. 80.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 76-77.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 80.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 215.

- 17 Ebd., S. 216.
- 18 Ebd., S. 191-193. Eine Vorahnung dieser Erkenntnis offenbarte sich dem Erzähler bereits, als er Pupuseh noch in Frankfurt als *prima inter pares* auf einer öffentlichen Wiese entdeckt: „Für mich war es eine ganz neue Erfahrung, sie hier in einer Gesellschaft zu sehen, in die sie gehörte, unter Frauen ihres Volkes mit ähnlichem Haar und ähnlichen Zügen; das Türkische an ihr fiel nun viel stärker auf – im Geschäft hätte ich sie für eine Italienerin halten können [...].“ (Ebd., S. 63).
- 19 Ebd., S. 248.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd., S. 218/219.
- 22 Ebd., S. 70.
- 23 Ebd., S. 9.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd., S. 14.
- 26 Ijoma Mangold: *Türken sind sowas von mit sich selbst identisch! Aber in Martin Mosebachs Roman ‚Die Türkin‘ schwitzen sie so echt wie Theaterkomparsen unterm Helmbusch*. In: *Berliner Zeitung*, 29.05.1999.
- 27 Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 21.
- 28 Friedmar Apel und Susanne Kaul: *Martin Mosebach – Ein Porträt*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. Von Heinz Ludwig Arnold. München 1999ff. Online unter <http://www.westostlicherdiwan.de/mosebach.pdf> (zuletzt gesehen 30.03.2012)
- 29 Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 176-177.
- 30 Mangold, *Türken sind sowas von mit sich selbst identisch* (Anm. 26).
- 31 Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 110.
- 32 Vgl. zu Details in und außer Dienst: James Wood: *Die Kunst des Erzählens*. Übers. aus d. Engl. von Imma Klemm. 3. Auflage. Reinbek bei Hamburg 2011, S. 64-91.
- 33 Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 75.
- 34 Ebd.
- 35 Dass die schöne Türkin eine willenlos erscheinende Leerstelle bleibt, die von ihm erst mit Sinn aufgefüllt werden muss, passt zu den Kulturklischees, die hier ansonsten bemüht werden.
- 36 Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 137.
- 37 Ebd., S. 140.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd., S. 138.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd.
- 42 Mangold, *Türken sind sowas von mit sich selbst identisch* (Anm. 26).
- 43 Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 138.
- 44 Betrachtung des Blattes, assoziative Reflexionen über die Kulturgeschichte.

- <sup>45</sup> Gemeint sind signifikante Veränderungen der Verfahrensweise, bspw. fragmentarische Splitter, verschwimmende Erinnerungen, sprachlich inexakte oder nebulöse Ausdrücke, ein Kippen des Textes ins Unwirkliche, Phantastische (selbst für die Visionen von weißen Stieren werden plausible Erklärungen wie Hitze, Sonne und zu viel Raki offerriert).
- <sup>46</sup> Die Selbstironie ist geradezu über-demonstrativ: So lobt sich der Erzähler, wie richtig er alles macht, wie poetisch er sich in Gedanken ausdrückt oder instruiert sich selbst: „Wo Zypressen sind, ist die Kultur, sagte ich zu mir selbst in belehrendem Ton.“ (Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 117)
- <sup>47</sup> Zwei stellvertretende Beispiele: „Nie hätte man ihn für einen Türken gehalten. Er hatte nicht diese asiatische Knochigkeit, die Schmallippigkeit und Schiefäugigkeit der turkmenischen Reitervölker, denen der Gegenwind immer scharf um die Nase zu wehen scheint, ja, deren Gesichter durch dauernde Winderosion geradezu geformt wurden wie manche Berglandschaften mit scharfen Graten und tief eingeschnittenen Furchen. Der Wäschereibesitzer – der außerdem ein Photokopierladenbesitzer, ein Sonnenstudiobesitzer, ein Reisebürobesitzer, ein Massagesalon-, ein Dönerkebab-, ein Gebrauchtwagenfirmenbesitzer war, vertrat im großosmanischen Zusammenhang den ägyptischen Typus: bräunlich, gequollen, säuglingshaft sinnlich, großäugig und dicklippig.“ (Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 22)
- „Und war es nicht dreist, wie sich in dem jungen Mädchen mit dem mir unbedingt kitschig vorkommenden Namen Jasmin schon das spezifisch deutsche Schlampenwesen und die spezifisch deutsche Ungezogenheit mit dem spezifisch orientalisch-asiatischen Schlampenwesen und der spezifisch asiatisch-orientalischen Ungezogenheit verbunden hatten?“ (Mosebach, *Die Türkin* (Anm. 1), S. 32)
- <sup>48</sup> Mangold, *Türken sind sowas von mit sich selbst identisch* (Anm. 26).
- <sup>49</sup> Vgl. grundsätzlich Edward W. Said: *Orientalism*. London, New York 2003. Vgl. auch Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*. Bielefeld 2007. Und: Charis Goer, Michael Hofmann (Hg.): *Der Deutschen Morgenland: Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*. Paderborn 2008.





## Die Musen des Neoliberalismus

---

### Popfeministische Sinnstiftung in Kerstin Grethers Roman *Zuckerbabys* (2004)

*Zuckerbabys*<sup>1</sup> ist der erste Roman der bis dahin als Popjournalistin für *Intro*, *Spex* oder *MTV* in Erscheinung getretenen Autorin Kerstin Grether. Erschienen 2004, wurde der Debütroman in der wissenschaftlichen und feuilletonistischen Rezeption als Poproman klassifiziert. Literaturwissenschaftliche Äußerungen hoben hervor, dass sich hier ein explizit popliterarisch verfahrenender Text einer kritischen Auseinandersetzung mit hegemonialen Weiblichkeitsbildern<sup>2</sup> widme und sich damit die Popkultur als produktives Feld für kritische, postfeministische Positionen, erweise<sup>3</sup>. Und auch im Feuilleton lobte man den „schnell geschnittenen, anspielungsreichen, Pop-satten“<sup>4</sup> Roman dafür, „[u]npopuläre Einwürfe zur populären Kultur zu riskieren“<sup>5</sup>.

Diese Betonung des kritischen Potentials der Popkultur unter Verweis auf einen popliterarischen Text ist bemerkenswert. Denn in der Debatte um die Popliteratur der 1990er Jahre zeigte sich der Konsens beider literarischer Institutionen vor allem im Postulat, dass sich die Leistung dieser Texte in einer hedonistischen, subjektivistischen und affirmativen Bezugnahme auf die Welt erschöpfe.<sup>6</sup> Nach der feuilletonistischen Verabschiedung der Popliteratur und der an deren Stelle ausgerufenen ‚neuen Ernsthaftigkeit‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur<sup>7</sup> scheint die Popliteratur kaum drei Jahre später doch wieder für etwas gut zu sein. Nur wofür?

Meine These ist, dass *Zuckerbabys* ein ganz konkretes Sinnstiftungsangebot unterbreitet, während eine Gemeinsamkeit der frühen Texte Christian Krachts, Sibylle Bergs, Joachim Lottmanns und anderer – also der ‚alten Popliteraten‘ – gerade in der Dekonstruktion verschiedener Sinnstiftungsmuster besteht. Kerstin Grethers erster Roman hingegen veranschaulicht und kritisiert die Wirkungen popkultureller Körpernormen und betont gleichzeitig und nicht etwa im Widerspruch dazu die Hand-

lungsmächtigkeit des (weiblichen) Subjekts. Wie dieses gewissermaßen ‚popfeministische‘ Sinnstiftungsmuster, das der Roman propagiert und für das er schließlich in der Rezeption gelobt wird, hervorgebracht und ästhetisch beglaubigt wird, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.

## Der Roman und sein ästhetisches Verfahren

Die Mitte zwanzigjährige Mediendesignerin Sonja träumt von einer Karriere als Sängerin, ist verliebt in einen Rocksänger und hofft, in den illustren Freundeskreis der riot-grrrl-Band *Museabuse* aufgenommen zu werden. Gerade in Hamburg in ihre erste eigene Wohnung gezogen, arbeitet sie für eine Bildagentur und versucht sich außerdem als freie Comiczeichnerin. Die gesamte Romanhandlung ist in einer subkulturell-künstlerisch codierten Szene angesiedelt und alle Figuren sind als überaus informiert in Bezug auf aktuelle popkulturelle Diskurse charakterisiert. Popmusik fungiert als loses Referenzsystem, zahlreiche, im Schriftbild kursiv hervorgehobene, Textzeilen und Songtitel durchziehen den Text und bilden eine popmusikalische Referenzebene.

Ausgelöst von einem als peinlich empfundenen Boutique-Besuch beginnt die Protagonistin eine Diät, die ihr ein positives Lebensgefühl verleiht. Sie findet Eingang in die coole Szene rund um die Mädchenband, wird als Grafikerin für das Bandlogo der bewunderten Musikerinnen angeheuert und ihre Entwürfe finden einhellig Gefallen. Als sich sogar ihr Schwarm Johnny für sie zu interessieren beginnt, scheinen ihr sämtliche Verheißungen der begonnenen Diät Realität geworden zu sein.

„Früher habe ich immer gedacht, alles wird gut, wenn man:

- a) in der richtigen Stadt wohnt und dort im richtigen Viertel,
- b) die Freunde hat, die man wirklich haben will,
- c) beruflich/künstlerisch genau das macht, was man sich am meisten wünscht.

Und wenn man dann:

- d) vielleicht noch eine Diät durchhalten könnte – dann würde endlich alles gut. Und voilà – genau so ist es!“ (ZB, S. 54f.)

Johnny allerdings verlässt Sonja schon bald wieder mit der Begründung, unsterblich in das Fotomodell Melissa verliebt zu sein. Sonja hingegen glaubt den Grund für das Ende ihrer Beziehung in den popkulturellen Schönheitsidealen zu erkennen, denen sie (im Gegensatz zu der superdünnen Melissa) nicht entspricht und beschließt, das Essen einzustellen.

Während das erste Kapitel mit dem Titel „Elan“ diese ‚Vorgeschichte‘ erzählt, wird im zweiten Teil des Romans mit dem Titel „Hunger“ das lebensgefährliche Abgleiten der Protagonistin in eine schwere Magersucht vorgeführt. Die Krankheit wird zu Sonjas einzigem Lebensinhalt, ihr Dasein bewegt sich nur mehr zwischen den exzessiven Schwimmtrainings und der täglichen Portion Tiefkühlspinat. Neben den einsetzenden körperlichen Beeinträchtigungen hat die Sucht eine nahezu vollständige soziale Isolation und den Verlust aller kreativen Fähigkeiten zur Folge. Lebensbedrohlich abgemagert besucht Sonja schließlich ein Konzert der Feministinnen-Band *Museabuse*, wo ihr angesichts der erfolgreichen Frauen auf der Bühne die Potentiale des Pop jenseits einer Abarbeitung an den Anforderungen seiner Schönheitsideale bewusst werden. Sie beginnt wieder zu essen, knüpft an ihre sozialen Bindungen an und nimmt schließlich auch die eigene künstlerische Arbeit wieder auf: Am Ende des Roman deutet sich ihr Eintritt in die Band eines Freundes als Sängerin an.

Das zentrale Thema von *Zuckerbabys* ist die Wirkung der Körperkonzepte in der Populärkultur, und dieses Thema wird direkt am Körper der Ich-Erzählerin Sonja zur Anschauung gebracht. Diese schöpft ihre künstlerische Arbeit (die Comics) und ihren gesamten Lebensstil (Musik, Mode, Lektüren etc.) aus den Arsenalen der Popkultur. Der popkulturelle Superkörper – jung, knackig, schlank und unbedingt sexy – ist in ihrem Leben omnipräsent.

„Der Waschsalon grüßt wie ein überdimensioniertes Toilettenhäuschen. Ich rolle die Tüten von den Händen und schaue automatisch nach oben zu den Fernsehern. Oh, das ‚Beautiful‘-Video von Christina Aguilera! Inmitten all der Gestrandeten sticht ihre Schönheit wie eine aufgehende Morgensonne ins Herz. Dieses Haar aus Meer und Weizen. Und ein Milch-und-Honig-Teint. Hach, zum dahinschmel-

zen. Und trotzdem hat sie noch ein knödelndes Maß an Mitgefühl für die Hässlichen und Schwächlichen dieser Welt übrig.“ (ZB, S. 17)

In dem Song *Beautiful* betont Christina Aguilera einen Egalitätsgedanken, der dem zentralen Glücksversprechen des Pop zugrunde liegt. „You are beautiful, no matter what they say“, heißt es im Songtext. Allerdings macht allein die Inszenierung der Sängerin im Video das genaue Gegenteil anschaulich: Diejenige, die den Titel präsentiert, ist eben die Schönste von allen und hat für die nicht popkompatiblen Figuren eben gerade noch Mitleid übrig.<sup>8</sup>

Der Roman von Kerstin Grether behauptet, dass die Ursache für die Wirkungsmächtigkeit der popkulturellen Superkörper in einer permanenten Konfrontation mit ihnen besteht. Dabei zählt der Einwand, dass sich die Weiblichkeitsvorstellungen der Popkultur doch vor allem dem Einsatz von Bildbearbeitungsprogrammen verdanken, nicht. Dieser Gedanke unterstellt, dass die Bilder weniger wirkten, wenn ihre Gemachtheit bekannt wäre. Doch im Roman wissen ausnahmslos alle Figuren um den Konstruktionscharakter dieser Bilder, mehr noch: Alle sind an ihrer Reproduktion beteiligt. Dies gilt in besonderem Maße für die Protagonistin selbst.

„Und macht ihr da [in eurer Agentur, A.K.] auch so Sachen wie Models retuschieren?“ Ich muss lachen. Wenn ich von meinem Job erzähle, fragen die Mädchen immer nach den Models und die Jungs nach den Mangapornos. „Wir haben öfter Aufträge für Modeprospekte. Für Comics allein würden sich die teuren Computer gar nicht rentieren.“ [...] „Wie?“ Und die Models sehen in echt gar nicht so aus wie auf den Bildern?“ Aus Kicky spricht die pure Empörung. „Was heißt in echt...? Wie die in echt aussehen, ist noch mal eine ganz andere Frage. Wir kriegen schon die toll ausgeleuchteten Fotografen-Fotos.“ „Aha. Und die toll ausgeleuchteten Fotografen-Fotos werden dann noch mal weiter verbessert.“ [...] „Mann, man kann immer noch alles verbessern“, sage ich, „weißere Zähne, den Bauch dünner, die Haare voller, den Busen größer und so weiter.““ (ZB, S. 45 f.)

Dass die popkulturellen Superkörper existieren und es im popkulturellen Kosmos unmöglich ist, ihnen und ihrer mitunter verheerenden Wirkung zu entkommen, lautet ein zentraler Befund des Romans. Dass die alles durchdringenden Bilderwelten der Populärkultur zwar allorten theoretisch reflektiert werden, in ihren konkreten *Auswirkungen*, vor allem auf den weiblichen Körper, allerdings kaum Beachtung finden – und sich genau hierin der Grund für die Unmöglichkeit einer Befreiung von ihnen findet – wird nun sowohl auf inhaltlicher Ebene wie auch in stilistischer Hinsicht plausibel gemacht.

Inhaltlich inszeniert bereits die Figurenkonstruktion die unbedingte Gültigkeit dieses Befundes, und zwar dadurch, dass die Protagonistin eine ‚Kennerin‘ der Diskurse ist. Sonja weiß um den Konstruktionscharakter von Geschlechterrollenzuschreibungen, kennt die aktuellen gender-Debatten und durchschaut die Machtverhältnisse in der männlich dominierten Popkultur genau. Dass sie nicht nur um die Wirkungsmächtigkeit der popkulturellen Superkörper im Allgemeinen weiß, sondern auch deren unmittelbare *Wirkung* am eigenen Körper kennen lernt, entspringt dem freien Entschluss der Protagonistin, sich den Vorgaben des Popsystems zu unterwerfen, um ein Teil davon zu bleiben (bzw. erst einmal zu werden). Das Ideal des popkulturellen Superkörpers beglaubigt der Roman durch den freien, selbstbestimmten Entschluss Sonjas, das Essen einzustellen. Sowohl die Entscheidung, durch eine radikale Diät popkompatible Körpermaße zu erlangen, als auch der spätere Entschluss, das lebensbedrohliche Fastenprojekt wieder zu beenden, entspringen dem *freien* Willen der Protagonistin. Diese Willensfreiheit inszeniert der Roman als absolute und prinzipiell nicht anfechtbare Größe, die allen Anforderungen des Popsystems entgegengestellt ist. In dem Satz „Zur Feier des Tages beschließe ich, endlich mit dem Essen aufzuhören“ (ZB, S. 127) findet dieser freie Wille im Roman kurz vor Ende des ersten Teils Anschauung, bevor der zweite Teil aus der Ich-Perspektive der Protagonistin ihr ‚sich-verlieren‘ in der Krankheit schildert.

Mit dieser Inszenierung einer willentlichen Herbeiführung der Magersucht, einer freiwilligen und selbstbestimmten Einstellung der Nahrungsaufnahme, stellt sich der Roman quer zu allen gängigen sozialpsychologischen Erklärungsmustern. Sonja ist gerade nicht als ein Opfer der

Verhältnisse und Bilder vorgeführt, das ohnmächtig von der Magersucht heimgesucht würde<sup>9</sup>, im Gegenteil: Gerade wegen ihrer theoretischen und praktischen Geschultheit in Bezug auf Pop weiß sie um die Gemachtheit seiner Frauenbilder und wählt, um diesen Bildern bestmöglich zu entsprechen, das probate Mittel des radikalen Hungers. Damit bringt der Text in gewisser Weise den stärksten ‚Beweis‘ für die Wirkung popkultureller Körperbilder über die Konstruktion der Ich-Erzählerin hervor, die *wegen* ihrer Informiertheit diese Krankheit wählt, und er weist die gängige Diskursivierung der Krankheit, die sie nämlich als Problem weiblicher Identitätsfindung versteht, zurück. Die Magersucht wird stattdessen als probates Mittel der Identitäts*stiftung* vorgeführt, denn die Krankheit befähigt die Protagonistin, die durch das Popsystem propagierten Körpermaße anzunehmen. Die bittere Absurdität des Gedankens, dass die Verheißungen des popkulturellen Glücksversprechens nur durch zwanghaftes Hungern einlösbar werden, wird durch die permanente Reflexion der Figur darüber noch verstärkt.

„Der Magen ist natürlich schon klein“, hat die stets frivol alle auslächelnde Jungschauspielerin Jessica Schwarz neulich im Young-Schiss-Interview gesagt. Wenn es schon alles ist, was einem das Leben zu bieten hat [...], dann wird man ja noch zugeben dürfen, dass der Magen dauerhaft geschlossen hat und dass das ein schönes schwebendes Dummerchen aus einem macht. [...] Obszön lächelnd gibt sie im Interview zu, dass der Magen des idealen Mädchens schon recht klein ist. So dass man beim Lesen unmittelbar hinzufügen wollte: und der Verstand dann sicherlich auch. Aber das macht nichts. [...] Die Identität, sagen Kulturkritiker in schlaun Büchern, muss immer wieder neu hergestellt werden. Immer wieder neu muss die Puppenidentität von allen Frauen in der westlichen Welt neu hergestellt werden. Da braucht es gar viele Vorzeigefrauen in der Öffentlichkeit, da brauchen die Männer gar nicht so zu erschrecken: *Das hat nichts zu tun mit Kunst oder so!*“ (ZB, S. 184 f., Herv. i. Orig.)

Die Reflektiertheit in Bezug auf aktuelle popkulturelle Diskurse wird im Roman zusätzlich dadurch unterstrichen, dass mit Musikerinnen der

trashigen riot-grrrl-Band *Museabuse*, der psychologisch geschulten kritischen Journalistin Allita, dem fast erfolgreichen Rocksänger Johnny und dem Mittelklasse-Fotomodell Melissa Nebenfiguren inszeniert sind, die ganz verschiedene popkulturelle Lebens- und Arbeitsbereiche verkörpern. Allen Figuren ist gemein, dass sie sich den spezifischen Anforderungen ihres popkulturellen Mikrokosmos unterwerfen und den Anforderungen des Systems in je verschiedener Weise gerecht zu werden versuchen. Auch für diese Nebenfiguren gilt, dass sie dies aus einer überaus reflektierten Position heraus tun, und dass der Roman damit die ‚Unterwerfung‘ unter die Popnormen als freie Willensentscheidung der Figuren ins Recht setzt.

Während also die Figurenkonstellation und deren Charakterisierung auf der Inhaltsebene die Gültigkeit der popkulturellen Superkörper mit Glaubwürdigkeit versieht, bürgt in stilistischer Hinsicht das Wechselspiel zweier Erzählhaltungen dafür. Eine der Erzählhaltungen ist die Ich-Perspektive der Protagonistin selbst. Aus dieser heraus werden ihr Wissen über die popkulturellen Optimierungsanforderungen und damit ihre Gründe vorgeführt, ihren Körper auf Popkompatibilität zu hungern. Weil aus der Ich-Perspektive *derjenigen* anschaulich gemacht, an *deren* Körper die Aussehensarbeit im Pop als pure Notwendigkeit für diejenigen vorgeführt ist, die sich als erfolgreiches popkulturelles Subjekt bewähren wollen, erhält die Wirkung der popkulturellen Superkörper quasi unhintergehbaren Charakter.

Im ersten Teil des Romans kommen verschiedenfach Momente der Distanz der Protagonistin zu ihrem Tun zur Anschauung, etwa in einer fast ironischen Beschreibung ihrer diätischen Verfahrensweise.

„Ich habe mich letzte Nacht endgültig entschieden: Slim Fast. Ein leckerer Brei, in mehreren Geschmacksrichtungen, über den Tag verteilt – plus eine Mahlzeit zusätzlich, die darf man sich, in voller Eigenverantwortung, aussuchen. Bei Slim Fast herrscht nämlich Gewaltenteilung. Zwei Drittel der Kalorien kommen aus der Konserve, den Rest bestimme ich. Ha, das passt zu meinen zwei Seiten.“ (ZB, S. 40)

Im Verlauf der Romanhandlung nehmen diese Momente mehr und mehr ab, bis im zweiten Teil des Romans die wachsende Fokussierung Sonjas auf ihr Hungerprojekt mit einer zunehmenden Verengung der Ich-Erzählperspektive einher geht. Hier nun überwiegt die Erzählform des inneren Monologs. Mit dieser fortschreitenden Verengung der Erzählperspektive macht der Text den vollständigen Verlust jeder Distanz der Erzählerfigur zum Erzählten anschaulich und hebt die zunehmende Irrationalität des Hungerns hervor: Diese strengste Form subjektiven Erzählens betont die Entwicklung von einem anfangs zweckorientierten Diätprojekt in ein Fasten, das seinen Grund nur noch in sich selbst findet. Auf dem Höhepunkt von Sonjas Hungerkarriere ist die Referenz auf ein ‚Außen‘ erzählperspektivisch weitestgehend negiert.

„Schon wieder eine Stunde vorbei. Am Beckenrand muss kurz gestoppt werden. Die Uhr sieht aus wie die Uhren früher in der Schulaula. Neben mir dicke Bäuche und Gummibadekappen wie fette Ringe um Konservendosen. [...] Augen schließen, nur die Schwimmbadbeschallung noch. This is just a single song that I made for you on my own... [...] Ich muss weg gewesen sein. Was ist mit dem Bauch? Ich muss noch etwas Bauchschwimmen. Sonst setzt er noch Fett an vom vielen Nur-so-dagelegen-und-an-die-Decke-gestarrt-Haben.“ (ZB, S. 206)

„Ich bin weg. Einfach weg. Wo war ich denn gerade? Wo ist man, wenn man gar nicht mehr da ist? Wo ist man nur in diesen stillen, abgedrehten Sekunden?“ (ZB, S. 227)

Bis hierher könnte man annehmen, dass es sich bei der inszenierten Wirksamkeit popkultureller Frauenbilder um einen lediglich individuelle Gültigkeit beanspruchenden Befund handelt. Aber einen Individualitätsgedanken, der die Krankheit als subjektiven Erfahrungshorizont einzig für die Protagonistin in Anschlag bringen würde, weist der Roman zurück, und auch hierfür erweist sich die Erzählperspektive als zentrales ästhetisches Verfahren. Denn neben der Ich-Perspektive und ihrer Fokussierung auf das Innenleben Sonjas ist eine auktoriale Erzählinstanz installiert, über die ihr soziokulturelles Umfeld in den Blick genommen



wird. Dieser weitgehend neutrale auktoriale Erzähler objektiviert den aus der Ich-Perspektive hervor gebrachten Befund nun darüber, dass durch ihn die popkulturellen Optimierungsanforderungen für ausnahmslos alle anderen Figuren Geltung erhalten. Die Musikerinnen, das Model, die Popjournalistin und selbst der Sänger werden durch diesen auktorialen Erzähler als im Wesentlichen abgeklärt gegenüber den Notwendigkeiten popkultureller Aussehensarbeit vorgeführt, insofern auch sie sich *entschieden* haben, am Popsystem teilzuhaben und seinen Anforderungen bestmöglich zu entsprechen.

So wird die trashige Popdiva Kicky von Sonja glühend für ihre Coolness, ihre musikalischen Visionen und ihr phänomenales Äußeres bewundert. Die Frontfrau der Frauenband *Museabuse* ist – aus der Ich-Perspektive der Protagonistin – als zielstrebige und selbstbewusste Powerfrau charakterisiert, deren Fotos bereits zahlreiche Musikzeitschriften zierten und die auf dem besten Weg ist, musikalisch Karriere zu machen. In Sonjas Wahrnehmung hat Kicky ein Abarbeiten an den popkulturellen Schönheitsidealen schon wegen ihrer besonderen *personality* nicht nötig. Objektiv, d.h. vermittelt aus der Perspektive des auktorialen Erzählers, ergibt sich jedoch ein anderer Eindruck.

„Kicky steht hinter der Gitarre und lässt neuen Atem in den Bauch. Ihr Blick schweift derweil über die lichtlosen Silhouetten in den ersten Reihen, bleibt dann wieder bei sich selbst hängen. Und wenn der Bauch jetzt doch zu dick ist? Schnell entfernt sie die Sicherheitsnadel von der Bluse. Es ist vielleicht besser, wenn die Bluse locker flockig drüber lappt. Sie ist davon überzeugt: Jeder Typ im Publikum überlegt sich mindestens einmal pro Konzert, wie’s wohl wäre mit der Sängerin im Bett.“ (ZB, S. 234 f.)

Die Popdiva Kicky weiß also genau, dass es neben aller musikalischen Klasse gerade als Frau in diesem Business darauf ankommt, den popkulturellen Schönheitsidealen zu entsprechen. Als nach der erfolgreichen Tour das Zustandekommen eines lukrativen Plattenvertrages von ihrem Management davon abhängig gemacht wird, dass sie drei Kilogramm abnimmt, beginnt auch sie sofort eine Diät. Die Sängerin will mit ihrer

Band erfolgreich sein, und dass sie dafür auch gewissen Markterfordernissen Rechnung tragen soll, nimmt sie hin. In ihrer künstlerischen Praxis hingegen setzt sie sich kritisch mit den popkulturellen Zwängen auseinander. Mehr noch: Der Erfolg ihrer Band *Museabuse* in Szenekreisen verdankt sich sogar hauptsächlich dem Umstand, dass sich deren Mitglieder explizit als feministische Band begreifen und präsentieren. Gerade die Sängerin Kicky nutzt die Bühne als den zentralen Ort für ihre lautstarke Kritik an den Schönheitsidealen der Popkultur. Der vermeintliche Widerspruch, dass eine erklärte Feministin die Kritik an hegemonialen Schönheitsidealen des Pop zum Mittelpunkt ihrer Kunst gemacht hat, sich zugleich aber jederzeit souverän und aus freien Stücken diese Schönheitsideale einleuchten lässt, ja sie sogar reproduziert, insofern sie sich selbst ihrer bedient, wenn es um das Voranbringen der eigenen Karriere geht, dieser Widerspruch erscheint im Roman überhaupt nicht als solcher. Vielmehr erscheint er als souveräner und produktiver Umgang der Figur mit den Anforderungen des Popsystems. Kicky ist zweifelsohne eine lautstarke Kritikerin der Körpernormen des Pop, sie ist gleichzeitig jedoch deren Trägerin. Diese Einheit vermittelt sich im Roman nicht als problematischer Widerspruch, der der Figur vorzuwerfen wäre, sondern ganz im Gegenteil als popfeministische Chance, *im* System Pop *gegen* seine Systemnotwendigkeiten zu agieren und damit erfolgreich zu sein. Die inszenierte Widersprüchlichkeit gibt damit sich als Plausibilisierungsstrategie zu erkennen, mit der die Wirkmächtigkeit der normativen Ideale vom Superkörper ins Recht gesetzt und gleichzeitig der Gedanke stark gemacht wird, dass es eine freie Entscheidung des Subjekts sei, wie es sich den Anforderungen des Popsystems gegenüber verhalte und inwiefern es mit dieser freien Entscheidung sogar von ihnen profitieren könne.

Auch das schlanke Model Melissa arbeitet sich an den Anforderungen durch die Popindustrie ab. Der Versuch eines selbstbestimmten Verhaltens ihnen gegenüber wird im Roman in der Wahl ihrer eigenen Haarfarbe anschaulich. Seit Kindertagen nämlich träumt Melissa davon, blond zu sein, ihre Modelagentur aber will sie rothaarig. In der Abwägung der Entscheidung, sich die Haare, ohne mit der Agentur Rücksprache zu halten, in helllichtaschblond umzufärben, werden die beiden obigen Mo-

mente erneut verhandelt: Selbstbestimmung und popkulturelle Optimierungspraxis bestimmen den Entscheidungsprozess gleichermaßen. Das Model will sich zwar endlich einmal jenen „feisten Typen aus der Modebranche“ (ZB, S. 90) widersetzen, andererseits gehen die Verheißungen des Blondseins weit über die eigene Selbstbestimmung hinaus, insofern sie nämlich zusätzliche Karriereoptionen verheißen.

„Ob blonde Frauen bei den Fernsehzuschauern beliebter sind? Klar! Die Experten sind sich einig. Blond ist eine Herausforderung. Blond ist licht, offen, klar, wahr. Blonde sagen die Wahrheit, und das Fernsehen lebt nun mal, nun ja, nicht gerade von der Wahrheit, aber vom schönen Schein, von der Wahrheit blonder Frauen eben. Melissa seufzt. Wenn das so weitergeht, schafft sie nie mehr den Sprung ins Fernsehen.“ (ZB, S. 91 f.)

Ebenso wie der Roman unter Verweis auf die Sängerin einen gewissermaßen ‚produktiven‘ Umgang mit den gleichwohl als unvermeidlich bestimmten Anforderungen des Popsystems nicht nur anschaulich macht, sondern auch als ‚Lösung‘ des Problems vermittelt, verhält es sich auch im Falle des Modells: Auch Melissa stehen Handlungsoptionen zur Verfügung, denn sie bekommt auch als Blondine einen Auftrag; und selbst wenn ihre Agentur sie in Zukunft rothaarig wünscht, kann sie sich, so betont es der Text, zwischen einer selbständigen Tätigkeit ohne Agentur und den roten Haaren *entscheiden*. Dass diese Handlungsoptionen an der Einrichtung des Popsystems überhaupt nichts ändern, spricht im Roman nicht gegen sie. Das Postulat des freien Willens des Subjekts ist vielmehr als absolute Größe einer durchweg präsenten Kritik an den Körperbildern der Popkultur gegenüber gestellt.

Hinsichtlich der Erzählperspektiven präsentiert *Zuckerbabys* ein ästhetisches Verfahren, bei dem zwei gegensätzliche Erzählhaltungen miteinander korrespondieren und einen argumentativen Konsens erzeugen, der einerseits den hegemonialen Weiblichkeitsdiskurs der Popkultur kritisch vorführt, indem er ihn und seine Auswirkungen an der Protagonistin und den Nebenfiguren anschaulich macht. Gleichzeitig hebt der Text als konsensuales Urteil beider Erzählinstanzen – der subjektiven Per-

spektive der Protagonistin und der objektiveren Perspektive eines auktorialen Erzählers mit dem Fokus auf die Nebenfiguren – die Handlungsmächtigkeit des Subjekts hervor. Als Lösung des Dilemmas zwischen einem (weiblichen) Wunsch nach selbstbestimmter Körperinszenierung und der Wirkmächtigkeit der popkulturellen Superkörper hebt der Roman die Entscheidungsfähigkeit des Subjekts hervor. Dieser freie Wille zur Entscheidung setzt die Kenntnis der Diskurse voraus, was bedeutet, die körperlichen Zurichtungen, die das Popsystems denjenigen auferlegt, die in ihm erfolgreich sein wollen, als solche zu kennen und zu artikulieren. „Keiner macht es uns leicht, einfach nur frei zu sein. Denn wir träumen davon, uns für die Träume anderer zu eignen. Möchte irgendwer uns bitte richtig einschätzen, äh, einsetzen? Wir sind die Musen des Neoliberalismus – an uns sieht man, was man Menschen alles antun kann.“ (ZB, S. 215)

Hierin offenbart sich die bemerkenswerte Interpretation des Romans hinsichtlich einer durch ihn kritisierten Determiniertheit des Subjekts durch Rollen- und Körperbilder: Die Beschränkungen des Subjekts durch die Schönheitsideale der Popkultur werden durch den Roman zu einer Frage der *Einstellung* des Subjekts ihnen gegenüber ausgedeutet. Mit dieser Deutung korrespondiert auch das Ende des Romans, das eine gelingende Gesundung Sonjas andeutet. Ebenso, wie der Weg in die Magersucht ihrem freien Willen entsprang und als rationale Entscheidung für eine bestmögliche Erfüllung der Anforderungen durch die popkulturellen Körperbilder vorgeführt ist, inszeniert der Text den Weg aus der Magersucht heraus als selbstbestimmte Entscheidung, die mit der Erkenntnis der Protagonistin begründet ist, dass das Hungern in praktischer Hinsicht sein Ziel verfehlt hat: Weder ist sie schöner noch erfolgreicher geworden, der perfekte *Popkörper* hat also nicht die perfekte *Popidentität* hervorgebracht. Dieser Umstand wird Sonja bewusst, als sie während eines Konzerts von *Museabuse* ihren Freundinnen dabei zusieht, wie diese einen, so macht sie es sich plausibel, wesentlich produktiveren, weil kreativen und selbstbestimmten Weg gefunden haben, sich den Anforderungen des Popsystems zu stellen, ohne sich darüber aufzugeben.

„So viele Leute, so viel Energie, so teuflische Songs, teuflisch wahr. Viel zu klar. Und hämmern den ganzen Raum zusammen. Den Barhocker, mein kleines Stück Land, gebe ich auf und dränge mich zur Bühne vor. Ellbogen, Energie. Hallo, ich lebe. Ich will ein ganzes Konzert von Museabuse, von vorn bis hinten will ich es mir ansehen. [...] Sie sind ja schon eine richtige, abgelichtete Band, und haben Energie und verschwenden die aufs Songwriting und Solidarität untereinander und alles Schöne. Für die ist wahrscheinlich gar kein Unterschied zwischen jungem Spinat und Rahmspinat! Schlimm ist nur, schlimm ist nur, schlimm ist nur – mein Leben.“ (ZB, S. 235 f.)

Überwog im zweiten Teil des Romans, insbesondere bei der Inszenierung der Krankheit und ihrer Auswirkungen, die Erzähltechnik des inneren Monologs der Protagonistin, kommt auf seinen letzten Seiten nun erneut die bereits den ersten Teil und damit die ‚Vorgeschichte‘ der Krankheit bestimmende, ‚einfache‘ Ich-Perspektive zur Anwendung, worüber sich die wieder zunehmende Distanz der Protagonistin zu ihrem Hungerprojekt auch erzählperspektivisch Anschauung verleiht. Das zentrale Urteil des Romans, dass sich selbst in einer perfiden und unbarmherzigen Krankheit wie der Magersucht vor allem der freie Wille des Subjekts anschaulich macht, verdeutlicht auch eine der letzten Pointen des Romans: Parallel zu Sonjas Entschluss, das Essen wieder aufzunehmen, beschließt die erfolgreiche Popdiva Kicky, es einzustellen, selbstverständlich aus freiem Willen und gerechtfertigt durch den Anspruch, auf den Fotoaufnahmen für das zu produzierende Plattencover durch den perfekten Popkörper zu überzeugen.

## Fazit

Kerstin Grethers Debütroman *Zuckerbabys* lässt sich als literarischer Beitrag zum Diskurs über die Wirkmächtigkeit popkultureller Bilderwelten lesen. Mit der Frage nach der Determiniertheit des Subjekts durch Rollenzuschreibungen, Körperkonzepte und deren wirkmächtige Bilderwelten greift der Roman ein gerade auch im popkulturellen Diskurs

prominentes Thema auf, wie zuletzt in den Diskussionen um die Notwendigkeit eines neuen Feminismus deutlich wurde.<sup>10</sup> Dabei operiert der Text unter Einbezug zahlreicher diskursiver Wissensbestände, die ihn als überaus informiert in Bezug auf gender- und poptheoretische Debatten ausweisen. Indem er die Auswirkungen der popkulturellen Körperbilder vorführt und darstellt, wie sich die Figuren unterschiedlich an den Körpernormen abarbeiten, bezieht der Text eine dezidiert kritische Position gegenüber der popkulturellen Aussehensarbeit. In dieser Hinsicht inszeniert er die popkulturellen Schönheitsideale als Zwänge, denen sich die Figuren unterwerfen, indem sie in je unterschiedlicher Weise den Bildern gerecht zu werden versuchen. Kerstin Grether selbst hat diese kritische Lesart in ihren Stellungnahmen in den Vordergrund gerückt und ihren Debütroman als Versuch beschrieben, „Pop mit Ernst zu verbinden“<sup>11</sup>. Sie habe mit dem Roman die Aufmerksamkeit darauf lenken wollen,

„[...] wie die Bilder in die Körper der Menschen eindringen. Wie die Leute sich davon in den Arsch treten lassen. Auch den Schmerz. Das neue Niveau, das die Sensationalisierung von Körpern, Bildern und öffentlichen Personen ab der zweiten Hälfte der 90er erreicht hatte. Zu den üblichen Reibungsflächen wie Freundschaft, Sexualität, Beruf, Bildung addiere ich eben noch diese neue Form von Aussehensarbeit hinzu. Ich finde, man muss das mal in seiner Krassheit sagen.“<sup>12</sup>

Zu diesem Zweck ist im Roman eine Ich-Erzählerin installiert, aus deren Perspektive zunächst einmal ein zentraler Widerspruch artikuliert wird. Die Krankheit Magersucht wird in *Zuckerbabys* in all ihren Facetten detailliert und im Hinblick auf ihre unweigerlichen körperlichen und sozialen Folgen erbarmungslos vorgeführt. In der Schilderung der lebensbedrohlichen Abmagerung, des Verlusts aller kreativen Fähigkeiten, der vollständigen Vereinsamung der Protagonistin durch die Einrichtung in einem Leben zwischen exzessivem Schwimmtraining und Tiefkühlspinat greift der Roman die bekannten Bilder dieser Krankheit auf.<sup>13</sup> Hinsichtlich der Beurteilung dieser Krankheit jedoch verwirft der Roman die gängigen sozialpsychologischen Erklärungsmuster, die die Magersucht

als Problem der Identitäts*findung* bestimmen. Diesem Befund stellt *Zuckerbabys* die These gegenüber, dass es sich bei der Magersucht vielmehr um ein probates Mittel der Identitäts*stiftung* handle. Damit, und das ist entscheidend, deutet der Roman den Verlauf, die Folgen und nicht zuletzt die Bewältigung der Krankheit als eine Frage des Verhältnisses, das das Subjekt zu ihr einnimmt. Mit anderen Worten: Gegen die bedrohliche Wirklichkeit der Krankheit setzt der Roman die Willensfreiheit der Protagonisten und erklärt es damit zu einer puren Frage der Entscheidung, ob und welchem Maß sich das Subjekt von den Rollenzuschreibungen und Körperbildern der Popkultur determinieren lässt. Dabei leugnet der Roman die Grausamkeit der Krankheit keinesfalls, im Gegenteil dient ihm die Darstellung des körperlichen wie psychischen Verfalls der Protagonistin als Beleg für die Unbedingtheit, mit der die detailliert beschriebenen Zwangsmechanismen als Betätigungsfeld für den freien Willen erscheinen. Dies mit Plausibilität zu versehen, ist die zentrale Funktion der Ich-Perspektive der Protagonistin. Dass eine Kennerin sämtlicher popkultureller Diskurse zur Identitätsstiftung, die den Anforderungen dieser Schönheitsideale damit alles andere als naiv gegenüber steht, sich die schwere Krankheit zu- und, bereits lebensbedrohlich abgemagert, qua freier Umentscheidung einfach wieder ablegt, wird einzig durch die inneren Monologe der Ich-Erzählerin glaubwürdig gemacht. Über diese radikale Innensicht und durch sie als unbedingt authentisch und glaubwürdig inszeniert, führt der Roman vor, dass die Protagonistin den Idealismus des freien Willens ein ums andere Mal erfolgreich praktiziert, und es ist dieser Erfolg, der den zentralen Befund des Romans immer wieder mit Gültigkeit versieht: Die determinierenden Körperbilder der Popkultur und die körperlichen und psychischen Drangsale, die mit der zwangsläufigen Aussehensarbeit einher gehen, sind eine Frage der Entscheidung des Subjekts: Es kann auch einfach etwas anderes machen.

So gibt sich das feministische Sinnstiftungsprojekt Kerstin Grethers, das sie auch in vielen ihrer journalistischen Texte produktiv macht<sup>14</sup>, als popkulturelle Version von ‚Jeder ist seines Glückes Schmied‘ zu erkennen und zeigt sich damit traditionellen feministischen Projekten in mindestens drei Hinsichten überlegen: Dieser Feminismus ist von universel-

ler Tragweite, er benötigt überhaupt keinen Gegner mehr und er erweist sich, wie die wohlwollende Rezeption des Romans in Literaturwissenschaft und -kritik deutlich macht, als in hohem Maße zustimmungsfähig.

---

## Anmerkungen

- 1 Kerstin Grether: *Zuckerbabys*. [2004]. Berlin 2006, im Folgenden ZB. Für wichtige Hinweise und Anregungen bei der Arbeit an diesem Text danke ich Andrea Jäger und Katja Kauer.
- 2 Vgl. Katja Kauer: *Popfeminismus? Fragezeichen! Eine Einführung*. Berlin 2009, S. 111 ff.
- 3 Vgl. Maren Volkmann: *Frauen und Popkultur. Feminismus, Cultural Studies, Gegenwartsliteratur*. Bochum 2011, S. 436 ff.
- 4 Frank Schäfer: *Zuckerbabys*. In: *Rolling Stone*, Ausgabe 11/2004.
- 5 Dietmar Dath: *Zeitschriftstellerin*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14.4.2004.
- 6 Vgl. Anett Krause: *Auf der Suche nach der normalen Nation – Der Normalisierungsdiskurs, die Popliteratur und Joachim Lottmanns Roman „Deutsche Einheit. Ein historischer Roman aus dem Jahr 1995“ (1999)*. In: *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*. Hg. von Gerhard Jens Lüdecker und Dominik Orth. Göttingen 2010, S. 43-55.
- 7 In der *taz* klingt das beispielsweise so: „Die Popliteratur liegt im Gefolge des 11.9., einer neuen Ernsthaftigkeit und der aktuellen wirtschaftlichen Depression erschöpft danieder [...].“ Christiane Zschirnt: *Strukturell immer offen*. In: *taz* vom 16.6.2003. Nach dem Platzen der so genannten dotcom-Blase im Jahr 2000, die vor allem bei den sehr schnell zu viel Geld gekommenen Kleinunternehmen der New Economy zu großen Verlusten führte, spätestens nach den Anschlägen auf das World-Trade-Center in New York im Jahr 2001, setzte sich im Feuilleton die Auffassung durch, dass nach den Jahren der literarischen Spaßgesellschaft nunmehr eine neue Ernsthaftigkeit in der Literatur vonnöten sei. Auch in der Literaturwissenschaft gilt das Zeitalter der Popliteratur seither als beendet. Diese Einschätzungen verdanken sich weniger der konkreten literarischen Praxis der Gegenwart, die auch nach 2001 immer wieder Texte hervorbringt, die nach den gängigen literaturwissenschaftlichen Kriterien als Popliteratur zu charakterisieren wären. Vielmehr artikuliert sich in diesen Einschätzungen der Anspruch des bürgerlichen Feuilletons und der Wissenschaft, die Literatur möge angemessen und in gebotener Ernsthaftigkeit auf die neuen Bedrohungen, etwa durch den internationalen Terrorismus, reagieren.
- 8 In Aguileras Video sitzt die Sängerin in einem vollständig leeren Raum, dessen Fenster mit Zeitungsausschnitten beklebt sind. Wenngleich die Inszenierung Aguileras Einfachheit suggeriert, ist sie makellos gebräunt, perfekt geschminkt und sieht ganz hervorragend aus. Während des Songs werden wiederholt kurze Szenen eingeblendet, die



verschiedene Figuren zeigen, auf die das nicht unbedingt zutrifft: ein auf die Knochen abgemagertes Mädchen vor dem Spiegel, ein Mädchen mit Zahnsperre, das von Gleichaltrigen verprügelt wird, ein überaus magerer Junge beim Stemmen von Gewichten, ein Transvestit beim Anlegen seines ‚weiblichen‘ Kostüms, ein jugendlicher Punker, vor dem Mitreisende in der U-Bahn flüchten usw.

- 9 Anorexia nervosa, wie der medizinische Fachterminus für Magersucht lautet, wird traditionell als eine psychische Devianz begriffen, die in der Regel im Zeitraum der Pubertät zum Ausbruch kommt. Als Ursachen gelten u.a. frühere traumatische Erlebnisse, eine in der Kindheit erlebte besonders ausgeprägte Fürsorge durch ein dominantes Elternteil, aber auch eine genetische Disposition. Auch werden gesellschaftliche Einflüsse wie die durch Hochglanzmagazine propagierten unerreichbaren Schlankheitsideale als Ursachen für eine Erkrankung bei Jugendlichen angeführt. Magersucht gilt als eine Krankheit der gebildeten Mittelschicht und trifft besonders häufig auf junge, überdurchschnittlich intelligente Frauen, die sich durch besondere Leistungsbereitschaft auszeichnen. Die Patientin (in jüngerer Zeit zunehmend auch der Patient) wird in der Regel als ein ‚Opfer‘ der Krankheit begriffen, das nur in langwierigen psychotherapeutischen oder psychoanalytischen Behandlungen therapiert werden kann.
- 10 Das Engagement dieser Debatte artikulierte sich etwa in den Diskussionen um den Band von Jana Hensel und Elisabeth Raether: *Neue Deutsche Mädchen*. Reinbek bei Hamburg 2008.
- 11 Kerstin Grether: *Lass dich nicht kaputt machen!* Interview mit Tim Stüttgen. In: *Spex* Nr. 6/2004.
- 12 Ebd.
- 13 Viele Rezensionen bezeichneten das Thema von Grethers Debüt als ‚Tabubruch‘ und suggerierten damit, dass die Magersucht mit Ausnahme des medizinischen Diskurses in der Öffentlichkeit keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle spiele, und gerade in der Popkultur eine Leerstelle markiere. Dieser Befund muss verwundern angesichts der periodisch wiederkehrenden Diskussionen um Magermodels, in der doch ganz regelmäßig über bestimmte Facetten des Problems, etwa in Hinsicht auf die Verantwortung der Bekleidungsindustrie und der namhaften Modedesigner, diskutiert wird. Und gerade in der Popkultur sind Magerwahn und Körperkult mitnichten Tabuthemen, sondern werden, wie oben etwa unter Verweis auf das *Beautiful*-Video von Christina Aguilera gezeigt wurde, in zahlreichen Facetten verhandelt. Und selbst die Literatur kennt einige Beispiele für explizit literarische Auseinandersetzungen mit dieser Krankheit. Vgl. etwa Maria Erlenberger: *Der Hunger nach Wahnsinn*. Reinbek bei Hamburg 1977.
- 14 Eine Vielzahl von Texten aus verschiedenen Schaffensperioden und für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften versammelt Kerstin Grether: *Zungenkuß. Du nimmst es Kosmetik, ich nenn es Rock'n'Roll. Musikgeschichten 1990 bis heute*. Mainz 2007.



## Der harmonische Kosmos Großraumbüro

---

### Narrative Verfahrensweisen der Sinnstiftung in Anne Webers Angestelltenroman *Gold im Mund* (2005)

In ihrem 2005 erschienenen Roman *Gold im Mund* platziert Anne Weber ihre Ich-Erzählerin – wie die Autorin ist diese Schriftstellerin, die überdies den gleichen Namen trägt, eine Identifikation als Autor-Erzählerin ist also durchaus beabsichtigt – in das Großraumbüro einer Schweizer Firma für Gebisse und Inlays, um, so die Verlagsinformation, einen „scheinbar naiven“ Blick auf die Arbeitswelt der Angestellten zu werfen, sich „schräg in die herrschende Diktion hereinragende Gedanken“ zu erlauben und sich „leichtfüßig“ dem Angestelltendasein zu nähern.<sup>1</sup>

In der Literaturkritik ist dieses Vorhaben nicht besonders wohlwollend aufgenommen worden: Der Roman wirke neben tradierten Angestelltenromanen wie ein „Light-Produkt“<sup>2</sup>. Weber verliere sich in „Belanglosigkeiten“<sup>3</sup>, es gelinge ihr nicht, „die Welt und ihre Gesetzmäßigkeiten“<sup>4</sup> zu inszenieren, die „beiden Welten Arbeit und Kunst begegne[te]n einander nicht“<sup>5</sup>, so lauten zentrale Befunde der Kritik.<sup>6</sup> Diese scheinen sich einer bestimmten Erwartungshaltung zu verdanken, nämlich der, dass in einem Roman über die Angestellten deren konkrete Tätigkeit, deren Sicht auf die Arbeit oder deren Verhältnis untereinander als ein Zusammenhang inszeniert werden müsse, dessen Existenz als bekannt gilt. Die Verweise auf Größen literarischer Inszenierungen der Angestelltenwelt, die Katrin Hillgruber in ihrer Kritik des Romans als „Light-Produkt“ gleich mitliefert, geben einen Hinweis darauf, welche konkreten Topoi in Webers Roman vermisst werden. Hillgrubers anschließender Vergleich mit Wilhelm Genazino und Walter Richartz will recht deutlich auf die Momente der Fremdbestimmtheit, der Monotonie und der Konkurrenz in der Arbeitswelt der Angestellten hinaus.

Meine These, die ich im Folgenden ausführe, lautet hingegen, dass diese Erwartungen notwendigerweise enttäuscht werden, weil Weber in ihrem Roman ganz ausdrücklich ein anderes Ziel verfolgt. Darin kann

man ihr eines sicher nicht absprechen: dass nicht jede Menge der in der Kritik vermissten „Gesetzmäßigkeiten“ gestiftet würden.

### **Das Großraumbüro: Ein ästhetischer Kosmos**

Bereits auf der ersten Seite des Romans wird der Erzählgegenstand – die Arbeitswelt im Großraumbüro – über das Verhältnis, das die Ich-Erzählerin zu diesem einnimmt, ausgedeutet. Aus einer klassischen quasi-dokumentarischen Binnensicht, einer Perspektive, die *Gold im Mund* zunächst mit anderen literarischen Inszenierungen der Arbeitswelt teilt,<sup>7</sup> berichtet die Erzählerin als teilnehmende Beobachterin:

„Manchmal herrscht Stille. Rot leuchten die schönen Fotowerbemenschen mit den sinnlichen Lippenschwüngen vor dem sauberen Schweizerschnee. Jemand spricht mich an, reißt mich aus meiner Erstarrung und aus dem Satz, der die Unterbrechung nicht übelnimmt und sich nach der Kaffeepause willig wieder aufnehmen läßt. Die Schreibtischlampen sehen aus wie Straßenlaternen, auf jeden Tisch fällt ein helles Licht, das zu groß für ihn ist. Unter einer dieser Laterne sitze ich. Ein Mann leert den Inhalt der Papierkörbe in einen Wagen, den er zwischen den Schreibtischen hindurchschiebt. Aus vielen kleinen Geräuschen, aus gelassenen Gesprächen, leisen Rufen, Tastengeklapper, Seufzern, elektronischen Telefonmelodien webt sich ein Tag. Über jedem der halbhohen Büromöbel schwebt ein Kopf, der manchmal von seinem Besitzer in die Luft gehoben und durch die Gänge getragen wird. Es gefällt mir, daß ich jetzt einer dieser schwebenden Köpfe bin, daß ich an diesem blanken, reinlichen, wohlgeordneten Leben Anteil haben darf.“<sup>8</sup>

Woraus speist sich nun das Gefallen daran, Anteil an diesem wohlgeordneten Leben zu haben? Und wie ist das Urteil, diese Welt sei „wohlgeordnet“, überhaupt zu verstehen?

Das Gefallen begründet sich zunächst dadurch, dass sich das Büro als unendlicher Quell an sinnlichen Erlebnissen – akustisch, in Form der

Stille, die sich mit den diversen Geräuschen abwechselt, visuell, in Form des Kontrastes zwischen den roten Lippen der Fotomodels und dem Schnee –, darstellt, die der Erzählerin die Gelegenheit zu zahllosen rhetorischen Figuren bietet: Die Schreibtischlampe wird mittels Vergleich und Metonymie zur Straßenlaterne, der Tag metaphorisch zum Gewebe, Köpfe werden, *pars pro toto*, von ihren Besitzern durch die Gänge getragen. Diese erst einmal bloß aus subjektiven Sinneseindrücken geschaffenen Bilder, die unverbunden nebeneinander stehen, stilisiert die Erzählerin nun zu Elementen einer von ihr explizit formulierten Ordnung. An dieser rein ästhetischen Ordnung bekundet sie ihr Gefallen, und zwar ein interesseloses: Der Blick auf das Großraumbüro ist vollkommen frei von jeglichem zweckmäßig bestimmten Interesse am Gegenstand.<sup>9</sup> Bei dieser müßig-genussvollen Betrachtung aber bleibt es nicht. Die Erzählerin, das wird gleich auf der folgenden Seite geltend gemacht, will ihren Blick mitnichten verstanden wissen als einen subjektiven, der sich nach seinen Kriterien eine ästhetische Ordnung *schafft*, an der er dann Gefallen bekundet. Vielmehr sei ihre Perspektive eine, welche den ästhetischen Kosmos Arbeitswelt nicht generiere, sondern als bereits vorliegenden erkenne:

„Schöne Namen sind das [die Erzählerin spielt hier auf die klingenden Namen der Angestellten an, A.M.], Namen, die jedem Roman zur Ehre gereichen würden und die nun erfreulicherweise gar nicht erst erfunden werden müssen, denn der Romancier ist schon hier gewesen und hat seine Figuren in diesem Haus verstreut, hat jeder einen modernen Schreibtisch und einen Drehstuhl zugeteilt und sie dann sich selbst überlassen. In dieser engen Freiheit, in diesem Auf-sichselbstgestelltsein finde ich sie vor und mache mich sogleich anheischig, obgleich sie offensichtlich niemandes Obhut oder Führung bedürfen und sich größter Selbständigkeit und Unabhängigkeit erfreuen, mich ihrer anzunehmen, ihnen mein Blickfeld als Sport- und Trainingsplatz zu überlassen, in ihren Bewegungen und Raumdurchquerungen ein Planetensystem, ein Magnetfeld, ein Geduldspiel, eine jeden Tag von anderen Linien zerfurchte Graphik zu erkennen und in Worten festzuhalten.“<sup>10</sup>

Dass die Erzählerin den Angestellten ihr Blickfeld als Spielfeld anbietet, verweist auf eine prinzipielle Differenz zwischen ihrem Blick auf die Arbeitswelt und dem der Angestellten, welche sich zum einen dem bloßen Umstand verdankt, dass sie im Büro nicht ihr Geld verdienen muss, sondern einen ganz anderen – interesselosen – Blick auf die Sache werfen kann. Diesen Unterschied formuliert die Erzählerin an späterer Stelle als unabdingbare Voraussetzung für ihre Perspektive. Sie macht ihn aber wohl auch deshalb nicht zum Thema ihres Romans, als er sich ihr nicht darstellt als ein durch fremdbestimmte Auftragserfüllung seitens der Angestellten und selbstbestimmtem ästhetischen Weltentwurf ihrerseits begründbarer Unterschied.<sup>11</sup> Die wahre Differenz zwischen Erzählerin und Angestellten liegt nicht in den beruflichen Funktionen, ist also nicht durch die verschiedenen Arbeitswelten begründet, sondern durch Wesensunterschiede: Ihr als Künstlerin<sup>12</sup> offenbart sich eine Wirklichkeit, die von den Angestellten als Elementen dieser Wirklichkeit nicht wahrgenommen werden kann.<sup>13</sup> Der „Romancier“ ist längst dagewesen,<sup>14</sup> das heißt, die Arbeitswelt als Roman, als genuin ästhetischer Zusammenhang ist nicht ihr Entwurf, sondern liegt vor, und zwar als quasi-physikalische Größe – davon zeugen Metaphern wie „Planetensystem“ und „Magnetfeld“. Diese Größe zu erkennen und anschließend zu dokumentieren ist die Ich-Erzählerin angetreten, denn das macht ihre Exklusivität ja aus: dass sie als Künstlerin den verborgenen Zusammenhang erkennt.

Was auf diesen ersten beiden Seiten des Romans geleistet ist, wird im Folgenden als narratives Verfahren bruchlos fortgeführt – Sinneswahrnehmungen, daran anknüpfende Assoziationen und Metareflexionen, vor allem auch über das eigene Schreiben, werden zum Existenzbeweis einer Ordnung, deren Wahrnehmung sich der Sensibilität des künstlerischen Blicks verdankt. An Gelegenheiten, dieses Verfahren wieder und wieder durchzuspielen, mangelt es nicht: Gegenstände wie herumstehende Gebisse, Schreibtisch- und Deckenlampen, Topfpflanzen, Seramis und Blumenerde, überhaupt das Mobiliar, aber auch das Wetter sowie die bürospezifische Geräuschkulisse aus Drucker- und Scannergesurre, Telefonaten, Stühlerücken und Tastengeklapper bieten sich dafür gleichermaßen an.

## Die ökonomische Dimension: Eine bornierte Sichtweise

Bis zu diesem Punkt ist das Großraumbüro als ein möglicher Schauplatz der Selbstinszenierung im Prinzip austauschbar – jeder Ort könnte der Erzählerin diesen Dienst erweisen. Doch es geht in *Gold im Mund* um mehr als nur darum, sich in der poetischen Phantasterei eitel selbst zu bespiegeln; so sehr die Erzählerin sich von politischen Missionen beim Blick auf die Arbeitswelt verabschiedet hat, so sehr ist ihr ebendieser Abschied ein Anliegen.<sup>15</sup>

Anknüpfend an die sinnliche Wahrnehmung der sie direkt umgebenden Gegenstände stellt die Erzählerin beständig Fragen nach ökonomischen Dimensionen der Arbeitswelt – und behält dabei ihre Interesslosigkeit, wie am Beispiel der schon im Klappentext zitierten „Überlegungen zum Ende des Kapitalismus“ verdeutlicht werden kann: Nachdem die Erzählerin, vom Klangteppich aus Computer-, Drucker- und Scannergeräuschen inspiriert, einen gedanklichen Bogen nach Chicago geschlagen hat, wo sich Gangsterbosse für eine Handvoll Dollar die Zähne ausschlugen und daher einen enormen Bedarf an Gebissen hätten, fallen ihr weitere Zahnvernichter, etwa Gummibärchen, ein; über diese Reflexion gelangt sie schließlich zu Gedanken über das Ende des Kapitalismus, das dann erreicht sei, wenn nur noch Gummibärchen- und Gebisshersteller als Reinform kapitalistischer Unternehmen – Zerstören und Reparieren, so ihre These – übrig blieben und am Ende auch hier der Stärkere den Schwächeren schlucken müsse. Solcherart gedanklich in der Sphäre der Ökonomie angelangt, stellt sich der Erzählerin die Frage nach dem Wert des Goldes, welches schließlich auch das Unternehmen, in dessen Büro sie sich befindet, verarbeitet:

„Die nächste Frage ist ebenfalls ökonomischer Art und von allgemeinem Interesse. An verschiedenen Stellen des Planeten wird seit Jahrtausenden, an der Erdoberfläche oder in der Tiefe, Gold gewonnen. Gold ist unvergänglich, sagt die Werbung, und die Erfahrung sagt ausnahmsweise nicht das Gegenteil. [...] Mit den Diamanten verhält es sich ähnlich, und trotzdem bleibt ihr Wert, von unerheblichen Fluktuationen abgesehen, stabil. Warum? Weil es sich schon vor

Urzeiten eingebürgert hat, Gold und Diamanten für etwas Wertvolles zu halten. [...] Warum in unserer Wirtschaft, die von der unaufhörlichen Abnutzung ihrer Erzeugnisse und somit der Notwendigkeit ihrer Erneuerung lebt, der Unvergänglichkeit ein solcher Wert beigegeben wird, ist das nächste Geheimnis, das zu lüften unsere beschränkte Einsicht in die Verhältnisse nicht zulässt, an das wir uns aber immerhin herantasten wollen. Auch hier scheint es eine Überkunft zu geben, der zufolge es gut und wichtig ist, die Jahrhunderte zu überdauern. Eine Bewertung, die wiederum mit unserer eigenen Sterblichkeit und kurzen Lebensdauer in einem ziemlich direkten Zusammenhang stehen könnte. Was wir am Gold schätzen, ist verständlicherweise vor allem die Eigenschaft, die wir selbst nicht besitzen.“<sup>16</sup>

Eine Frage mit analytischem Erkenntnisinteresse ist die nach dem Wert des Goldes sicher nicht. Mit ihren eigenen Spekulationen, die den Wert erstens konsequent ideell bestimmen – auch hier nicht ohne Verweis auf die eigene Bedeutsamkeit, deren Ausleben durch die Sterblichkeit leider zeitliche Grenzen gesetzt sind – und sich zweitens dabei in einige Tautologien verstricken – Gold hat Wert, weil ihm Wert zugesprochen wird –, gibt sich die Erzählerin als Antwort schon gänzlich zufrieden. Überdies ist ihr die ökonomische Fragestellung ganz genau so relevant wie Ficus und Lampe, auf die der Blick während der Reflexionen über den Goldwert fällt. Vollkommen unvermittelt fährt die Erzählerin direkt an ihre Überlegungen zum Goldwert anknüpfend fort:

„Wie um mich zusätzlich aus dem Gleichgewicht zu bringen, ist das Ficus-Bäumchen, das erst geflochtenen, dann gedrechselten Fußes dahergewandelt kam, nun ganz aus meiner Werktagslandschaft verschwunden. Zudem hat sich eine der laternenartigen Leuchten erdreistet, sich quer zu ihren Artgenossinnen zu stellen und die bislang herrschende Parallelität der Anordnung zu stören. So kommt jeden Tag andeutungshaft Unordnung in unsere Großraumwelt, die weder Beachtung noch der Rede wert scheint, aber von mir, der für das Nichtbeachtens- und Nichterwähnenswerte Zuständigen, dokumentiert sein will.“<sup>17</sup>



Die Art und Weise, in der sich die Erzählerin der ökonomischen Sphäre widmet, leistet offensichtlich etwas ganz anderes, als Erkenntnis über den Gegenstand zu stiften oder auf etwaige offene Fragen aufmerksam zu machen. Zum einen verweist sie auf das erzählerische Selbstverständnis: Die im Bereich der politischen Ökonomie zu verortende Frage nach dem Wertmaßstab stellt sich als eine erneute Gelegenheit dar, die Außerordentlichkeit nicht nur der eigenen Existenz, sondern auch des eigenen Blicks dadurch zu unterstreichen, dass die wahre, der Ökonomie durchaus ebenbürtige Bedeutung von Pflanze und Beleuchtung als Bestandteil der ästhetischen Ordnung Großraumbüro erkannt und festgehalten wird. Die eigene Bedeutsamkeit bürgt hier letztlich für die als bedeutsam erkannten Gegenstände, ein Verfahren, das sich durch ein enormes erzählerisches Selbstbewusstsein auszeichnet. Des Weiteren – und direkt damit verknüpft – wird der wirtschaftlichen Dimension über deren Einordnung ein Stellenwert zugewiesen; schließlich ist die Lampe, die eine Unordnung in den ästhetischen Kosmos bringt, skandalöser als jede Frage von – so die diese Reflexion immerhin einleitenden Worte – „allgemeinem ökonomischem Interesse“. So fungiert die Textstelle bar jeder Ironie, aber durchaus im Bewusstsein des provokatorischen Gehalts<sup>18</sup>, als Ausweis einer ungeheuren Sensibilität seitens der Erzählerin, die das üblicherweise nicht Beachtete festhält und sich frei macht von einer bornierten, weil *nur* ökonomischen Sicht auf die Arbeitswelt.

### **Angestellte und Aktionäre: Bestandteile eines umfassenden Sinnzusammenhangs**

Die Sortierung des Großraumbüros nach Relevanz und Bedeutsamkeit drückt mitnichten eine subjektive Präferenz aus, die neben der schäbigen Wirtschaftlichkeit noch etwas Höheres entdecken will. Wie beim erzählerischen Blick auf die Protagonisten der Arbeitswelt, Unternehmer und Arbeitende, deutlich wird, soll über die ökonomische Dimension ein inhaltliches Urteil gefällt werden, das über das ästhetische Urteil der Ordnung weit hinausgeht:

„Wer nicht davor zurückschreckt, Sonne und Wind für sich arbeiten zu lassen, der hat erst recht keine Skrupel, wenn es darum geht, die Energie seiner Artgenossen oder der Tiere für sich arbeiten zu lassen. Dieser Skrupellosigkeit [...] gilt es, strengere gesetzliche Grenzen zu setzen, als dies bisher geschieht, und genau festzulegen, wer wen oder was wie lange und unter welchen Bedingungen für sich arbeiten lassen darf.“<sup>19</sup>

Die behauptete Identität zwischen der Benutzung von Mensch, Tier, Wind und Sonne beweist einige ökonomische Unkenntnis – wirklich verblüffend im Kontext der Erzählung erscheinen jedoch das Urteil der „Skrupellosigkeit“ und der anschließende Ruf nach einer reglementierenden Gewalt, die den so harmonischen Kosmos erst einmal stören. Doch kaum sind die Sätze geschrieben, betritt ein solch skrupelloses Exemplar der Gattung Unternehmer das Großraumbüro:

„Der Vertreter des Kapitalismus ist um die sechzig, jugendlich schlank und hat eine leicht gebräunte, frische Gesichtsfarbe, zu der er einen exquisiten dunkelgrauen Anzug und silberne Manschettenknöpfe trägt. [...] Ist an diesem Aussehen und Auftreten vielleicht etwas auszusetzen? Kann man denn von einem Aktionär fordern, er solle sich als Metallarbeiter verkleiden? [...] Obwohl ich mir der Harmlosigkeit meiner gerade zu Papier gebrachten Ideen zur Revolution durchaus bewußt bin, fühle ich mich wie auf frischer Tat ertappt; während des Gesprächs mit dem Aktionär beuge ich mich unwillkürlich vor, um die zuletzt geschriebenen Sätze vor ihm zu verbergen.“<sup>20</sup>

Was beim ersten Lesen wie ein ironischer Verweis auf Apologien des Unternehmertums erscheint, erweist sich im narrativen Kontext als durchaus ernst gemeint. Dass hier keine ironische Distanzierung vorliegt, beweist schon die Erkenntnis der Erzählerin, dass es sich ja in der Tat um harmlose Ideen gehandelt habe. Dessen ungeachtet seien diese aber fehl am Platz, denn was sich als ästhetisches Urteil am Aussehen der

Figur festmachen lasse, dass nämlich Aktionäre gut ausschauen und das auch gar nicht anders sein soll, wird als quasi-zwangsläufig überführt in das inhaltliche Urteil, dass dann auch an der zuvor behaupteten Skrupellosigkeit nichts auszusetzen sein kann. Diese ist schließlich ebenso Element der Ordnung wie Anzug und Manschettenknopf, Das vorgeblich so kritische anfängliche Urteil der Skrupellosigkeit löst sich in der Konfrontation mit dem Aktionär also gänzlich auf – die Harmonie ist wieder hergestellt, nun aber um die inhaltliche Aussage über ihre Existenz ergänzt.

Als Bestandteil eines nicht mehr nur ästhetischen, sondern eines umfassenden Sinnzusammenhangs, tauchen schließlich auch die Angestellten auf.<sup>21</sup> Im Modus eines Einwands gegen imaginäre Kritiker, welche die Arbeitswelt der Angestellten nicht so gut kennen wie die Erzählerin, wird erläutert: „Was aber, wenn dem Anfänger nun in der *Asche&Metall*-Firma Menschen begegnen, die alles in allem den Anschein erwecken, als arbeiteten sie nicht nur gerne, sondern als liefere ihnen ihr regelmäßiges Tätig- und in eine menschliche Gemeinschaft Eingebundensein einen beneidenswerten Halt, der durchaus einigen Reichtum aufwiegen kann?“<sup>22</sup> Die Aussage, die durch die Sortierung bei der Fragestellung nach dem Goldwert bereits implizit als Produkt eines narrativen Verfahrens getroffen wurde, findet sich hier wieder: dass die ökonomische Dimension eine untergeordnete sei. An dieser Stelle ist der Befund nun sehr deutlich keiner mehr, der primär die Selbststilisierung der Erzählerin als eine über das schmutzige Alltagsgeschäft erhabene Instanz beglaubigen soll, sondern ein inhaltlich ausformulierter Befund mit einem Objektivitätsanspruch über die arbeitenden Figuren, welcher lautet, dass das „Eingebundensein“ in eine positive Ordnung jedes finanzielle Interesse aufwiege. Die Arbeitswelt wird so für die Angestellten unter Absehung aller materiellen Fragestellungen zu einer schlechthin sinnstiftenden Instanz erklärt. Wie weit der erzählerische Anspruch auf Objektivität dieses Urteils reicht, wird besonders deutlich, wenn die Ich-Erzählerin erklärt, warum aus der „Weltrevolution“ – zu welcher der imaginäre Kritiker offenbar immerzu aufruft – nichts wird: „Weil zu viele Menschen sich nicht nur freiwillig, sondern geradezu mit Freuden ausbeuten lassen und in der Ausbeutung eine der unerschütterlichen Gegebenheiten

der menschlichen Existenz erkennen, eine Ungerechtigkeit, gewiß, aber eine Ungerechtigkeit, die eine beruhigende Beständigkeit hat, an die man sich halten kann.“<sup>23</sup> Was zunächst nach Kulturpessimismus klingt und außerhalb des narrativen Zusammenhangs leicht als Kritik an den Ausgebeuteten selbst gelesen werden könnte, ist hier erneut sehr ernst gemeint: Die vorgestellte Kritik an Ausbeutung (deren genaue Mechanismen der Erzählerin, das wird in ihrer bereits zitierten Übertreibung deutlich, allerdings unbekannt sind) soll hier bloßgestellt werden an der Behauptung, dass die Arbeit sich für die Angestellten selbst doch als eine unabdingbare – weil sinnstiftende – Ordnungsinstanz darstelle.

### **Das Ich im Großraumbüro: Inhaltliche Leistungen eines narrativen Verfahrens**

Nun ist es ebendiese zentrale Aussage über die positive Ordnung der Arbeitswelt, die ein paradoxes Moment der Narration enthält, damit aber zugleich – denn das Paradoxon ergibt sich notwendig aus dem erzählerischen Verfahren und seiner Absicht – die erzählerische Intention offenbart. Warum eigentlich bei den Arbeitenden eine „Freude“ an der Ausbeutung herrschen solle, bleibt unklar und ergibt sich nicht folgerichtig aus dem ästhetischen Entwurf der Angestelltenwelt, den Weber offeriert; wie sollten sich die Angestellten einer unabänderlichen physikalischen Tatsache gegenüber – dem „Planetensystem“ Großraumbüro, als dessen Elemente sie gemeinsam mit Ficus, Lampe und Fototapete erscheinen – überhaupt positionieren, ob nun kritisch oder freudig? Anders ausgedrückt: Entweder sind die Angestellten der Arbeitswelt als physikalischer Gesetzmäßigkeit unterworfen – dann aber lassen sie sich nicht freudig ausbeuten, insofern sie sich erstens gar nicht frei zu den Gegebenheiten stellen könnten und zweitens keine *Ausbeutung*, die ein zweckmäßig agierendes Subjekt voraussetzt, stattfinden würde. Oder aber die Angestellten können sich frei zu ihrer Arbeit stellen – dann ist zunächst jedoch offen, ob sie die Harmonie im Büro auch entdecken und sich ihnen die Arbeitswelt tatsächlich als sinnstiftende Instanz darstellt.

Um diese Paradoxie hinsichtlich ihres Ursprung zu erörtern, scheint eine knappe Rekapitulation darüber angebracht, wie die Übergänge vom „sich webenden Tag“ zur „beruhigenden Beständigkeit“ des Angestellendaseins, von den „schwebenden Köpfen“ zu den „mit Freude“ Ausgebeuteten vonstattengehen: Die Erzählerin stilisiert sich als Instanz, die im Großraumbüro eine Harmonie erkennt, welche hinter allen materiellen Dimensionen verborgen liege und zugleich sehr viel bedeutsamer sei als diese. Die Harmonie wird narrativ generiert aus ganz subjektiven Sinneseindrücken, die die Erzählerin zusammenfügt; das heißt, die Quelle des Zusammenhangs ist ihr subjektiver Blick, die Bestandteile liegen dinglich vor. Aus dieser ästhetischen Harmonie wird im Verlaufe des Romans eine inhaltliche – ein Übergang, der sich aus dem erzählerischen Verfahren einerseits nicht ergibt, sondern der gesetzt wird, der andererseits sich aber desselben Verfahrens bedient. Auch hier ist ihr Blick die Quelle des Urteils ‚positive Ordnung‘, mit dem Unterschied, dass sie die Elemente dieser Ordnung nicht vorfindet.

Dieses Verfahren kann noch einmal an einer Textstelle ausgeführt werden, mit der die Erzählerin den Roman schließt:

„Die Großraumwelt ist nicht ‚noch‘, sondern schlechthin in Ordnung, sie *ist* die Ordnung. Indessen habe ich eine Idee von der heutigen Arbeitswelt, die ich mir nicht nehmen lasse. Ich weiß Bescheid über Ausbeutung, Arbeitslosigkeit, soziale Spannungen, Massenentlassungen. Mit Staunen und Bedauern muß ich aber feststellen, daß die Wirklichkeit, der ich mich nun endlich einmal ausgiebig gestellt und ausgesetzt habe, sich weigert, unsere vorgefaßten Vorstellungen zu illustrieren und zu bestätigen. Was sie uns stattdessen zu bieten hat, ist eine heile Welt, die angesichts der wohlbekanntem herrschenden Zustände auf geradezu lächerliche Weise unglaublich wirkt.“<sup>24</sup>

Dass sie sich der Arbeitswelt „ausgesetzt“ habe, verweist hier erneut auf den Anspruch der Erzählerin, eine Instanz zu sein, die die eigentliche, außerliterarisch vorliegende Qualität der Sache Arbeitswelt zu erkennen vermag; die Arbeitswelt habe sich ihr offenbart als etwas, wovon man

sich  *nolens volens*  ein gutes Bild machen müsse. Tatsächlich aber verfährt die Erzählerin ja genau andersherum: Sie ist die Instanz, die die Arbeitswelt ihrem eigenen Maßstab entsprechend so durchsortiert und anordnet, dass dabei nur ein Urteil herauskommen kann, das ihrem Maßstab auch entspricht. Dass die Erzählerin, wie der Klappentext suggeriert, einen inhaltlich naiven – im Sinne von: unvoreingenommenen – Blick auf die Arbeitswelt wirft, beweist sich am Roman nicht; das gute Bild von der Arbeitswelt der Angestellten ist längst gemacht. Im Rückblick auf die eingangs zitierte Kritik an *Gold im Mund* kann aber auch festgehalten werden: Einen Mangel an inszenierten Gesetzmäßigkeiten kann dem Roman nun gerade nicht vorgeworfen werden, ist er doch, im Gegenteil, sehr damit beschäftigt, den schon als inhaltliches Urteil vorausgesetzten Zusammenhang einzulösen, indem er narrativ gestiftet wird.

### ***Gold im Mund* als Roman der Arbeitswelt: Das Ich als Absage an Kritik**

Wenn Heimburger über Webers Roman schreibt, dass er als „klare Absage an ‚realistische Literatur‘ im engeren Sinne und erst recht an Dokumentarliteratur“<sup>25</sup> gelesen werden könne, so trifft dieses Urteil meines Erachtens nur partiell zu: Zunächst einmal bedient Weber sich ja desselben Verfahrens wie die bereits zitierten Vorgängerliteraturen. Auch in *Gold im Mund* ist es eine Binnensicht auf die Arbeitswelt der Angestellten, es gibt ein Ich, welches sich in eine empirisch vorfindbare Arbeitswelt begibt und aus seiner subjektiven Perspektive ein objektives Urteil über diese Welt inszeniert. Dem Verfahren an sich also erteilt Weber keine Absage, im Gegenteil, sie macht es für sich und ihre eigenen Objektivitätsansprüche produktiv.

Allerdings – und darauf dürfte Heimburger rekurrieren – leistet das erzählerische Ich hier tatsächlich etwas ganz anderes als etwa Wallraffs Ich-Erzähler aus der Arbeitswelt. Während dieser die Härten der Arbeitswelt wortwörtlich am eigenen Leib inszenierte und mit diesem Verfahren die Notwendigkeit eines kritischen Einwands gegen die Arbeitsbedingungen demonstrierte, verfolgt Webers Erzählerin gerade das Ge-

genteil: Als dezidiert distanzierte, nicht betroffene Instanz will sie die Glaubwürdigkeit ihres Urteils plausibilisieren; mehr noch, die eigene Nicht-Betroffenheit wird überhöht zu einer notwendigen Unvoreingenommenheit<sup>26</sup>, ohne welche eine literarische Annäherung an die Arbeitswelt schlechterdings nicht möglich sei.

Beim Blick darauf, welchen Dienst diese Unvoreingenommenheit leistet, wird dann allerdings auch deutlich, worin ihre Notwendigkeit besteht: Während bei Wallraff die Quelle des Urteils ein an der Arbeitswelt leidendes Ich ist, ist es bei Weber eines, das als erkenntnistiftendes Medium über die Arbeitswelt fungiert – und dessen erste und grundsätzliche Erkenntnis darin besteht, dass sich Kritik an der Arbeitswelt einer Voreingenommenheit verdanke und damit nichtig sei. Von großer Relevanz ist hingegen der als vorurteilsfrei deklarierte positive Befund Webers, der seine Plausibilität dadurch erhält, dass hier ein Ich spricht, welches qua außerordentlicher Wesenhaftigkeit dazu befähigt ist, Verborgenes zu entdecken. Wenn auch am Text sehr deutlich wird, dass das positive Urteil sich selbst einer Voreingenommenheit verdankt, die Unvoreingenommenheit also gänzlich inszeniert ist, so ist an dieser Stelle doch bemerkenswert, dass das Ich in *Gold im Mund* letztlich seine Glaubwürdigkeit durch nichts anderes einfordert, als dadurch, als ebendieses besondere Ich zu sprechen. Mit diesem erzählerischen Selbstverständnis trifft sich Weber tatsächlich weder mit Vorgängerliteraturen der Arbeitswelt, noch mit denjenigen Romanen der Gegenwart, welche sich dem Thema Arbeit widmen. Während diese daran arbeiten, die Arbeitswelt als positive Ordnung zu dekonstruieren und dieses Bild vor allem durch unbeteiligte, kritisch-distanzierte Erzählinstanzen transportieren<sup>27</sup>, ist Webers Erzählverfahren etwa dem Martin Mosebachs sehr viel ähnlicher, insofern beide ihre Urteile vor allem deshalb als objektiv verstanden wissen wollen, weil sie es sind, die sie aussprechen.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Anne Weber: *Gold im Mund*. Roman. Frankfurt/M. 2005, Klappentext.
- <sup>2</sup> Katrin Hillgruber: *Schneckenstunden. Zu Gast im Großraumbüro: Anne Webers „Gold im Mund“*. In: *Frankfurter Rundschau*, 08.03.2006.
- <sup>3</sup> Ebd.
- <sup>4</sup> Stefan Kister: *Heikle Bastelarbeit. Anne Weber gibt sich mit „Gold im Mund“ den anstrengenden Wonnen der Alltäglichkeit hin*. In: *Die Tageszeitung*, 19.10.2005.
- <sup>5</sup> Bettina Erhardt: *So viele Gefangene in einem phantasierenden Kopf. Anne Weber hat ihren Schreibort vorübergehend in ein Großraumbüro verlegt: „Gold im Mund“ erzählt von einem schrillen Vogel*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.12.2005.
- <sup>6</sup> Ebendieser Inhalt der Kritik kann – positiv gewendet – allerdings auch zum Lob des Romans werden; so freut sich der Rezensent Oliver Seppelfricke im Deutschlandradio darüber, dass enttäuscht wird, wer „klassische“ Literatur der Arbeitswelt erwartet: „Nur eines ist er sicher nicht: ein Text im Geiste des Bitterfelder Rufs ‚Schriftsteller in die Betriebe!‘“ Auch Seppelfrickes Lob lebt hier vom Abgleich des Romans mit tradierten literarischen Anschauungen der Arbeitswelt. (Siehe: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/456357/> [20.01.2012])
- <sup>7</sup> Genazinos *Abschaffel*-Trilogie und Richartz Büroromane, die im Paratext von *Gold im Mund* stets mitlaufen, leben von Binnensichten auf die Angestelltenwelt. Aber auch Wallraffs dokumentarische Texte, allen voran *Ganz unten*, werden durch die Ich-Erzählinstanz gleich auf den ersten Seiten von Webers Roman implizit zitiert, wenn die Erzählerin deutlich macht, dass sie sich faktisch der Arbeitswelt ausgesetzt habe.
- <sup>8</sup> Weber, *Gold im Mund* (Anm. 1), S. 7.
- <sup>9</sup> Der Begriff der Interesselosigkeit meint hier nicht Gleichgültigkeit – das trifft diesen um Ordnung bemühten Blick sicher nicht –, sondern bezieht sich auf die von Kant formulierte ästhetische Kategorie des „interesselosen Wohlgefallens“, welches sich dadurch auszeichnet, dass kein eigenes, als zweckorientiert bestimmbares Interesse an der betrachteten Sache vorliegt. Vgl. *Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft* [1790]. Darmstadt 1983. S. 291ff.
- <sup>10</sup> Weber, *Gold im Mund* (Anm. 1), S. 7.
- <sup>11</sup> Susanne Heimbürgers Deutung von Webers Roman, die von einer konsequenten Oppositionierung der Sphären Kunst und Arbeit ausgeht, halte ich deshalb auch nur für partiell plausibel. Zwar existiert diese Opposition und wird mehrmals im Roman expliziert, sie verfolgt jedoch, anders als Heimbürger suggeriert, nicht primär den Zweck, „das Verhältnis von Kunst und Ökonomie sowie Literatur und Arbeitsalltag [zu] verhandeln [...]“, sondern dient der Inszenierung einer Gegenseit auf die Arbeitswelt, die sich in erster Linie durch die Außergewöhnlichkeit der Erzählinstanz, und nicht durch deren Künstlerinnenexistenz plausibilisiert; dass sie Künstlerin ist,



- liegt ob ihrer außerordentlichen Sensibilität natürlich nahe, ist aber für das Unterfangen des Romans nicht notwendig. (Vgl. Susanne Heimbürger: *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik. Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten*. München 2010, S. 108.)
- 12 Dass es nicht um die Differenz zwischen beruflichen Funktionen geht wird auch in einem anderen Text, dem Roman angefügten fiktiven Brief „*Liebe Vögel*“ an die ehemaligen Arbeitskollegen, deutlich. Darin stilisiert sich die Autorin zu einer Figur, die selbst als Angestellte den dringlichen Wunsch nach künstlerischem Ausdruck verspürt und sich dadurch von ihren Kollegen, die metaphorisch als Vögel, die sich in ihrem Käfig wohl fühlen, ausgedeutet werden, wesenhaft unterscheidet. Auch in Hinsicht auf diesen älteren Text kann für die Inszenierung der Künstlerexistenz in *Gold im Mund* ein fast romantisches Bild der Schriftstellerin vorausgesetzt werden: *Weil* der Erzählerin ein spezifische Wesen eigen ist, ist ihr Schriftstellerinnen-Dasein eine Quasi-Notwendigkeit.
- 13 Anders als etwa in Genazinos *Abschaffel*-Trilogie können die Angestellten ihre Wirklichkeit eben nicht deshalb nicht wahrnehmen, weil sie zu stumpfsinnig sind, sondern weil es eines außergewöhnlichen Blicks bedarf, um die Wirklichkeit als das Kunstwerk, das sie ist, zu erkennen.
- 14 Die Tilgung der Differenz zwischen fiktivem Kosmos und realer Arbeitswelt expliziert die Erzählerin an anderer Stelle: „Wenden wir uns dem Unternehmen zu, das mir Unterschlupf gewährt. Die Firma heißt Cendres & Metaux. Der Firmenname könnte als Titel, sagen wir eines Lyrikbandes, durchgehen. Der Asche-und-Metall-Betrieb als Buch, in das ich hineinschlüpfen kann, um in Ruhe darin zu blättern.“ (Weber, *Gold im Mund* (Anm. 1), S. 16f.)
- 15 Michael Schmitts Kritik in der Cicero-Onlineausgabe vom 18.09.2009 verkennt insofern, dass es nicht nur zufällig die Arbeitswelt ist, die Weber in ihrem Roman inszeniert: „Das Großraumbüro wird so zum Vorwand, sich ins Luftreich der Poesie zu erheben, und das schlägt auf die Prosa zurück.“ Ein „Vorwand“ ist der Aufenthalt im Großraumbüro sicher nicht, sondern das Erheben in die Poesie stellt das zentrale narrative Mittel dar, eine Aussage über die Arbeitswelt zu treffen. (Siehe: <http://www.cicero.de/salon/gold-im-mund/44828> [20.01.2012])
- 16 Weber, *Gold im Mund* (Anm. 1), S. 21f.
- 17 Ebd., S. 22.
- 18 Die Provokation hat hier gleich zwei Adressaten: Zum einen die in Punkt 4 dieses Aufsatzes verhandelten Kritiker der Arbeitswelt, auf die Weber sich explizit bezieht, zum anderen die in Punkt 6 erörterten literarischen Traditionen der Angestelltenliteratur, die Weber zumindest implizit aufgreift und negiert.
- 19 Weber, *Gold im Mund* (Anm. 1), S. 56.
- 20 Ebd.
- 21 Neben ihrem synekdochischen Auftreten als „schwebende Köpfe“ erscheinen diese über weite Strecken des Romans als abstrakte Handlungsträger, als unpersönliches „man“ oder als Geräuschproduzenten. Die Inszenierung der Angestellten als Masse hat literarische Tradition: „Diese von Richartz vor allem in der Anfangsphase seines

- Büroromans verwendete Erzähltechnik, welche den einzelnen Angestellten nur abstrakt beschreibt, als entindividualisiert und austauschbar, nämlich als Teil einer großen Masse, wird bei Weber auf die Spitze getrieben.“ (Heimburger, *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik* (Anm. 11), S. 102f.)
- <sup>22</sup> Weber, *Gold im Mund* (Anm. 1), S. 59.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 60.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 83.
- <sup>25</sup> Heimburger, *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik* (Anm. 11), S. 105.
- <sup>26</sup> Auf diese Notwendigkeit verweist die überdeutlich inszenierte Naivität, die sich in der steten Verhandlung der irrelevanten Gegenständlichkeiten der Arbeitswelt – welche zu Unrecht, als ungehöriges Vorurteil, als unwichtig klassifiziert würden – und in der bewusst sich unwissend gebenden Reflexionsweise niederschlägt.
- <sup>27</sup> Siehe hierzu etwa Ernst-Wilhelm Händler: *Wenn wir sterben* (2002); Kathrin Röggla: *wir schlafen nicht* (2004) Rainer Merkel: *Das Jahr der Wunder* (2001); eine Ausnahme stellt Annette Peht mit ihrem Roman *Mobbing* (2007) dar, in dem die Ich-Erzählerin jedoch einen Filter darstellt, der den unverstellten Blick auf die Arbeitswelt verdeckt.

Stephanie Bremerich

## „Ich bin noch da, ihr Schweine!“

---

### Autofiktion und Autorinszenierung bei Clemens Meyer

„Ich bin noch da, ihr Schweine!“ – es ist ein ziemlich klares Statement, mit dem der Ich-Erzähler den Leser in *Gewalten* einführt. ‚Noch da‘ ist auch Clemens Meyer, der 2010 mit *Gewalten. Ein Tagebuch* sein drittes Buch vorgelegt hat.<sup>1</sup> In elf Erzählungen lässt der 1977 geborene Autor darin das Jahr 2009 auf literarische Weise Revue passieren. Es sind Ereignisse, die die mediale Öffentlichkeit erschüttert haben wie die Folter-skandale von Guantánamo und Abu Ghraib, aber auch sehr persönliche Erlebnisse wie das langsame Sterben eines Freundes, die der Autor darin literarisch ver- und bearbeitet. Dass der Titel den Plural anführt, hat seinen Grund: Die verschiedenen Facetten von Gewalt stehen in Meyers *Tagebuch* im Fokus: Gewalt, der man als Opfer unmittelbar, indes als Fernsehzuschauer und Zeitungsleser immer nur mittelbar ausgesetzt ist; Gewalt, zu deren medialen Zeugen wir alle geworden sind und die wir passiv hinnehmen, die der Künstler aber auch annimmt und produktiv verwandelt, die er im literarischen Werk frei *verwalten* kann. Der Amoklauf von Winnenden wird so als fingiertes Ego-Shooter-Killerspiel *German Amok* durchgespielt, der *Fall M.* ist eine empörte Apostrophe an den pädophilen Mörder der achtjährigen Michelle aus Leipzig, und das Skandalon von Guantánamo erfährt in der Erzählung *Im Bernstein* eine literarische Reformulierung als Filmidee.<sup>2</sup>

Die Gattungskonventionen, die der Untertitel *Tagebuch* suggeriert, werden dabei deutlich gesprengt. *Gewalten. Ein Tagebuch* zeichnet nicht nur die persönliche Chronik eines Jahres, sondern ist auch ein Buch über das Schreiben und über das Dichten und Verdichten von Fakten und Fiktionen im literarischen Text. In den Ich-Erzählungen werden die Grenzen zwischen autobiographischer Referenz und literarischer Imagination immer wieder verunsichert und zum Dreh- und Angelpunkt einer ganz speziellen Form von ‚Autorinszenierung‘, die ich im Folgenden näher untersuche.

## Autofiktion und Autorinszenierung

Mit der ‚Autofiktion‘ hat in den 1970er Jahren ein Terminus Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden, der insbesondere der Autobiographieforschung neue Perspektiven eröffnet hat. Was genau der Begriff bedeutet, gilt jedoch alles andere als ausgemacht, betrachtet man die Bandbreite kursierender Definitionen, und noch viel weniger ausgemacht ist seine systematische und methodologische Verortung innerhalb der Erzähltheorie und Erzähltextanalyse.<sup>3</sup> Da im Rahmen dieses Beitrags keine umfassende Forschungsdiskussion geleistet werden kann, beschränke ich mich an dieser Stelle darauf, eine relativ weite Arbeitsdefinition vorzuschlagen, die für die konkrete Textanalyse operabel ist und sich zum Teil von der französischen und von dieser beeinflussten Autofiktionsdebatte abgrenzt.<sup>4</sup> ‚Autofiktion‘ verstehe ich weniger als *Textsorte*, etwa als Spielart des (postmodernen/postkolonialen) autobiographischen Romans, sondern vor allem als spezifischen, ambivalenten *Textstatus*; einen Status, der sich, wie Frank Zipfel es treffend beschreibt, als „Grenzfall“<sup>5</sup> der Fiktion auf diffizile Weise im Zusammenspiel von Erzählstrategien im Text selbst und außertextuellen Momenten (etwa Paratexten wie Klappentexte, Autorkommentare, Verlagsinformationen)<sup>6</sup> konstituiert.

Der Autor hat eine „fictionalisation de soi“<sup>7</sup> im literarischen Text angelegt. Dadurch wird dem Leser ein ambivalenter ‚Lektürevertrag‘ angeboten, der zwischen Fiktionsvertrag und ‚autobiographischem Pakt‘<sup>8</sup> changiert und den Kurzschluss der Instanzen (Autor, Erzähler, Protagonist) nahelegt. Dass jedoch gerade autofiktionale Texte die Unterscheidung zwischen empirischem Autor und Autor-Erzähler<sup>9</sup> erfordern, liegt angesichts der Gefahr von Biographismus und ‚intentionalem Fehlschluss‘<sup>10</sup> auf der Hand und bildet auch den Ausgangspunkt der folgenden exemplarischen Analysen.

Dies bedeutet allerdings nicht, das referenzielle Bedeutungsangebot der Autofiktion zu ignorieren, womit man ihre frappante Wechselwirkung mit sozialen und medialen Praktiken ausklammern würde. Gerade Clemens Meyer, der „Vorzeige-Proll des deutschen Literaturbetriebs“<sup>11</sup>, wird in der öffentlichen Wahrnehmung wesentlich mit dem identifiziert, worüber er schreibt – in diesem Fall: dem ‚Milieu Leipzig-Ost‘. Dass

autofiktionale Texte diese (naiven) Kurzschlüsse nicht nur begünstigen, sondern ihnen auch Vorschub leisten, liegt auf der Hand.

Damit komme ich zum Begriff der ‚Autorinszenierung‘. Literatur ist immer auch Medium in den Medien und der Autor eine Person des öffentlichen Interesses. Pointiert gesagt: Die Literaturwissenschaft kann den Autor töten, so oft sie will, im praktischen Umgang mit Literatur ist er lebendig, vielleicht heute mehr denn je. Autorschaft bedeutet (auch) mediale Präsenz. Sie habe, so Gunter E. Grimm und Christian Schärf, heute notwendigerweise ein „performatives Fundament“: „Schriftsteller-Inszenierungen sind integrale Bestandteile in der Selbstdarstellung des Systems Literatur.“ Mit ihnen verbinden sich verschiedene Zwecke, die „von der Selbstbestätigung bis zu Werbeaktionen, von Legitimationsakten bis zur Missionierung“ reichen und sich „in einem breiten Spektrum von freiwilligen bis zu aufgezwungenen Aktivitäten“ präsentieren.<sup>12</sup> Diese „öffentlich inszenierte Autorschaft“, die man synonym auch als Imagebildung bezeichnen könnte, stellt als „semiotisch lesbares Zeichenensemble [...] einen nicht unerheblichen Aspekt des symbolischen Kapitals eines Autors oder einer Autorin dar“.<sup>13</sup> Sie ist freilich durch das Paradox gekennzeichnet, dass der Autor eben nicht die alleinige ‚Autorität‘ über sie hat. Verlage, Journalisten oder Rezensenten – an dem Image eines Autors schreiben viele Federn mit.

Hierin liegt nun – so meine These – das besondere performative Potenzial autofiktionaler Texte, die auch im Kontext dieses Gefüges zu sehen sind. Sie können sowohl affirmativ als auch subversiv mit Autoren-Images spielen und eröffnen Gestaltungsspielräume für Ich-Entwürfe, die über die reine autobiographische Lebensbeschreibung oder Selbstverständigung hinausgehen. Das Fiktionalisieren des Faktischen wird im autofiktionalen Text nicht verschleiert, sondern betont, so dass Identitäten ebenso erzeugt, wie auch in ihrer Konstruiertheit vorgeführt werden.<sup>14</sup> Als Bestandteil einer komplexen Autorinszenierung entfalten autofiktionale Texte ihr performatives Potenzial und ihre poetologischen Implikationen folglich nicht zuletzt in der pragmatischen Rückbindung an den empirischen Autor und seine Stellung in Gesellschaft und Literaturbetrieb.

## Literarisch inszenierte Autorschaft in *Gewalten* und *Im Bernstein*

Einer, der sich dieser Doppelbödigkeit sehr bewusst ist, ist Clemens Meyer. Ob ‚Literaturproll‘, ‚Unterschichtsauteur‘ oder ‚enfant terrible des Literaturbetriebs‘: Seit dem Erscheinen seines Debütromans *Als wir träumten* (2006) und des Erzählbandes *Die Nacht die Lichter* (2008)<sup>15</sup> ist der Leipziger Autor mit vielen Labels belegt worden. Gemeinsam ist ihnen zumindest eines: Sie alle konnotieren einen Exotenstatus, der von nicht geringem Marktwert ist, und von dem sich der Autor immer wieder öffentlich distanzieren will – wenngleich er seinem Image als modernem *Poète Maudit* und *verfemtem Dandy* in Lesungen, Interviews oder auf Autofotografien natürlich auch Vorschub leistet.<sup>16</sup>

In *Gewalten. Ein Tagebuch* setzt er, so meine These, dieser öffentlich inszenierten Autorschaft eine eigenständige Form von Autorinszenierung entgegen, die man als ‚literarisch inszenierte Autorschaft‘ bezeichnen kann und die ich als besondere Ausprägung der Autofiktion näher untersuchen möchte.<sup>17</sup> Welche narrativen Strategien dabei eingesetzt werden, welche Rolle die Tagebuchform dabei spielt und was für eine Funktion der Ich-Erzählinstanz dabei zukommt, soll anhand der ersten beiden Erzählungen *Gewalten*<sup>18</sup> und *Im Bernstein*<sup>19</sup> aufgezeigt werden. Die Titelgeschichte *Gewalten* nimmt als Prolog und Intro gleich in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Während Reise und Fortbewegung sich leitmotivisch durch alle Tagebuch-Erzählungen ziehen, beginnt der erste Text in Isolation und Haft. Erzählt wird der quasi-promethische Befreiungsschlag des Autor-Erzählers, der sich nach einer wort- und schlagkräftigen Auseinandersetzung mit der Polizei zu Silvester 2008/2009 an ein Bett fixiert in einer Psychiatrie wiederfindet. Der Text beginnt wie folgt:

„Ich hänge. Meine Beine sind vom Körper abgespreizt, an der Wand fixiert. Meine Arme sind vom Körper abgespreizt, an der Wand fixiert. Ich kann meinen Kopf bewegen, sehe Manschetten aus Plastik und festem Stoff, die meine Unterarme umschließen. [...] Neonröhren von der Wand gegenüber strahlen mich an, eine flackert, und in dem Flackern des Lichts dreht sich das Bild ganz langsam. Ich sehe

mich, wie ist das möglich?, wie ich da so an der kippenden Wand hänge, das Bild dreht sich, [...] und ich drehe mich mit dem Bild und dem Raum, und ich liege, bin auf ein großes Bett geschnallt, Arme und Beine vom Körper abgespreizt, fixiert. Ich sehe, wie ich da so liege auf dem Bett, sehe das von weit entfernt, werde immer kleiner, als ob die Decke dieses Raumes sich nach oben verschiebt, [...] ich will mich nicht allein lassen in diesem weißen Raum auf dem weißen Bett. [...] und dann plötzlich wieder ich auf dem Bett, die Neonröhren über mir, bin dann wieder ich über dem Bett, der sich im Bett sieht, der im Bett sieht nur die Decke, bin ich also mehrfach vorhanden?, da stimmt doch was nicht, mein eigenes Gesicht jetzt direkt vor mir, Großaufnahme, Augen aufgerissen, Mund aufgerissen, Falten wie Krater um Augen, um Mund, ich denke: 2028 vielleicht, ich brülle, bis ich nicht mehr brüllen kann. ‚Hilfe, hilf, bitte helf mir doch!‘<sup>20</sup>

Schon auf den ersten Seiten des Tagebuchs wird die Identität des Autor-Erzählers problematisiert und in ein übergeordnetes, betrachtendes und ein eingeschränktes, fixiertes Ich aufgespalten, das sich wie in einer pervertierten Vernissage als Hängung an der Wand erfährt. Zwischen den Jahren gefangen und an Händen und Füßen gefesselt, wird die Situation gleichermaßen als panoptisch wie auch als verwirrend erfahren – je nach Blickwinkel des Ich. Der Einstieg in die Erzählung mutet zunächst ekphrasisch an, insofern das erzählende Ich als Subjekt, das erzählte Ich hingegen als Objekt einer ‚Bildbeschreibung‘ figuriert, die sicher nicht ganz zufällig Reminiszenzen an tradierte Kreuzigungsikonographien aufruft. Verstärkt wird der Eindruck des Ausgestelltseins durch den extrem grell ausgeleuchteten weißen Raum, der im weiteren Verlauf der Erzählung auch als ‚Würfel‘<sup>21</sup> bezeichnet wird. Raum und Zeit erweisen sich innerhalb dieses ‚White Cube‘ als höchst unzuverlässige Kategorien, was auch den Fortgang der Erzählung maßgeblich bestimmt. Mit dem ‚Kippen‘ der Situation gewinnt auch die Geschichte an Fahrt, wobei die Dynamisierung der Erzählung mit einer Medialisierung der Wahrnehmung, aus der diese gestaltet ist, einhergeht: Wie im Schuss-Gegenschuss-Verfahren und mit wechselnden Einstellungen („Großaufnahme“) wird

die verwirrende Ich-Dissoziation gleichsam ‚filmisch‘ in Szene gesetzt.<sup>22</sup> Die inhärente Komik dieses schwindelerregenden Nahtod-Erlebnisses erschließt sich dem Leser erst später: Tatsächlich handelt es sich um einen massiven Kater, den der Protagonist nach einer durchzechten Silvesternacht hat.

Nachdem dessen Verortung in der Horizontalen, ergo im Bett, gelungen ist, versucht er, den Vorabend zu rekonstruieren und sich zugleich aus seiner misslichen Lage zu befreien, wobei sein sedierter und vermutlich restalkoholisierter Geisteszustand immer wieder ältere Erinnerungen und freie Assoziationen vermischt. Im Fortgang wird eine surreale, alpträumhafte Atmosphäre aufgebaut, die bestimmend für die gesamte Erzählung bleibt. Unterstützt wird sie auch durch die essayistische, fragmentierte Erzählweise, bei der die Grenzen zwischen Binnen- und Rahmenerzählung und somit zwischen erzähltem und erzählendem Ich zunehmend verschwimmen. Eingestreut werden zahlreiche intertextuelle Verweise, die von griechischer Mythologie über Texte von Jack London bis hin zu trivialen Unterhaltungsformaten wie Zombiefilmen reichen. Doch nicht nur fiktionale, auch faktuale Texte wie die Berichterstattungen über den österreichischen Axtmörder Steinbauer, der 2008 seine Familie erschlug, werden zitiert:

„[D]er ist also am 13. los und hat fünf Leute erschlagen mit seiner Axt, Familie war das. ‚Darunter auch ein kleines Mädchen, das den Tod kommen sah und noch Abwehrbewegungen machte.‘ Das lese ich in der Zeitung, die ich aufgehoben habe, weil ich dachte, darüber muss ich mal was schreiben, und jetzt schreibe ich was ganz anderes, während ich wieder daliege und an diesen verdammten Manschetten fumple.“<sup>23</sup>

Neben dem Einblick in die Werkstatt des Schriftstellers – das Sammeln von Zeitungsausschnitten als literarische Stoffgrundlage wird auch in anderen Texten des *Tagebuchs* immer wieder thematisiert – zeigt das Textbeispiel auch den ambigen Status zwischen Setzung und Mehrdeutigkeit, der dem Schreiben zu eigen ist: Die durch Deiktika und präsentisches Erzählen suggerierte Einheitlichkeit des Ich wird durch den Wech-



sel der Erzählebenen deutlich ad absurdum geführt. Das Ich, das in der Zeitung liest, und jenes, das ‚da liegt‘, klaffen in ein vergangenes erzähltes und ein gegenwärtiges erlebendes Ich auseinander. Der implizite aussage-logische Widerspruch und die inszenierte Simultaneität des Schreibaktes („und *jetzt* schreibe ich was ganz anderes, *während* ich wieder daliege“) markieren die Existenz eines waltenden Ich als übergeordneter Instanz, das sich vor den Augen des Lesers formiert. Darauf deuten auch Prolepsen hin, die einen eindeutigen Informationsvorsprung und auktorialen<sup>24</sup> Wissenshorizont indizieren. In Hinblick auf die Textgattung ist dies besonders frappant, weil die auktorialen Kommentare ein Moment der Nachträglichkeit ins *Tagebuch* einbringen. Im Kampf mit dem Lattenrost, der in einen grotesken ‚Ritt‘ auf dem Bett mündet und den Ich-Erzähler ganz nebenbei als Pferdekenner und leidenschaftlichen Zocker charakterisiert, gerät dieser ins Rasonnieren über Rennbahnwetten:

„[...] aber *was ich nicht wissen kann*, während ich in Sekundenbruchteilen an der Tür bin und den Lattenrost wieder auf meine Brust zerze, schreiend, weil mir alles weh tut dabei, dass das Wunderpferd Overdose verletzt sein wird, den Besitzer wechselt, nach England geht, und nur einmal an den Start 2009, Mailand, 1000 Meter, Gruppe III, acht Längen und acht Welten besser als der Rest, und wieder reite ich zurück und schleudere aus der Distanz den metallenen Rahmen gegen die Tür, das ist ein Fest, ein Fest der Angst zugleich, ‚Lasst mich hier raus, ihr Schweine!‘ Und ich beschließe, endlich *hier* zu sein, nicht mehr Räume und Zeiten in diesem Tempo zu durchheilen, denn mir ist schwindlig, und ich bin im Zustand einer Verwirrung, aber ich muss hier sein, denn es tut sich was, Schritte. Draußen.“<sup>25</sup>

Diese Vielzahl widersprüchlicher Setzungen unter dem Personalpronomen *Ich* kann man mit Michel Foucault unter dem Schlagwort „Ego-Pluralität“ als wichtiges Kennzeichen der Autorfunktion begreifen.<sup>26</sup> Im besonderen Fall der Autofiktion wird diese Funktion zugleich auch performativ vorgeführt: Die Selbstanzeigen des pluralen Ich im autofiktionalen Text sind letztlich eine Spur, die den Leser immer wieder auf die eine, alles integrierende und die Lektüre lenkende Instanz zurückführt:

nämlich den Autor – ein Effekt, der durch auktorial anmutende Erzählerkommentare verstärkt wird: „Das Gefängnis, der Knast, das Eingesperrtsein schien mir immer mein Schicksal zu sein, schon meine Mutter drohte mir als Kind mehrfach mit Jugendwerkhof und Heim, *aber vielleicht denke ich mir das jetzt nur aus* zugunsten der Dramatik.“<sup>27</sup>

Als Prolog nimmt *Gewalten* somit nicht nur auf inhaltlicher Ebene dominante Topoi (Gefangenschaft, Randständigkeit, Aggression) des gesamten *Tagebuchs* vorweg, sondern stellt auch in nuce das zugrundeliegende poetologische Programm vor – nicht ohne derben Humor und eine etwas eigenwillige Form von Selbstironie. *Gewalten* endet in der Morgendämmerung des neuen Jahres in einem absurden Kampf mit der Bettdecke, den man ohne weiteres als poetologische Metapher lesen kann:

„Es gibt einen sogenannten Schwäche-Ständer, wenn das Blut überall absackt und sich dort sammelt. Ich spüre, wie er wieder schlaff wird, während ich weiter an der Decke zerre. [...] Bis zur Bettkante kann ich sie hochziehen, aber weiter geht es nicht, weil ich keinen großen Spielraum habe unter diesen verdammten Fesseln, wieder kippe ich das Bett und versuche es und versuche es, während draußen die Morgendämmerung immer heller wird. Es wird spät hell Ende Dezember. Irgendwann komme ich auf die Idee, die Decke mit meinen Zähnen zu packen. [...] Wieder schlage ich die Zähne in den Stoff, mein Mund ist voller Fusseln, ich huste und spucke, die Decke liegt auf dem Boden, und ich beginne wieder von vorne. Wieder und wieder, ich weiß nicht, wie lange, nur ich und die Decke. Irgendwann höre ich Stimmen und Schritte. Ich presse den Teil der Decke, den ich habe, an mich. Ich muss lachen. Eine Seite warm, eine Seite kalt. ‚Ich bin noch da, ihr Schweine!‘ *Gewalten*. 2009.“<sup>28</sup>

In dem ‚verbissenen‘ Ringen mit dem ‚Stoff‘ artikuliert sich ein auktoriales Selbstbewusstsein, das im finalen Paukenschlag der Titelgeschichte aggressiv und wortmächtig expliziert wird. Dass es sich auch subtiler auf struktureller Ebene der Narration äußert, möchte ich am Beispiel der zweiten *Tagebuch*-Erzählung aufzeigen.

Auch in *Im Bernstein* werden die Motive des Gefangenseins und Befreiungsschlages wieder aufgegriffen. Erzählt wird die Odyssee des Autor-Erzählers, der an einem Filmdrehbuch über die Folterskandale von Guantánamo arbeitet. Bei einem mysteriösen Treffen mit seinem Auftraggeber in einem Bahnhofscafé, das sich narrativ an Trivialgenres wie den Krimi, die Detektivstory oder den Spionagethriller anlehnt, werden dem Autor-Erzähler sensible Unterlagen zum ‚Fall K.‘ übergeben. Dahinter kann man unschwer den sechs Jahre inhaftierten türkischstämmigen Bremer Murat Kurnaz erkennen, dessen Schicksal in den Jahren 2008 und 2009 für medialen Aufruhr sorgte.<sup>29</sup>

Die Erzählung ist in vier Teile gegliedert. Der erste Abschnitt handelt von besagtem Treffen auf dem Bahnhof, während der zweite Teil eine kurze Traumsequenz wiedergibt, die an Charlie Chaplins *Modern Times* angelehnt ist und von einem Mann handelt, der unter viel lautmalerschem „WUMMKLAMM“<sup>30</sup> in ein überdimensionales Räderwerk gerät. Im dritten Teil wird die obsessive Arbeit am Filmmanuskript beschrieben. Der vierte Teil schließlich stellt die ausformulierte erste Szene aus dem Manuskript dar.

‚Wo fängt es an, wo geht es hin, was ist das Zentrum?‘ lautet die Frage, die sich der Autor-Erzähler in der Arbeit am Text immer wieder stellt und die auch als Gestaltungsprinzip der versatzstückartig aufgebauten Erzählung unterlegt ist. Montagen und harte Schnitte dominieren eine Erzählweise, die durchaus als ‚filmisch‘ bezeichnet werden kann, wobei zu fragen ist, ob es wirklich der Ich-Erzähler ist, der dabei als ‚Regisseur‘ in Erscheinung tritt. Dieses ‚filmische‘ Erzählen steht in spannungsvoller Relation zu Erzählsituation und Erzählhaltung: Der Ich-Erzähler wechselt zwischen auktorialem Kommentieren und Gedankenberichten, erlebter Rede und inneren Monologen. Er erweist sich also vordergründig als autodiegetischer Erzähler, ein Status, der aber immer wieder verunsichert und auf eine pseudo-heterodiegetische Erzählinstanz (etwa durch ‚Großaufnahmen‘, ‚Zooms‘ etc. – mithin also alles Außersichten auf die Figur) erweitert wird. Die Arbeit am Film über die Folterskandale von Guantánamo entpuppt sich schnell selbst als Folter, und zwar für den Autor-Erzähler, wobei die Suche nach einem persönlichen Zugang zur Figur K. den Dreh- und Angelpunkt eines kafkaesken Horrortrips bildet.

Der Versuch, sich K. produktiv anzunähern, ihn gleichsam literarisch zu ‚begreifen‘, geht mit einer zunehmenden Selbstentfremdung des Autor-Erzählers einher, der sich wie ein Wahnsinniger in die Arbeit stürzt. Auch hier gibt dieser wieder einen Einblick in seine Werkstatt:

„Die Wände meines Arbeitszimmers sind mit Skizzen, Notizen und Fotos tapeziert. Abu Ghraib ist auch dabei, da grinst mich diese Alte an, die den nackten Mann am Halsband führt, mit schwarzem Filzstift habe ich Sätze aus den Aussagen der Gefangenen auf DIN-A1-Blätter geschrieben, ICH WACHTE AUF UND WAR NACKT AUF EINEM BETT GEFESSELT IN EINEM SEHR WEISSEN RAUM, mein Telefon habe ich nun die meiste Zeit abgeklemt, um nicht gestört zu werden, ich habe einige Entwürfe gemacht, wo fängt es an, wo geht es hin, was ist das Zentrum, seit sieben Wochen stopfe ich alle Informationen zum Fall K. und dem Lager und den Lagern und den Geheimdiensten und den Verhören in meinen Kopf, NACH DEN SCHLÄGEN WURDE ICH IN DIE KLEINE KISTE GESTECKT.“<sup>31</sup>

K. und Autor-Erzähler werden sukzessive parallelisiert. Im zitierten Textbeispiel erfolgt die Engführung der Figuren vor allem über die notierten Zitate der Häftlinge, die inhaltlich den intertextuellen Brückenschlag zur ersten Erzählung (die Fixierung an das Bett in einem weißen Raum) herstellen. Die Wirkung, die diese ‚hineingestopften Informationen‘ auf den ‚Kopf‘ des Protagonisten haben, zeigt sich in der buchstäblichen Schlagkraft, die sie – typographisch markiert durch den Großdruck – dort entfalten und sich, ununterscheidbar von dessen eigenen Gedanken, versatzstückartig in die Narration fügen. Es ist eine Art intertextuelle Besessenheit, die geschildert wird, und sie erscheint ebenso als Verstrickung in ein komplexes ‚Gewebe von Zitaten‘ (Schlagzeilen, Protokolle, Aussagen) wie auch als produktiver Exzess. Als diskursive Schnittstelle vermag der Autor-Erzähler nämlich nicht nur, bestehende Diskurse zu integrieren, sondern in der schöpferischen Auseinandersetzung damit auch gänzlich neue zu generieren – indem er schreibt. Was sich in der Chaplin-Traumsequenz am Anfang andeutete, wird im litera-

rischen Produktionsprozess nun radikalisiert: Der Autor-Erzähler gerät immer mehr in das ‚Räderwerk‘ des eigenen Schreibens, wobei das Schrift-Stellen im Rückgriff auf die archaisch anmutende Schreib-Maschine als ursprünglicher, physischer Kraftakt von exorzistischem Ausmaß inszeniert wird:

„Also schnell an die Schreibmaschine, die benutze ich nämlich in schwierigen Fällen wie diesem; wenn die Buchstaben knallen und das elektromechanische Schreibwerk rattert, treibe ich die letzten Blockaden und Hemmungen aus meinem Hirn, KLAMM-KLAMMKLAMM-KL-KLAMM, da grinst mich die Alte mit dem nackten Menschenhund an der Leine an, und da grinsen sie von allen Fotos zu mir runter [...].“<sup>32</sup>

Die panoptische und zugleich beklemmende Situation der ersten Erzählung wird hier wieder aufgegriffen und im Fortgang zum regelrecht paranoiden Verfolgungswahn gesteigert, wodurch, nebenbei bemerkt, die Ambivalenz des Titels voll zur Geltung kommt. ‚Im Stein‘ wird schon während der Absprache des Filmprojekts mit dem rätselhaften Auftraggeber als Metapher für ‚im Gefängnis‘ eingeführt; nicht ohne dabei en passant das eigene literarische Werk mit kanonischen Texten der Moderne von Joseph Conrad bzw. (indirekt) Franz Kafka zu assoziieren.<sup>33</sup> Bei seinen Versuchen, einen *Einblick* in die Figur K. zu bekommen, verliert der Autor-Erzähler zunehmend den *Überblick* über die Geschehnisse. Damit einher geht eine rasante Beschleunigung des Erzählduktus bis hin zum Sekundenstil:

„[...] let’s go, hau in die Tasten, dass die morschen Knochen zittern, schnell noch ein Schluck Chantré, KLAMM-KLAMM – EIN SCHLAUCH WURDE IN MEINEN ANUS EINGEFÜHRT UND WASSER EINGELEITET, jetzt aber Konzentration, Verhör, das Ganze beginnt mit einem Verhör und eigentlich gar kein richtiges Verhör, mehr so ein Anti-Verhör, dazu später mehr, Notizen, Notizen mit Bleistift an den Rand, erste Szene eingekringelt, erst mal nur ganz grob die Tour de force, damit ich eine Ahnung kriege, wie’s

funktionieren kann, und nur so kann's funktionieren, zumindest so ähnlich, das weiß ich jetzt. [...] Notizen, Notizen, Bleistift auf den Rand, worüber Kommunikation? Wer ist Abdul, wer ist Salah, über den sie reden? Wo ist Salah? [...] Salah Lehrer von K.? Arabisch. Schwätzchen wird beendet von Soldaten, die K. wieder unvermittelt mitnehmen und rumschleifen. Ortswechsel als stetiges Prinzip, die Räder der Maschine reißen an seinen Gliedern, Notizen, Notizen, *ob er onaniert in den Nächten?* Wieder keine Sicht. Kapuze. Schwarz.<sup>34</sup>

Collagenartig werden Szenenentwürfe aneinandergereiht, ihre Reihenfolge wird verändert, es wird neu kombiniert, ausgewählt und verworfen und permanent palimpsestartig überschrieben. Die ‚Akte des Fingierens‘ – Selektion, Kombination, Selbstanzeige – werden dabei im Verlauf des Textes nicht nur implizit immer wieder thematisiert (Ebene der *histoire*), sondern im Erzählvorgang strukturell auch vorgeführt (Ebene des *discours*).<sup>35</sup>

Einen Ortswechsel vollzieht übrigens auch der Autor-Erzähler, der sich in ein Flughafenhôtel zurückzieht und dort bei der Arbeit am fingierten Film mehr und mehr den Bezug zur Realität verliert. Fenster, die er geschlossen wähnte, sind urplötzlich offen, Notizen haften an der Wand, ohne dass er sich daran erinnern kann, sie aufgehängt zu haben. Vor allem die konsequent interne Fokalisierung erzeugt ein stetes Oszillieren zwischen Traum und Wirklichkeit, Gegenwart und Vergangenheit, Erinnern, Imaginieren und Erleben. Während erzählte Zeit und Erzählzeit nahezu deckungsgleich sind – etwa durch Einsatz von inneren Monologen und Bewusstseinsstrom – erscheinen Chronologie und ‚Wahrheitsgehalt‘ der erzählten Ereignisse fragwürdig. Der Leser vermag bald nicht mehr zu entscheiden, ob die Bedrohung eingebildet oder ‚real‘ ist. Der Autor-Erzähler, so wird bald klar, ist nun selbst mitten ‚im Bernstein‘<sup>36</sup>, und es stellt sich dem Leser nolens volens die Frage, wer dann den Hergang der Ereignisse lenkt. Obwohl leicht zu übersehen, ist aber schon ganz zu Anfang des Textes eine Spur gelegt, die auf eine ordnende und übergeordnete Erzählinstanz verweist. Das Treffen mit dem Auftraggeber am Bahnhof schließt abrupt mit einem auktorialen Kommentar in Form einer Regieanweisung: „Er scheint alle Details genau zu kennen,

die exakte Beschaffenheit der Lager, die Dauer der Folter, die Zeiten der Essensausgabe, die Dienstgrade der Wachen, und ich denke noch, dass das doch – *Schnitt*.“<sup>37</sup>

Solche Hinweise sind zwar schnell zu überlesen, in ihrer poetologischen Konsequenz aber höchst brisant. Denn sie weisen den (namentlich benannten!) Autor-Erzähler ‚Clemens Meyer‘ schon gleich zu Anfang als Figur der Fiktion aus, so dass der ‚Schnitt‘ zwischen Autor-Erzähler und empirischem Autor bereits im autofiktionalen Text selbst angelegt ist.

Die Identifizierung des Autor-Erzählers mit der Figur K. steigert sich gegen Ende der Erzählung bis zur schizoiden Persönlichkeitsstörung, bei der die Grenzen zwischen Erzähler und fingierter Figur verschwimmen:

„Ich taumele zum Spiegel. Der beschlägt kaum, wenn ich gegen ihn atme. Keine Luft. Sie stehlen mir die Luft. Mein Bild schwimmt, was für ein Bart! [...] Das bin ich, und bin’s doch nicht. Wo ist das Zentrum? Mir wird die Luft knapp, wer macht so etwas, dass er einem die Luft zum Atmen klaut? Ich habe doch davon gelesen... Wir liegen am Boden der Zelle, am Boden dieses Raums, der von der Luftzufuhr abgeschnitten wurde, und denken an unsere Großmütter. Der Sauerstoffmangel führt uns durch die Zeit. Und Räume ändern sich, und wir wissen nicht, ist das *hier* oder woanders.“<sup>38</sup>

Diese Multiplizierung des Ich erscheint auf poetologischer Ebene jedoch willkommen, wenn nicht gar notwendig für die literarische Tätigkeit. Dass die Einfühlung in die Figur gelungen ist und der Autor-Erzähler einen Zugang zum Fall K. gefunden hat – sie sozusagen ‚gesetzt‘ hat –, zeigt sich nämlich im letzten Teil der Geschichte. Sie markiert einen krassen Bruch und ist als eigenständige Binnenerzählung gestaltet, die der Leser schnell als ausformulierte Filmszene (genauer: den Vorspann des besagten ‚Verhörs‘) identifiziert – wobei K. pikanterweise überhaupt nicht zu Wort kommt, sondern der verhörende amerikanischer Offizier ausschweifend über seine Studentenzeit in Deutschland berichtet. Die letzten Sätze lauten wie folgt:

„Er [der Amerikaner, S.B.] nickt ernst, blättert dann wieder in den Mappen und summt ein Lied vor sich hin: ‚On a cold and grey Chicago mornin’ a poor little baby child is born in the ghetto...‘ Dann richtet er sich auf. ‚Erzähl mir dein Leben!‘ In der Mitte des Raums, ein paar Meter von dem Tisch entfernt, sitzt ein Mann in einem orangefarbenen Overall auf einem Stuhl. Er ist an den Boden gekettet, Fußschellen, Handschellen, eine Kette an seinem Bauch, die Ketten sind miteinander verbunden, so dass er vornübergebeugt sitzen muss. *Jetzt hebt er seinen Kopf und blickt mich an.*“<sup>39</sup>

*Im Bernstein* endet also mit einem geglückten Schreibakt. Auffällig ist der Wandel in Perspektive und Haltung, der sich im Wechsel zum heterodiegetischen Erzählen mit Nullfokalisierung vollzieht. Das Ich des Autor-Erzählers hat sich nun vollständig zurückgezogen – zumindest fast: Lediglich im letzten Satz schaltet es sich noch einmal in Form eines Erzählerkommentars ein, der deshalb umso mehr hervorsticht und die ‚Setzung‘ von K. als fingierter Figur manifestiert. Der vierte und letzte Teil von *Im Bernstein* nimmt dadurch eine markante Position in der Gesamtdramaturgie des Textes ein, da er die synthetisierende und integrierende Leistung des Schriftstellers gleichsam performativ vorführt. Der Fluchtpunkt des produktiven Exzesses ist der genuine literarische Text, in dem die Ich-Dissoziation aufgehoben ist.

### **Hier fängt es an, hier hört es auf, das ist das Zentrum – Schlussbemerkungen und Ausblick**

Es sind Auseinandersetzungen mit Gewalt, die Meyers *Tagebuch* thematisch bestimmen, und es sind gewaltige Auseinandersetzungen, die sich dabei narrativ ereignen. *Gewalten. Ein Tagebuch* ist nicht nur ein Buch über das Tagesgeschehen. Es ist auch und vor allem ein Buch, bei dem das Schreiben im Vordergrund steht und in seiner ganzen Problematik vorgeführt wird. Immer wieder geht es um das Ringen mit dem Stoff, um das Suchen und (Er-)Finden, um den Kampf mit dem Material und um das intime Einfühlen in Figuren und den persönlichen Zugang zu dem,



was hinter den Schlagzeilen steht. Schreiben, so wird schnell deutlich, auch das ist eine Gewalt, die dem Schriftsteller einiges abverlangt, der er sich unterwirft und die er zugleich beherrschen muss.

Das *Was* und das *Wie* der Erzählung (*histoire* und *discours*) sind davon gleichermaßen betroffen. Immer wieder werden Grenzen aufgezeigt und überschritten: Meyers Protagonisten sind Randständige und Außenseiter, wobei die Grenzen zwischen Erzähler und Figur, aber auch zwischen Autor- und Erzählerinstanz bewusst verunsichert werden. Topographisch schlagen sich Grenzgänge und Überschreitungen auch in der Wahl der Handlungsorte nieder. Flughäfen und Bahnhöfe kennzeichnen ein Moment des Übergangs und Transits. Sie nehmen im *Tagebuch* eine prominente Rolle ein und sind in engem Zusammenhang mit dem essayistischen Gedankenspaziergang zu sehen, der bei Meyer bisweilen zur psychotischen Tour der Force durch den Innenraum der Figur wird und im ‚filmischen‘ Erzählen eine maximale Dynamisierung erfährt. Bars, Bordelle, Gefängnisse und Psychiatrien sind hingegen jene ‚anderen Orte‘ an den Rändern der Norm, die Michel Foucault als Heterotopien bezeichnet hat, und die eigenen Regeln unterliegen, unter Umständen sogar die Form von Illusions- oder Kompensationsräumen annehmen können.<sup>40</sup> Auf der Ebene der Narration findet sich das Motiv des Überschreitens gleich mehrfach wieder, sei es durch das bewusste Überschreiten von Gattungs- und Erzählkonventionen im literarischen Tagebuch, sei es durch den hohen Grad an intertextuellen und intermedialen Verweisen, die über den Einzeltext und das Medium Literatur hinausweisen oder sei es durch den unkonventionellen Lektürevertrag der Autofiktion, der den Leser beständig neu fordert, zwischen referenziellen und fiktiven Anteilen abzuwägen.

Die Verunsicherung von Identitäten und Referenzen zielt jedoch weniger darauf ab, eine Vivisektion des Ichs zu betreiben, um im Anschluss an poststrukturalistische Theoreme die Subjektkrise zu problematisieren oder autobiographietheoretische Fragestellungen zu erörtern. In die Tradition metadiskursiver Literatur, aus der ein postmodern-abgeklärter *poeta doctus* spricht, lässt sich Meyers *Tagebuch* nur schwerlich einreihen. Die autofiktionalen Texte des *Tagebuchs* bringen etwas anderes zum Ausdruck. Sie zeigen die brachiale Wucht von Literatur, in der ein

schöpferischer Furor wirkt. Die Arbeit am Text treibt den Schriftsteller zum Äußersten; mitunter bis an die Grenzen seiner Persönlichkeit. Die Pointe liegt nun gerade nicht darin, das Ich als Textkonstrukt und *Produkt* der Narration zu dekonstruieren, sondern vielmehr, es als die *produktive* Kraft hinter dem Text zu inszenieren; als ein Ich also, das weniger fragmentiert denn nuanciert erscheint, das sowohl erinnerndes als auch erinnertes, sowohl erlebendes als auch antizipierendes Ich sein kann. Erst diese Vielseitigkeit bringt Meyers literarisches *Tagebuch* überhaupt hervor: als Fiktionalisierung des Faktischen durch permanente Anverwandlung. Literarische Inszenierung von Autorschaft führt somit auch die Ermächtigung über das eigene Schreiben vor. Sie ist darüber hinaus als proklamierte Werkherrschaft lesbar, insofern der Autor gerade nicht hinter einem ‚Mosaik von Zitaten‘ verschwindet, sondern vielmehr der Knotenpunkt ist, wo die verschiedenen Intertexte gebündelt und neue Texte erzeugt werden. Nicht zuletzt hier liegen die Herausforderungen, die autofiktionale Texte wie *Gewalten* und *Im Bernstein* an die gegenwärtige Literaturwissenschaft stellen. In der Umkehrung des Kräfteverhältnisses von Text und Autor wird ein selbstbewusstes Konzept von Autorschaft prononciert, das mit dem postmodernen Nekrolog auf den Autor kaum mehr vereinbar ist. Ganz im Gegenteil haben wir es hier mit einem sehr lauten, sehr präsenten, vor allem aber sehr vitalen Autor zu tun, der sich nicht so leicht zu Grabe tragen lässt. Clemens Meyer selbst hat es freilich etwas saftiger formuliert.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Clemens Meyer: *Gewalten. Ein Tagebuch*. Frankfurt/M. 2010, S. 14.
- <sup>2</sup> Ebd., S. 59-71; S. 93-111; S. 25-58.
- <sup>3</sup> Vgl. Frank Zipfel: *Autofiktion*. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler, Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. 31-36.
- <sup>4</sup> Wenngleich auch hier die Stimmen divergent sind, lautet der allgemeine Tenor, sich an der von Serge Doubrovsky geprägten Begriffsverwendung zu orientieren und Autofiktion vor allem als spezifisch postmodernen/postkolonialen Metadiskurs zur Autobiographie zu definieren, vgl. u.a.: Claudia Gronemann: *Postmodernes/postkoloniale Formen der*

- Autobiographie in der französischen und maghrebinschen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du Texte.* Hildesheim 2002, insbesondere S. 9–29 und S. 51–57 sowie Serge Doubrovsky: *Nah am Text/Textes en main*. In: *Autobiographie revisité. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hg. von Alfonso de Toro und Claudia Grone-mann. Hildesheim, Zürich, New York 2004, S. 117-129.
- <sup>5</sup> Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 284f.
- <sup>6</sup> Zum Begriff des Paratextes vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987]. Übers. aus d. Frz. von Dieter Hornig, mit einem Beiwort von Harald Weinrich. Frankfurt/M., New York 1989.
- <sup>7</sup> Vgl. Vincent Colonna: *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Doctorat de P.E.H.E.S.S., 1989 [unpubl.], <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> [21.03.2012].
- <sup>8</sup> Grundlegend hierzu: Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt* [1975]. Übers. aus d. Frz. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1994, S. 13-51.
- <sup>9</sup> Zum Begriff des ‚Autor-Erzählers‘ als „[text]interner counterpart“ zum realen Autor und „erzählendes Autor-Konstrukt“ vgl. Christina Schaefer: *Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion*. In: *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*. Hg. von Irina O. Rajewski und Ulrike Schneider. Stuttgart 2008, S. 299–327, hier S. 311.
- <sup>10</sup> Vgl. W. K. Wimsatt, Monroe Beardsley: *The Intentional Fallacy*. In: W. K. Wimsatt: *The Verbal Icon*. Lexington 1954, S. 3-18.
- <sup>11</sup> Wiebke Porombka: *Autor Clemens Meyer. „Bin noch da, ihr Schweine!“* Rezension zu *Gezeiten. Ein Tagebuch* auf Spiegel online vom 9.4.2010, [www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,687842,00.html](http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,687842,00.html) [21.3.2012].
- <sup>12</sup> Gunter E. Grimm; Christian Schärf (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld 2008, S. 7; Grimm und Schärf sprechen demgemäß von einem „theatralen Raum“, den „Texte, Autoren und Publikum“ bilden.
- <sup>13</sup> Christine Künzel; Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg, 2007, S. 16.
- <sup>14</sup> Vgl. Schaefer: *Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion* (Anm. 9), hier v.a. S. 306-311.
- <sup>15</sup> Clemens Meyer: *Als wir träumten*. Frankfurt/M. 2006; ders.: *Die Nacht, die Lichter*. Frankfurt/M. 2008.
- <sup>16</sup> Ein eigener interessanter Untersuchungsgegenstand wäre die Bildsprache der offiziell vom Verlag distribuierten Pressefotografien, die sich vom Erscheinen des Debutromans 2006 bis heute empfindlich gewandelt hat von komplexer-narrativen Bildmodi zu eher reduzierten, monumentaleren Porträtmodi (was sich u.a. in Bildausschnitt, Farbigkeit, Belichtung, Setting, Körperhaltung etc. niederschlägt). So wird heute meist auf ‚sprechende‘ Kontextualisierungen (z.B. düstere, auffällige Gebäude in Leipzig-Ost) verzichtet, und auch die anfangs ostentativ präsentierten Tätowierungen sind auf Fotografien jüngerer Datums selten zu sehen. (Vgl. z.B. die Autorensseite Meyers beim

- S. Fischer Verlag und hier besonders die Pressematerialien zu den einzelnen Publikationen, [http://www.meyer-clemens.de/site/clemens\\_meyer/home](http://www.meyer-clemens.de/site/clemens_meyer/home) [21.3.2012] sowie – noch aufschlussreicher – die Ergebnisse einer entsprechenden Google-Bildersuche). Zwei von vielen Beispielen für Meyers Changieren zwischen Affirmation und Ablehnung seines Images sowie für die Rolle, die Journalisten bei dessen Konstruktion spielen – durch Art der Fragestellung, Überschriften und Zwischentitel, Auswahl, Anordnung, Bearbeitung und Betitelung des Bildmaterials etc. – sind ein 2008 mit dem Stern geführtes Interview (Titel: „*Ich bin eben manchmal etwas exzessiver!*“) sowie ein im selben Jahr geführtes Interview mit dem Playboy (Titel: „*Manchmal Gentleman, manchmal Drecksau – man muss beides sein!*“). (Vgl. <http://www.stern.de/kultur/buecher/interview-clemens-meyer-ich-bin-eben-manchmal-exzessiver-614323.html> und [http://www.blockfrei.net/img/upload/media/138c756f\\_IV%20Meyer.pdf](http://www.blockfrei.net/img/upload/media/138c756f_IV%20Meyer.pdf) [21.3.2012]).
- 17 Zum Begriff literarisch inszenierter Autorschaft vgl. Sandra Heinen: *Literarische Inszenierung von Autorschaft. Geschlechtsspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik*. Trier 2006, S. 31f.: Wenngleich Heinen sich auf (nicht-autofiktionale) Texte der englischen Romantik bezieht, erweisen sich ihr Begriffstransfer aus der Theaterwissenschaft und ihre Definition literarisch inszenierter Autorschaft auch für die Untersuchung autofiktionaler Texte der Gegenwartsliteratur als fruchtbar: „Inszenierungen von Autorschaft sind intentionale Selbstdarstellungen von Künstlern in ihrer Rolle als Urheber von Literatur, die sich an ein Publikum richtet und eine spezifische Wirkung anstreben, die mit Blick auf den Einzelfall zu bestimmen ist. Die metaphorische Verwendung des Theatermodells schärft den Blick für die Performativität und Theatralik der künstlerischen Selbstbestimmung [...]“.
- 18 Clemens Meyer: *Gevalten*. In: Meyer, *Tagebuch* (Anm. 1), S. 5-25.
- 19 Clemens Meyer: *Im Bernstein*. In: Meyer, *Tagebuch* (Anm. 1), S. 25-58.
- 20 Meyer, *Gevalten* (Anm. 18), S. 5f.
- 21 Ebd., S. 6, S. 11.
- 22 Rajewski schlägt drei Intermedialitätskategorien vor: „Medienkombination“ (etwa als Co-Existenz von Bild und Text im Comic), „Medienwechsel“ (Adaption des Referenzmediums durch Thematisierung oder Erwähnung, bspw. als Filmzitate, Bildbeschreibungen/Ekphrasen o.ä.) und „intermediale Bezugnahme“ (als strukturelle Systemreferenz, etwa im ‚filmischen‘ oder ‚fotografischen‘ Erzählen) (Vgl. Irina O. Rajewski: *Intermedialität*. Tübingen, Basel 2002, S. 16.). Im Fall von Meyers *Tagebuch* kommen Kategorie zwei und drei zum Tragen, wobei nur Letztgenannte Auswirkungen auf die Tiefenstruktur des literarischen Textes (den *discours*) hat.
- 23 Meyer, *Gevalten* (Anm. 18), S. 10.
- 24 ‚Auktorial‘ hier bezogen auf eine übergeordnete Erzählperspektive und nicht im Stanzel’schen Sinne, was zu Konflikten mit der Ich-Erzählsituation führen würde. Zur Kritik an Stanzels ‚Typenkreis‘, insbesondere der Vermengung der Kategorien ‚Teilhabende des Erzählers an der Diegesis‘ und ‚Perspektive‘ vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie* [2003], 2., verb. Aufl., Berlin, New York 2008, S. 94.
- 25 Meyer, *Gevalten* (Anm. 18), S. 14, erste Herv. von mir.

- <sup>26</sup> Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* [1969]. In: Michel Foucault: *Schriften zur Literatur*. Übers. aus d. Frz. v. Kathrin von Hofer. Frankfurt/M. 1988, S. 7–31, hier S. 22.
- <sup>27</sup> Meyer, *Gewalten* (Anm. 18), S. 16, Herv. von mir.
- <sup>28</sup> Ebd., S. 24.
- <sup>29</sup> Kurnaz war als mutmaßlicher Taliban-Anhänger 2001 in Pakistan festgenommen und danach in Kandahar/Afghanistan sowie später Guantánamo festgehalten und gefoltert worden. Terroristische Aktivitäten konnten ihm jedoch nie nachgewiesen werden. Unter Berufung auf seine türkische Staatsbürgerschaft hatte das zuständige Gremium im deutschen Kanzleramt (damals unter Frank Walter Steinmeier) jedoch bereits 2002 seiner Überführung nach Deutschland nicht zugestimmt. Erst 2006 wurde er freigelassen und hat seitdem in den Medien immer wieder schwere Vorwürfe gegen die deutsche Bundesregierung geäußert. Die Ermittlungsverfahren gegen zwei deutsche Elite-Soldaten, die Kurnaz in Afghanistan gefoltert haben sollen, wurden 2008 eingestellt; 2009 wurde ein zuständiger BND-Ausschuss abgeschlossen. Kurnaz gilt heute als der bekannteste deutsche Guantánamo-Häftling. Vgl. Oliver Das Gupta: „*Es gibt Schlimmeres als Guantánamo*.“ Interview mit Murat Kurnaz auf Sueddeutsche.de vom 22.8.2011, <http://www.sueddeutsche.de/politik/murat-kurnaz-es-gibt-schlimmeres-als-guantanamo-1.1132879> [11.04.2012].
- <sup>30</sup> „WUMM-KLAMM. WUMM-KLAMM. WUMM-KLAMM. Das sind die Geräusche, die der Mann hört. Und er steht da in diesem sich schließenden und öffnenden Raum, und sein Fuß gerät in ein Zahnrad, das da eben noch nicht war, und er stürzt und wird weggerissen. WUMM-KLAMM. WUMM-KLAMM.“ (Meyer, *Im Bernstein* (Anm. 19), S. 39f).
- <sup>31</sup> Ebd., S. 41.
- <sup>32</sup> Ebd., S. 43.
- <sup>33</sup> „[...] jetzt erzählt er [der Auftraggeber, S.B.], Herz der Finsternis, der Fall K., wie ein junger Mann in die Mühlen gerät, oder besser gesagt zwischen die Mühlsteine, *in den Stein*, so habe ich es mal genannt in einem angefangenen Buch, wenn man hinter Gitter kommt [...].“ (Ebd., S. 39, Herv. i. Orig.) Zudem sei noch erwähnt, dass der Leser bereits in der Lektüre der ersten Geschichte *Gewalten* mehrfach über ‚Steine‘ als intertextuelle Verweise ‚stolpert‘, etwa in Form der Schlagzeile vom ‚Axtmörder Steinbauer‘, als Abwandlung des berühmten Gedichts von Gertrude Stein („eine Axt ist eine Axt und eine Rose ist eine Rose“) oder als Zitat des griechischen Mythos vom „alte[n] Sisyphos“, der „seinen gewaltigen Stein rollt“, vgl. Meyer, *Gewalten* (Anm. 18), S. 10; S. 16.
- <sup>34</sup> Meyer, *Im Bernstein* (Anm. 19), S. 43–45, Herv. i. Orig.
- <sup>35</sup> Zu den Akten des Fingierens vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M. 1991, insbesondere S. 24–49; zur Genet’schen Unterscheidung von *discours* und *histoire* vgl. Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999, S. 20–26.
- <sup>36</sup> Sicher nicht ganz unerheblich sind die vielfältigen Konnotationen, die dieser spezielle Stein (der ja im Grunde kein richtiger Stein, sondern fossiler Harz, also organisch-

amorphes Material ist) in diesem Kontext aufruft: Konservierung und Fixierung/Einschluss (fossile Inkluden), aber auch Transparenz und Seltenheit (bearbeitete Schmucksteine) und ein damit einhergehender ästhetischer Wert.

<sup>37</sup> Meyer, *Im Bernstein* (Anm. 19), S. 39, Herv. v. mir.

<sup>38</sup> Ebd., S. 54, Herv. i. Orig.

<sup>39</sup> Ebd., S. 58, Herv. v. mir.

<sup>40</sup> Michel Foucault: *Von anderen Räumen* [1967/1984]. Übers. aus d. Frz. von Michael Bischoff. In: Michel Foucault: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 4. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt/M. 2005. S. 931–942.

## Tröstliche Selbsttäuschungen

---

### Der Ich-Erzähler in frühen Kurzgeschichten von Heinrich Böll

Ich-Erzähler sind in den deutschen Kurzgeschichten der 50er Jahre nicht selten anzutreffen.<sup>1</sup> In Heinrich Bölls Erzählband *Wanderer, kommst du nach Spa...* von 1950 findet sich fast keine andere Erzählperspektive.<sup>2</sup> Zur Frage nach etwaigen Beglaubigungsmustern für den Gültigkeitsanspruch des Ich-Erzählers stehen diese Texte allerdings quer. Denn am Ich-Erzähler als einem Mittel der Objektivierung des Erzählten haben die Kurzgeschichten Bölls gar kein Interesse. Es kommt ihnen nicht darauf an, den Blick, den die Figuren auf das Geschehen werfen, als einen objektiven auszuweisen, weil ihnen dessen Subjektivität keine Frage und noch weniger ein Problem ist. Den Kurzgeschichten Heinrich Bölls ist eine Distanz zu den Wirklichkeitsdeutungen der Erzählerfiguren eingeschrieben, die diese Deutungen immer als subjektive Interpretationen kenntlich macht.

In der Sekundärliteratur findet sich häufig die Beschreibung eines ähnlichen Phänomens, und zwar in Bezug auf die Kurzgeschichte als Gattung. Es ist dort die Rede von einer genrespezifischen und genreprägenden „Ratlosigkeit des Erzählers angesichts der komplexen Wirklichkeit“<sup>3</sup> bzw. von der Kurzgeschichte als „demokratisch[er] Grundform“<sup>4</sup>, die den Leser nicht bevormunden will und ihm keinen allgemeingültigen Sinn vorschreibt. Der attestierte Mangel an Sinn bzw. dessen nur relative Gültigkeit wird zumeist auf einen der Kurzgeschichte vorausgesetzten Grund zurückgeführt. Sinn komme dem Dargestellten insofern nicht zu, als dem Erzähler die entsprechende Disposition fehle bzw. der Autor zu bescheiden sei. Dementsprechend wird der genrespezifische Sinnmangel auch nicht am konkreten Inhalt einzelner Geschichten ausgewiesen, am besonderen Blick, den die Figuren auf ihre Lebensverhältnisse werfen, sondern mit dem Verweis auf Formmerkmale wie die personale Erzählperspektive begründet, die sich selbst wiederum weniger dem Inhalt der

erzählten Geschichte verdanken als vielmehr ihre Notwendigkeit aus der Verfasstheit der Wirklichkeit selbst, der Komplexität und Kontingenz der modernen Welt beziehen.<sup>5</sup>

Im Folgenden möchte ich anhand dreier Beispiele für die Kurzgeschichten Heinrich Bölls nachweisen, wie der Eindruck der Relativität des Sinns durch die Kurzgeschichten selbst erzeugt wird. Meine These lautet, dass der Ausgangspunkt der Ich-Erzähler immer in ihrer eigenen Ohnmacht gegenüber einer ihnen feindlichen Umgebung besteht. Die Geschichte, die sie erzählen, stellt jeweils den Versuch dar, ihrer Lebenssituation auf der im Erzählten immer sichtbaren Grundlage praktischer Ausweglosigkeit doch noch einen Gesichtspunkt der Zustimmungsfähigkeit abzugewinnen oder besser: abzurufen. Dem Ich-Erzähler kommt dabei nicht nur die Funktion zu, das Bedürfnis nach einem Moment ideeller Souveränität plausibel zu machen, sondern auch die subjektive Sinnstiftung als zwar bloß subjektive, aber für das Subjekt gültige zu beglaubigen.

### Ein ausgedachter Lebenssinn bewährt sich: *Wir Besenbinder*

„Die Gutmütigkeit unseres Mathematiklehrers war ebenso groß wie sein cholerischer Drang; er pflegte in die Klasse zu stürzen – Hände in den Taschen –, seinen Zigarettenstummel in den Spucknapf links neben dem Papierkorb zu rotzen, dann stürmte er den Katheder und rief meinen Namen im Zusammenhang mit irgendeiner Frage, auf die ich nie eine Antwort wußte, wie immer sie auch heißen mochte... Nachdem ich hilflos zu Ende gestammelt hatte, trat er auf mich zu [...].“<sup>6</sup>

Die Erzählung beginnt ganz unvermittelt. Der Leser erfährt nichts über den Erzähler und nichts über den Grund seines Erzählens. Nachdem im ersten Halbsatz eine allgemeine Aussage über den Mathematiklehrer des Protagonisten getroffen worden ist, wird eine Szene beschrieben, die zwar idealtypisch für viele dieser Art stehen soll – „er *pflegte* in die Klasse zu stürzen [...] auf die ich *nie* eine Antwort wußte“<sup>7</sup> –, die aber dennoch



eine bestimmte vor Augen stellt und sich im zweiten Absatz ganz auf diese konzentriert, ohne das Idealtypische an ihr eigens zu betonen. Inhalt des Erzählten bilden die Qualen, die ein namenloser Ich-Erzähler in seiner Schulzeit hat durchleben müssen. Als schlechter Mathematik-Schüler musste er die Bösartigkeit seines Lehrers ertragen, der ihn schlägt und vor der Klasse als „Besenbinder“ demütigt. Der Protagonist begegnet diesem jedoch nicht mit Hass, gibt kein Zeichen von Auflehnung. Noch in den Kopfnüssen, die er von seinem Lehrer kassiert, ist er bereit, eine „brutal[e] Gutmütigkeit“<sup>8</sup> zu entdecken. Mehr noch: der Lehrer imponiert ihm regelrecht durch seinen Kenntnisreichtum und die Mühelosigkeit, mit der er den Unterricht führt. Nur eine Schwäche entdeckt der Schüler an ihm: Er kann keine Kreise zeichnen. Versucht er es, dann gelingt ihm nichts als „ein gräßlich klaffendes Gebilde, [...] wahrlich ein unerkanntes Symbol für die schmerzlich zerrissene Schöpfung“<sup>9</sup>. Die Geräusche, die er dabei mit der Kreide vollführt, bilden „eine weitere Qual für mein ohnehin gemartertes Hirn“<sup>10</sup>. Allerdings ergibt sich aus diesem Unvermögen des Lehrers für den Protagonisten doch noch die Möglichkeit, in der Schule eine Art Erfüllung zu finden und für Augenblicke ganz bei sich selbst zu sein. Immer dann nämlich, wenn eine solche Aufgabe zu vollführen ist, holt ihn der Lehrer nach vorn: „Denn diese Kunst [des Kreise-Zeichnens, J.B.] beherrschte ich nach einem schlummernden, mir innewohnenden Gesetz fast fehlerlos. Wie köstlich war es doch, eine halbe Sekunde lang mit der Kreide zu spielen. Es war wie ein kleiner Rausch, die Umwelt versank, und eine tiefe Freude erfüllte mich, die alle Qual wettmachte...“<sup>11</sup>

Freilich ist diese Freude nicht von Dauer: „[...] auch aus dieser süßen Versunkenheit wurde ich geweckt durch sein anerkennend brutales Reiben an meinen Haaren, und unter dem Gelächter der ganzen Klasse schlich ich wie ein geprügelter Hund auf meinen Platz zurück [...]“<sup>12</sup>. Seine Kunst gilt in der Welt nichts. Brutal führt der Lehrer ihn an seinen Platz zurück und Anerkennung hat in diesem Tun sicher nur der Protagonist entdecken können. Auf diese kommt es ihm dabei aber auch nicht in erster Linie an. Durch das Vergnügen, das ihm das Kreise-Zeichnen bereitet, glaubt er sich nämlich für alle Drangsal der Schule entschädigt.

Trotz seiner schlechten Leistungen erreicht der Protagonist einen Abschluss, denn weil die Schüler Soldaten werden sollen, wird eine schnelle Prüfung anberaumt, in der der Lehrer ihm dann vorsagt. Er gibt ihm auch die Empfehlung, sich zur Infanterie zu melden: „dorthin gehören alle – Besenbinder...“<sup>13</sup> So erklärt sich der Titel.

Seine Armee-Laufbahn dauert nicht lang. Die zweite Episode, die in der Geschichte geschildert wird, beginnt auf dem Flughafen von Odessa und endet kurze Zeit später mit einem Flugzeugabsturz und dem mutmaßlichen Tod des Protagonisten. Als dieser im Flugzeug sitzt und dem Raketenbeschuss hilflos ausgeliefert ist, empfindet er wieder dieselbe Qual wie vor den unvollkommenen Kreisen.

„Mich quälte nicht das ängstliche und wilde Stöhnen der Schicksalsgenossen, nicht das hilflose Schreien des Leutnants, der Ruhe und Stillhalten gebot, auch nicht das qualvoll verzerrte Gesicht des Flugzeugführers. Mich quälten nur die ewig unvollendeten Kreise, die aufflammten über dem Himmel, hastig und haßvoll wütend, und niemals, niemals zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrten, diese stümperisch gezogenen Kreisbogen, die niemals sich rundeten zur vollendeten Schönheit des Kreises.“<sup>14</sup>

Nach einem Treffer reagiert er, als hätte der Lehrer ihn nach einem seiner missglückten Versuche, einen Kreis zu zeichnen, an die Tafel gezogen:

„[...] nahe an meinem Schädel hörte ich ein seltsames Zischen wie von einer zornig niederfahrenden Hand, spürte einen feuchten heißen Schmerz, sprang auf mit einem Schrei und griff an den Himmel, wo eben wieder ein giftiggelbes rasendes Zucken aufflammte; ich hielt diese heftig ausschlagende gelbe Schlange fest, ließ sie mit der Rechten rundjagen ihren zornigen Kreis, spürend, daß es mir gelingen müsse, den Kreis zu vollenden, denn einzig dieses war die mir innewohnende Fähigkeit, zu der ich geboren war... und ich hielt sie, führte sie, die wildausschlagende, rasende, zuckende knatternde Schlange, hielt sie fest mit heißem Atem und schmerzlich zuckendem

Mund, während das feuchte Weh an meinem Schädel zu wachsen schien, und als ich Punkt zu Punkt geführt und den wunderbaren Bogen des Kreises mit Stolz betrachtete, füllte sich der Raum zwischen den Strichpunktlinien, und ein ungeheurer zischender Kurzschluß erfüllte den ganzen Kreis mit Licht und Feuer, bis der ganze Himmel brannte und die Welt von der jähen Wucht des stürzenden Flugzeuges entzweigeschnitten wurde.“<sup>15</sup>

Selbst in dem Moment äußerster Bedrohung und absoluter Machtlosigkeit erkennt er die Chance das zu erfüllen, was er für seine Bestimmung hält, „denn einzig dieses war die mir innewohnende Fähigkeit, zu der ich geboren war“<sup>16</sup>. Auch hier noch kann er einen Kreis ziehen – allerdings fällt dieses Tun mit seinem Tod in eins. So wird der *Beweis* geführt, dass dasjenige, was der Protagonist als seinen Lebenssinn betrachtet, in Wirklichkeit keinerlei Bedeutung hat. Allerdings wendet die Geschichte diesen Befund nicht gegen das Tun ihrer Hauptfigur, sie kritisiert nicht deren Unternehmen, sich einen Lebenssinn zu konstruieren, der die eigene Unterlegenheit erträglich macht. Stattdessen zeigt sie das groteske Missverhältnis zwischen diesem ihr sozusagen verständlichen Tun und den Umständen im Krieg.

In der Sekundärliteratur wird einerseits die Bedeutung, die das Kreisse-Zeichnen *für den Protagonisten* hat, sehr treffend beschrieben. Andererseits ist die Distanz, die die Kurzgeschichte zur fixen Idee ihrer Hauptfigur doch hat, völlig getilgt. So versteht Klaus Zobel die Hauptfigur als einen Menschen von besonderer Sensibilität, dem „der analysierende und isolierende Rationalismus, der die moderne, technokratisch organisierte Welt bestimmt“<sup>17</sup>, fremd ist. Deshalb habe vor allen anderen „der Ich-Erzähler ein enges Verhältnis zum geschlossenen und in sich heilen Kreis. Nach einem ihm ‚innewohnenden Gesetz‘ vermag er ihn als Ausdruck seiner selbst zu schaffen. In all der Zerrissenheit einer aus den Fugen geratenen Zeit hat er sich die Unversehrtheit seines Wesens bewahrt“<sup>18</sup>. Dabei dreht Zobels symbolische Lesart das Verhältnis von Ursache und Wirkung um. Der Protagonist „[bewahrt] sich die Unversehrtheit seines Wesens“, die Einheit seiner Persönlichkeit, gerade dadurch, dass er sich frei dazu entscheidet, dass dieses Wesen in seiner Fä-

higkeit zum Kreise-Zeichnen besteht. Und mit dieser Entscheidung *reagiert* er auf den Umstand, dass ihm Schule und Armee nicht gerade viele Gelegenheiten geben, bei sich selbst zu sein.

Auch die Interpretation von Karlheinz Daniels beinhaltet eine solche Verkehrung. Er erkennt im Protagonisten ein Symbol für den Dichter. Die Geschichte zeige ihn als „Gegentypus“ zum Rationalisten, insofern es dem letzteren nicht gelinge, „den gestörten Gleichklang einer zerrissenen Welt in eine neue, sinnvolle Ordnung zu bringen“<sup>19</sup>.

„Aus seiner sicheren Mitte heraus, denn er ist selbst im Mittelpunkt, kann *er*, mit seiltänzerischer Sicherheit‘ den Kreis runden und vollenden, das Widerstrebende zusammenführen. Was dem bloßen Intellekt versagt ist, kann nur auf einer anderen Ebene gelingen: aus der sicheren Intuition eines unfehlbaren Gefühls heraus, das die Zusammenhänge noch durch die Trübungen einer unharmonisch gewordenen Welt hindurch erfaßt.“<sup>20</sup>

Daniels Ausführungen sind von denen Zobels noch dadurch unterschieden, dass sie die Kreise nicht nur als Zeichen der inneren Harmonie des Protagonisten, sondern tatsächlich auch als Zeichen der (dem Auge nur verborgenen) Harmonie der ganzen Welt nehmen. In Anbetracht der Tatsache, dass diese Welt selber (nämlich in Form eines Schwarms von auf das Flugzeug abgeschossenen Raketen) am Ende den mühsam zustandegebrachten Kreis des Protagonisten zerbricht (und mit ihm das Flugzeug und dessen Insassen), und sich somit ganz handgreiflich einer Harmonisierung entgegenstellt, ist das eine recht gewagte Deutung.

### **Freie Entscheidungen ohne Inhalt: *Auch Kinder sind Zivilisten***

In *Auch Kinder sind Zivilisten* berichtet der Ich-Erzähler eine Episode aus seinem Aufenthalt in einem Lazarett während des Krieges. Diesen Sachverhalt muss sich der Leser allerdings selbst erschließen, die Kurzgeschichte beginnt mitten in einem Gespräch:

„Es geht nicht“, sagte der Posten mürrisch.  
„Warum?“ fragte ich.  
„Weil’s verboten ist.“  
„Warum ist’s verboten?“  
„Weil’s verboten ist, Mensch, es ist für Patienten verboten, rauszugehen.“<sup>21</sup>

Die Macht, die der Figur gegenübersteht, macht sich nicht einmal die Mühe, ihre Weisungen vernünftig erscheinen zu lassen. Der Protagonist muss sich den geltenden Vorschriften unterordnen. Er darf, wie im Folgenden klar wird, nicht einmal für eine kurze Zeit die Anlage verlassen, um bei einem russischen Mädchen etwas Kuchen zu kaufen. Denn „[e]s ist verboten, Zivilisten reinzulassen“, ebenso wie „es [...] für Patienten verboten [ist], rauszugehen“<sup>22</sup>. Was den Ich-Erzähler daran frappiert, ist nicht nur die im Titel ausgedrückte Klassifizierung, sondern auch seine eigene:

„Ich“, sagte ich stolz, „ich bin doch verwundet.“  
Der Posten blickte mich verächtlich an: „Du bist wohl ’s erstmal verwundet, sonst wüßtest du, daß Verwundete auch Patienten sind, na geh schon jetzt.“<sup>23</sup>

Der Protagonist ist jedoch nicht so leicht bereit, das zu akzeptieren. Die Tatsache, dass er und seine Bedürfnisse an diesem Ort nichts gelten, will er nicht anerkennen. „Verdammt“, grübelt er, „ob ich denn tatsächlich ein Patient bin?“<sup>24</sup>, als würde sich an dieser Frage die Qualität seiner Lebenslage entscheiden.

Das Mädchen, das die Kuchen verkauft, dirigiert ihn zu einem Loch in der Mauer, so dass der Kauf dennoch zustande kommt. (Später wird sich herausstellen, dass das Loch in unmittelbarer Nähe der Pissoirs gelegen ist.) Nach der Meinung von Manfred Durzak steht die Kuchenverkäuferin für „die Erinnerung an ein verloren gegangenes Zuhause, eine Verkörperung von Menschlichkeit und Heimat.“<sup>25</sup> Der illegale Kuchenkauf stelle daher den Versuch dar, „die Illusion des Zuhause zurückzukaufen, einen Akt der Menschlichkeit wahrzumachen“<sup>26</sup>. Durzak liegt

sicherlich richtig damit, wenn er den Kuchenkauf als einen Versuch der Beheimatung auffasst. Im Kuchenkauf will der Protagonist ein Moment der Geborgenheit erleben, will er bei sich sein. Die nähere Betrachtung der Szene zeigt allerdings, dass diese Sicht auf die Dinge einen Selbstbetrug einschließt. Nachdem er den horrenden Preis für das Gebäck erfahren hat, probiert er ein Stück – es „schmeckte prachtvoll“<sup>27</sup>, gibt er zu Protokoll – wobei ihn das Mädchen beobachtet und lächelt:

„Gut?“ fragte sie, „Gut?“

Ich nickte nur: mir machte die Kälte nichts, ich hatte einen dicken Kopfverband und sah aus wie Theodor Körner.“<sup>28</sup>

Daraufhin signalisiert er, alles kaufen zu wollen und lässt sich den Preis ausrechnen. Zunächst bleibt der Zusammenhang von Kuchenkauf und Kälte dunkel, dann aber wird klar, warum er sich den kostspieligen Kuchen leisten kann: Er hat zuvor seinen Wintermantel teuer verkauft.<sup>29</sup> Das freie Verfügen über die Kuchen bezahlt er so mit einem mangelnden Schutz vor der Kälte. Mit seiner Freiheit ist es darum offensichtlich nicht weit her. Allerdings will er sich das nicht eingestehen, ja er leugnet rundweg den Schaden, den der Kuchenkauf zur Voraussetzung hat, in der absurden Behauptung, der Kopfverband, der doch von seiner Wunde und seiner Schutzbedürftigkeit zeugt – die selbstironische Anspielung auf den Schriftsteller Theodor Körner deutet ja tatsächlich auf die lebensbedrohliche Schwere seiner Verletzung hin –, schütze ihn vor der Kälte.

Die Geschichte macht das Missverhältnis zwischen der lebensfeindlichen Situation und den Anstrengungen um einen ideellen Trostgesichtspunkt offenkundig. Nachdem das Bild des Kuchenmädchens in der Maueröffnung verschwunden ist, bleibt für den Protagonisten nichts als die Wahrnehmung der übelstinkenden Kriegsrealität – es riecht „nach Pissoir“<sup>30</sup> – zurück. Er muss „in aller Schärfe den Kontrast zwischen dieser bloß verinnerlichten menschlichen Haltung und der brutalen, ihn abweisenden Realität [...] erkennen“<sup>31</sup>. Durzaks Befund ist allerdings hinzuzufügen, dass diese Erkenntnis nicht das Anliegen, einen ideellen Trostgrund zu finden, generell blamiert, sondern dass dessen Scheitern

zugleich den Ausgangspunkt eines neuen Versuchs bildet. Der Protagonist verlässt den Platz vor dem Mauerloch mit folgenden Worten, die zugleich das Ende der Geschichte bilden: „Ich ging, weil ich doch irgendwohin gehen mußte. Man muß doch irgendwohin gehen, das muß man doch. Man kann ja nicht stehenbleiben und sich zuschneien lassen. Irgendwohin muß man gehen, auch wenn man verwundet ist in einem fremden, schwarzen, sehr dunklen Land...“<sup>32</sup> Diese Sätze sind nicht bloßer Ausdruck der Einsicht in „das Ausgeliefertsein des Menschen gegenüber dieser anonymen Macht, die nur verbietet und gebietet und seinem Handeln keinen Sinn, kein Ziel und keine Freude gibt [...]“<sup>33</sup>, wie Paul-Otto Gutmann meint. Sie zeugen wiederum von einem, wenn auch verzweifelten, Versuch, dies nicht als das letzte Urteil über seine Lage anerkennen zu müssen. Abermals will der Protagonist eine freie Wahl dokumentieren. Er entscheidet sich dazu, wenigstens „irgendwohin“ zu gehen. Allerdings hat diese Entscheidung keinen Inhalt. Das vermeintliche Ziel drückt nichts aus als seine Ziellosigkeit. Die Freiheit ist damit gegenstandslos, ein bloßer Schein.

### **Imaginerter Freiraum: *An der Brücke***

Der Ich-Erzähler der Kurzgeschichte *An der Brücke* beginnt ebenfalls ganz unvermittelt: „Die haben mir meine Beine geflickt und haben mir einen Posten gegeben, wo ich sitzen kann: ich zähle die Leute, die über die neue Brücke gehen.“<sup>34</sup> Damit ist seine Position bestimmt. Was mit ihm geschieht, das hat er sich nicht ausgesucht. Als Kriegsinvalide ist er doppelt geschädigt: Er muss die körperlichen Folgen seiner Verletzung tragen und außerdem mit der Tatsache zurechtkommen, dass mit seiner Brauchbarkeit nun auch sein Lebensunterhalt in Frage gestellt ist. Diese Informationen sind in jenem Satz implizit enthalten. Dem Leser erschließen sie sich außer durch die Anspielungen auch durch den Entstehungszeitpunkt der Kurzgeschichte, die unmittelbare Nachkriegszeit.

Der Erzähler tritt aber keineswegs bloß als Klagender auf. Zwar stimmt es, dass im unpersönlichen „Die“ „Mediziner, Verwaltungsbeamte, Statistiker [...] alle vom Erzähler in einen Topf geworfen“ werden:

„Es sind solche, denen der Einzelne ein Abstraktum, Objekt, nicht Subjekt ist, eben diejenigen, die den Menschen ‚verwalten‘“<sup>35</sup>. Doch bekundet der Erzähler darin nicht nur das Wissen um seine faktische Ohnmacht gegenüber den ihn verwaltenden Instanzen, zugleich drückt er sprachlich auch ein Moment der Respektlosigkeit gegenüber diesen Instanzen aus. Diese wird dann explizit, wenn er seine Aufgabe beurteilt: „Es macht ihnen ja Spaß, sich ihre Tüchtigkeit mit Zahlen zu belegen, sie berauschen sich an diesem sinnlosen Nichts aus ein paar Ziffern, und den ganzen Tag, den ganzen Tag geht mein stummer Mund wie ein Uhrwerk, indem ich Nummer auf Nummer häufe, um ihnen abends den Triumph einer Zahl zu schenken.“<sup>36</sup> Dem Bedürfnis der Statistiker begegnet er mit ausgesprochener Geringschätzung und Werner Zimmermann ist zuzustimmen, wenn er konstatiert, dass der Protagonist so als „zwar äußerlich von dieser Welt abhängig“ erscheine, „innerlich aber [...] sich die Freiheit des Geistes, dessen Souveränität sich in der betont lässigen Sprache bekundet“<sup>37</sup>, bewahre. Im vorliegenden Fall nutzt der Protagonist diese Freiheit dazu, seiner Auffassung von der Unvernunft des Bedürfnisses seiner Vorgesetzten eine Anschauung zu verleihen. Er ist der Meinung, dass hinter dem Zählen der Passanten keine rationalen Motive stehen. So entsteht das Bild der zahlentrunkenen Statistiker.<sup>38</sup>

Der Invalide belässt es im Fortgang nicht bei dieser „Freiheit des Geistes“. Seine „entfremdete und entfremdende Arbeit unterläuft der Ich-Erzähler [...] durch gezielte aber unauffällige Ungenauigkeit“<sup>39</sup>. Weil er zu bemerken glaubt, dass seine Vorgesetzten sich um so mehr freuen, je größer die angegebene Zahl ist, manipuliert er die Ergebnisse und wähnt die Statistiker so von sich abhängig: „Ihr Glück liegt in meiner Hand.“<sup>40</sup> Insbesondere wenn seine „kleine Geliebte“<sup>41</sup> über die Brücke geht – das tut sie zweimal am Tage, weil sie in einer Eisdiele auf der anderen Seite arbeitet –, stellt er alles Zählen ein.

Im Fortgang des Textes erweist sich dieses Tun, eine ohnehin „minimal[e] und risikolos[e] Verweigerung“<sup>42</sup>, als absolut folgenlos.<sup>43</sup> Als der Protagonist nämlich – von einem Kollegen rechtzeitig vorgewarnt – von dem „Oberstatistiker“<sup>44</sup> kontrolliert wird, meint er „höllisch“<sup>45</sup> aufpassen zu müssen und erlaubt sich keine Abweichungen. Bis auf seine Geliebte, die er „niemals im Leben“<sup>46</sup> in eine Statistik eingehen lassen will, ver-



zeichnet er alle Vorübergehenden. „Mein Herz hat geblutet, daß ich zählen mußte, ohne ihr nachsehen zu können, und dem Kumpel drüben, der die Autos zählen muß, bin ich sehr dankbar gewesen. Es ging ja glatt um meine Existenz.“<sup>47</sup> Das Lob des Kontrolleurs aber offenbart dem Leser, dass die Statistiker eine hundertprozentige Genauigkeit ihrer Zähler von vornherein nie erwartet, vielmehr Ungenauigkeiten *immer* einkalkuliert hatten: „Eins in der Stunde verzählt[,] [...] macht nicht viel. Wir zählen sowieso einen gewissen prozentualen Verschleiß hinzu.“<sup>48</sup> Was immer der Protagonist je nach seiner Laune an Größen hinzugefügt oder abgezogen hat, der Leser darf annehmen, dass es von der Statistik getilgt worden ist. Der Hebel, der es ihm ermöglichen sollte, sich als Herr über die Stimmung seiner Vorgesetzten zu fühlen, existiert gar nicht!

Der Protagonist selbst lässt sich von dieser Entzauberung seiner geheimen Macht freilich nicht beeindrucken, er nimmt sie nicht einmal erkennbar wahr. Stattdessen freut er sich über die Ankündigung des Kontrolleurs, wegen seiner guten Leistungen seine Versetzung zu den Pferdewagen zu beantragen. Diese zählen zu müssen, wäre dem Protagonisten „ein Lenz wie nie zuvor“<sup>49</sup>. Sie überfahren die Brücke nämlich vergleichsweise selten und es bliebe mehr Zeit, der unrealisierbaren Liebe zu der Eisdielenverkäuferin gedanklich nachzugehen. So greift der Protagonist zum nächsten imaginierten Kalkül, mit dem er die noch trostlosere Zählung der Pferdeutschen in einen relativen Vorteil übersetzt. So wird die gedankliche Freiheit des Protagonisten durch die Geschichte als fortgesetzter Selbstbetrug durchschaubar gemacht, ohne dass dieser Selbstbetrug gegen die Figur in Anschlag gebracht würde. Die Kurzgeschichte lässt vielmehr den Leser zurück mit dem grotesken Bild, dass der Reim, den sich die Hauptfigur auf ihre Lebenssituation macht, zwar unhaltbar ist, dass er aber – für die Figur – funktioniert.<sup>50</sup>

## Die Ich-Erzähler

Die gemeinsame Struktur der drei hier besprochenen Kurzgeschichten ist augenfällig. Alle drei Protagonisten sind abhängige Gestalten, die beiden Soldaten und der Kriegsversehrte sind nicht in der Lage über ihr

Geschick zu bestimmen, das ihnen einiges abverlangt. Jedoch erkennen sie dieses Faktum nicht an, sie bemühen sich, ihrer Lage eine Interpretation zu geben bzw. ein Arrangement mit ihr zu finden, das diese ihre Unfreiheit relativiert, zumindest partiell als aufgehoben denkbar macht. Der Erzähler der ersten Geschichte bemüht sich, seine zu Schulzeiten erprobte Methode der Kompensation im Krieg zu reaktivieren. Der Lazarettinsasse imaginiert sich mit Hilfe des durch existentielle Entbehrung erworbenen Geldes als frei über die Mittel seines Bedürfnisses verfügendes Subjekt. Der Verkehrszähler macht sich ideell zum Herrn über die Gefühlslagen seiner Vorgesetzten. Die Kurzgeschichten zeigen die Figuren in diesem *Bemühen*, d.h. sie machen immer auch deutlich, dass den Interpretationen keine Objektivität zukommt. So wird der Gedanke des Protagonisten der Geschichte *Wir Besenbinder*, dass seine Bestimmung im *Kreise-Zeichnen* besteht, dadurch konterkariert, dass diese seine Fähigkeit von niemandem sonst anerkannt wird und sich sogar im mutmaßlichen Todesmoment erfüllt. So blamiert sich der Gedanke der persönlichen Freiheit in *Auch Kinder sind Zivilisten* an den Bedingungen, unter denen die Entscheidungen zu treffen sind. Und schließlich wird die Vorstellung von der Abhängigkeit der Statistiker von den Manipulationen des Ich-Erzählers in *An der Brücke* durch einen Hinweis auf die Praxis dieser Statistiker ad absurdum geführt.

Wenn die Sekundärliteratur eine Tendenz der Kurzgeschichte zur personalen Erzählsituation bzw. zum „Figurenerzähler“<sup>51</sup> festhält, so lässt sich das an den Kurzgeschichten von Heinrich Böll durchaus nachvollziehen. Denn zumeist ist die Perspektive durch das Erleben der Protagonisten bestimmt. Die Kurzgeschichten zeigen die Ich-Erzähler kaum dabei, wie sie selber auf Distanz zu dem von ihnen Erzählten gehen. Es gibt – und das trifft, mit einer Ausnahme<sup>52</sup>, auf alle Erzählungen dieses Bandes zu – kaum eine Differenz zwischen erzähltem und erzählendem Ich. Das beginnt damit, dass die Ich-Erzähler keine Angaben über Ort, Zeit und Anlass ihres Erzählens machen, dass sie ohne Einleitung beginnen.<sup>53</sup> Sie werfen auch selbst keinen kritischen Blick auf das Tun ihres früheren Selbst, etwa indem sie Irrtümer reflektieren. Stattdessen stellt sich häufig ein, was in der Forschung der Eindruck unmittelbarer „Gewenärtigkeit“<sup>54</sup> genannt worden ist.

Zwar setzen beispielsweise die allgemeinen Bemerkungen des Besenbinders über seine Schulzeit einen Überblick über diesen Zeitraum voraus. Seine Meinung zu diesem Thema verändert sich jedoch im Verlauf der Geschichte nicht. Wenn dann die Episode auf dem Militärflughafen geschildert wird, weicht ihm der Leser nicht mehr von der Seite, der Erzähler gewährt ihm keinen Ausblick auf das Kommende. Nur das Präteritum weist noch darauf hin, dass die Geschehnisse, die der Erzähler schildert, tatsächlich schon hinter ihm liegen müssen. Allerdings scheint das Ende der Geschichte, der Flugzeugabsturz, dieser Möglichkeit tatsächlich entgegenzustehen. Denn muss man nicht annehmen, dass der Ich-Erzähler diesen Absturz nicht überlebt hat?

Der Insasse des Lazaretts verlässt in seinen Schilderungen die unmittelbare Umgebung kaum. Der Rückblick auf den Verkauf des Mantels bildet den einzigen Moment, in dem die Befangenheit in den geschilderten Geschehnissen überwunden wird. Stünde wiederum nicht durchweg das Präteritum, so würde es scheinen, als wohnte man den Geschehnissen und Reflexionen des Protagonisten im Augenblick ihrer Verwirklichung bei. Nur das Präteritum also signalisiert den Unterschied von Erzählzeit und erzählter Zeit.

Noch etwas anders verhält es sich mit der dritten Geschichte. Deren Protagonist bewegt sich kaum auf der Ebene singulärer Ereignisse. Er erzählt von seinem Tun an der Brücke mit dem Blick auf das Allgemeine an ihm. Nur in den zwei Absätzen, in denen er die Kontrolle durch den Statistiker beschreibt, kommt er einem konkreten Geschehen etwas näher und gibt sogar eine direkte Rede wieder. Allerdings ist klar, dass die geschilderten Ereignisse noch Bestandteile seines Alltags sind, dass er von seiner momentanen Tätigkeit berichtet und sich seine Ansichten von ihr nicht geändert haben. Die Ankündigung, ihn zu den Pferdewagen zu versetzen, ist im Übrigen noch nicht in die Tat umgesetzt worden.

Es ist jedoch nicht einfach die Tatsache, dass die Auswahl der Geschehensmomente ihr Prinzip im Erleben der jeweiligen Hauptfigur hat, die den Eindruck der Relativität des Sinns erzeugt. Es ist vielmehr die Situation der Figuren, die die entsprechende Interpretation nicht erlaubt. Die Geschichten zeigen, wie sich die Figuren *bemühen* an ihrer eingestandenermaßen schlechten Lage ein Moment zu entdecken, in dem sie ih-

nen doch entspricht. Und dabei bleiben eben die beiden Seiten kenntlich: das Bemühen und die Verhältnisse, deren ideeller Bewältigung das Bemühen gilt. Der Mangel an Objektivität in den Geschichten ist daher nicht einfach der Tatsache geschuldet, dass die Erzähler bestimmte narrative Verfahren der Objektivierung unterlassen. Er besteht vielmehr darin, dass die Erzählungen durch ihre Konstruktion den Blick der Erzähler als einen bloß individuellen ausweisen, ihn also gar nicht als allgemein gültigen beglaubigen wollen. Zugleich stehen die Ich-Erzähler dafür ein, dass die interessierten Deutungen ihrer Lebensverhältnisse ihre tröstliche Wirkung auch dann entfalten, wenn ihnen eine objektive Gültigkeit nicht zukommt. Dabei geht es den Kurzgeschichten nicht darum, diese Trostkonstrukte als Selbsttäuschungen zu verwerfen. Im Gegenteil: Gerade in der Fähigkeit der Erzählerfiguren, an einem Sinngedanken festzuhalten gegen alle Erfahrung seiner faktischen Haltlosigkeit, gerade in der unbeirrten und durch die Ich-Figur beglaubigten Fortsetzung einer sinnlosen Sinnsuche bewahren diese Figuren gegenüber den zugrundeliegenden subjektfeindlichen Lebensumständen ein Moment humaner Dignität. Durch sie zeugen die Erzählungen von der Unzerstörbarkeit des Sinns.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Paul-Otto Gutmann ist für seinen Korpus zu dem Ergebnis gekommen, „daß die Ich-Form die häufigere und demnach beliebtere Erzählweise ist. (ca. 60 % der untersuchten Kurzgeschichten sind in der Ich-Form, 40 % in der Er-Form geschrieben.)“ Zwar überwiege in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch die Er-Form. „In den zwei Jahrzehnten, die für die Entwicklung bisher zu übersehen sind, strebt die Kurzgeschichte jedoch sehr stark zur Ich-Form hin.“ Paul-Otto Gutmann: *Erzählweisen in der deutschen Kurzgeschichte*. In: *Germanistische Studien*. Bd. II. Hg. von Bernhard Schulz. Braunschweig 1970, S. 73-160, S. 146.
- <sup>2</sup> Der Band versammelt 25 Kurzgeschichten, von denen 21 einen Ich-Erzähler aufweisen.
- <sup>3</sup> Dieter Hoffmann: *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Bd. 1: *Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur*. Tübingen, Basel 2006, S. 87. Ähnliche Wendungen finden sich bei Paul-Otto Gutmann und Erna Kritsch Neuse. Gutmann, *Erzählweisen in der*

- deutschen Kurzgeschichte* (Anm. 1), S. 138. Erna Kritsch Neuse: *Der Erzähler in der deutschen Kurzgeschichte*. Columbia, SC 1991, S. 85.
- 4 Manfred Durzak: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart: Autorenporträts – Werkstattgespräche – Interpretationen*. 3., erw. Auflage. Würzburg 2002, S. 307.
- 5 Gelegentlich findet sich auch als Erklärung der Hinweis auf eine zu große Nähe des Autors zu den geschilderten Ereignissen. So z.B. bei Kritsch Neuse, *Der Erzähler in der deutschen Kurzgeschichte* (Anm. 3), S. 85.
- 6 Heinrich Böll: *Wir Besenbinder*. In: Ders.: *Werke. Kölner Ausgabe*. Bd. 3. 1947-1948. Hg. von Frank Finley und Jochen Schubert. Köln 2003, S. 423-427, hier S. 423.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 424.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S. 426f.
- 15 Ebd., S. 427.
- 16 Ebd.
- 17 Klaus Zobel: *Textanalysen. Eine Einführung in die Interpretation moderner Kurzprosa*. 2. Aufl. Paderborn 1990, S. 254.
- 18 Ebd., S. 250.
- 19 Karlheinz Daniels: *Wandlung des Dichterbildes bei Heinrich Böll. Wir Besenbinder – Es wird etwas geschehen*. In: *Neophilologus* 49 (1965), S. 32-43, hier S. 34.
- 20 Ebd. Herv. i. Orig.
- 21 Heinrich Böll: *Auch Kinder sind Zivilisten*. In: Böll, *Werke. Kölner Ausgabe*. Bd. 3 (Anm. 6), S. 541-543, hier S. 541.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd., S. 542.
- 24 Ebd.
- 25 Durzak, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart* (Anm. 4), S. 127.
- 26 Ebd.
- 27 Böll, *Auch Kinder sind Zivilisten* (Anm. 21), S. 542.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd. S. 543.
- 30 Ebd.
- 31 Durzak, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart* (Anm. 4), S. 127.
- 32 Böll, *Auch Kinder sind Zivilisten* (Anm. 21), S. 543.
- 33 Gutmann, *Erzählweisen in der deutschen Kurzgeschichte* (Anm. 1), S. 127.
- 34 Heinrich Böll: *An der Brücke*. In: Ders. *Werke. Kölner Ausgabe*. Bd. 4. 1947-1948. Hg. von Hans Joachim Bernhard. Köln 2003, S. 53-55, S. 53.

- 35 J. H. Reid: *Heinrich Böll: An der Brücke*. In: *Klassische deutsche Kurzgeschichten*. Hg. von Werner Bellmann. Stuttgart 2004, S. 70-75, hier S. 72. – Das Zitat im Zitat spielt auf eine Stelle in Heinrich Bölls *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* an, an der dieser eine entsprechende Kritik des Umgangs mit den Menschen in der Nachkriegszeit übt. Vgl. Heinrich Böll: *Bekenntnis zur Trümmerliteratur*. In: Ders. *Zur Verteidigung der Waschküchen. Schriften und Reden 1952-1959*. München 1985, S. 27-31, hier S. 27.
- 36 Böll, *An der Brücke* (Anm. 34), S. 53.
- 37 Werner Zimmermann: *Deutsche Prosadichtungen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen für Lebende und Lernende*. Band 2. 7. Aufl. Düsseldorf 1989, S. 71. – An späterer Stelle spricht er von der „Sicherheit des in sich selbst ruhenden homo ludens“ (ebd. S. 72).
- 38 Zimmermanns Vorstellung, dass der Invalide mit seinen ironischen Wendungen die eine tatsächliche Irrationalität treffe, nämlich die „naive Hybris [der Zahlenwelt, J.B.] bloßstellt“ (ebd. S. 71), scheint mir eine Übertreibung zu sein, zumindest verfolgt die Erzählung diesen Gedanken nicht weiter und bietet keinerlei Anhaltspunkte für eine weltanschauliche Verifizierung.
- 39 Birgit Kneip: *Zwischen Angriff und Verteidigung. Satirische Schreibweise in der deutschen Erzähl- und Dokumentarprosa 1945-75*. Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993, S. 44.
- 40 Böll, *An der Brücke* (Anm. 34), S. 53.
- 41 Ebd.
- 42 Kneip, *Zwischen Angriff und Verteidigung* (Anm. 39), S. 44.
- 43 Dies ist der Sinn der Inszenierung und es ist nicht bloß, wie Zimmermann glaubt, eine „Ironie des Schicksals“, die will, „daß die Statistik gerade diesen verborgenen Bezirk des Humanen schützt, wider Willen freilich, als etwas, was man in Kauf nehmen muß, aber auch darf, weil es die Richtigkeit des Ergebnisses nur unwesentlich beeinträchtigt.“ Zimmermann, *Deutsche Prosadichtungen* (Anm. 37), S. 74.
- 44 Böll, *An der Brücke* (Anm. 34), S. 54.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd.
- 48 Ebd., S. 55. Herv. i. Orig.
- 49 Ebd.
- 50 Viele Literaturwissenschaftler haben diesen Punkt übersehen und wie Sowinski einen ungetrübten Erfolg auf Seiten der Hauptfigur vermeldet: Ihr würde es gelingen „die eigene Funktionalisierung subversiv zu unterlaufen“. (Jochen Vogt: *Heinrich Böll*. 2. neu bearb. Aufl. München 1987, S. 63.) Diese Wahrnehmung erklärt zugleich, weshalb einige Interpreten im Schluss ein utopisches Moment entdecken können. Zimmermann etwa versteht das Zählendürfen der Pferdewagen als „Ausblick auf eine Zukunft, in der das Menschliche sich frei zu entfalten vermag“. (Zimmermann, *Deutsche Prosadichtungen* (Anm. 37), S. 74.) Dass diese ‚freie Entfaltung‘ noch unter der Aufsicht und den Maßgaben der Statistiker und der sonstigen Vorgesetzten stehen würde, ist ihm offenbar kein Grund zur Beunruhigung. Mit Reid könnte man dieser Sichtweise wenigstens

die geringe Wahrscheinlichkeit der Schlusswendung vorhalten: „[D]ass 1948 jemand angestellt würde, um ‚Pferdewagen‘ zu zählen, gehört auch zu diesem phantastischen Element [im Wesen des Erzählers].“ (Reid, *An der Brücke* (Anm. 35), S. 74.) Allerdings entdeckt Reid wiederum gerade darin die Utopie! Gezeigt werde seiner Meinung nach, dass „[n]och wichtiger als die Liebe im Kampf gegen den menschenfeindlichen Bürokratismus [...] die dichterische Phantasie [ist], die Fähigkeit, sich eine Alternative zum jetzigen Zustand vorzustellen.“ (Ebd.)

<sup>51</sup> Durzak, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart* (Anm. 4), S. 307.

<sup>52</sup> In der den Band eröffnenden Kurzgeschichte *Über die Brücke* macht sich der Ich-Erzähler in zahlreichen Kommentaren wie dem folgenden bemerkbar: „Obwohl ich mich bei meiner Geschichte bemühen will, nur das zu beschreiben, was ich wirklich sah, so sei doch die bescheidene Andeutung gestattet, daß [...]“ (S. 468) Der Erzähler macht darauf aufmerksam, dass er nun etwas mitteilt, das er *nicht* beobachtet hat. Er weist den Leser darauf hin, dass er spekuliert, bevor dieser selbst auf diesen Gedanken kommt, und muss dazu offenbar dessen Skepsis antizipiert haben. Der Effekt besteht auf der einen Seite darin, dass er zeigt, dass er den Leser/Zuhörer nicht ohne Argumente überreden, dass er es nicht auf eine Täuschung abgesehen hat. Er fordert den Leser hier geradezu dazu auf nachzuprüfen, bzw. die Plausibilität zu beurteilen. Auf der anderen Seite will er natürlich schon auch selber für die Wahrheit dieser „Spekulation“ eintreten: drei Monate hat es gedauert, bis er sich zu dieser Hypothese durchgerungen hat, und man möchte hinzusetzen, dass diese Zeit eine der ‚reiflichen Überlegung‘ gewesen ist. Mit demselben Impetus begegnet er der möglichen Skepsis des Lesers gegenüber seiner Person. Er spricht also über sich selbst, und zwar in einer Ausführlichkeit, die vor dem Hintergrund der anderen in diesem Band enthaltenen Kurzgeschichten keinen Vergleich hat. – In einem Missverhältnis zu diesen Anstrengungen steht allerdings der Inhalt des Sinns, für dessen Objektivität er auf diese Weise wirbt. Es geht ihm um den Plan, den eine ihm nicht näher bekannte Frau (und später deren Tochter) beim Putzen ihres Hauses verfolgt. Wegen der nur subjektiven Bedeutung dieser Frage, leitet er seine Erzählung gleich mit einer Entschuldigung ein: „Die Geschichte, die ich Ihnen erzählen will, hat eigentlich gar keinen Inhalt, vielleicht ist es gar keine Geschichte, aber ich muß sie Ihnen erzählen.“ (S. 466) Damit weist auch diese Geschichte wiederum beide Aspekte auf. Heinrich Böll: *Über die Brücke*. In: Böll, *Werke. Kölner Ausgabe*. Bd. 4 (Anm. 34), S. 466-471.

<sup>53</sup> Dieses Phänomen hat schon Klaus Doderer beschrieben: „Der Leser wird ohne Übergang mitten in ein schon begonnenes Geschehen eingeschaltet. [...] Man springt gewissermaßen während der Fahrt auf.“ Klaus Doderer: *Die Kurzgeschichte als literarische Form*. In: *Wirkendes Wort* 8 (1957/58), S. 90-100, S. 93.

<sup>54</sup> Durzak, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart* (Anm. 4), S. 303.

## II Autofiktionale Identitätssuche

---



## Rückkehr, Abkehr, Zusammenkunft

---

### Zur Identitätssuche der Ich-Erzählerin in Barbara Honigmanns *Eine Liebe aus nichts*

Barbara Honigmann (geboren 1949) ist die Tochter jüdischer Kommunisten, die die Zeit des Dritten Reichs im Exil in England verbracht haben und nach dem Zweiten Weltkrieg in die DDR zurückgewandert sind. 1984 hat sie als Fünfunddreißigjährige die DDR verlassen, um sich mit ihrer Familie in Straßburg niederzulassen. Seitdem arbeitet sie an einem Werk, das inzwischen zehn Bücher umfasst und sie als eine der wichtigsten Vertreterinnen der deutsch-jüdischen Literatur der „zweiten Generation“ profiliert hat.<sup>1</sup> Obwohl die Erzählinstanz in allen Büchern von einem weiblichen Ich übernommen wird, unterscheiden sich die Texte durch die angegebene Gattung: Manche tragen das Etikett „Erzählung“ (*Roman von einem Kind*, 1986), „Roman“ (*Eine Liebe aus nichts*, 1991; *Sobaras Reise*, 1996; *Alles, alles Liebe*, 2000), „kleine Prosa“ (*Am Sonntag spielt der Rabbi Fußball*, 1998) und manche andere, die inzwischen überwiegen, gar keines (*Damals, dann und danach*, 1999; *Ein Kapitel aus meinem Leben*, 2004; *Das überirdische Licht*, 2008; *Bilder von A.*, 2011).

Die Pendelbewegung zwischen unterschiedlichen literarischen Gattungen verweist auf einen Erzählmodus, der sich irgendwo zwischen Fiktion und Referenz befindet. Der Cursor wird von der Autorin abwechselnd dichter an den einen oder an den anderen Pol gerückt. Aus dieser Feststellung darf jedoch kein Missverständnis entstehen: Honigmanns Texte sind stark referentiell. Allerdings kann bei ihr von traditioneller Autobiografie nicht die Rede sein: Es handelt sich keineswegs um ein souverän rückblickendes Erzählen über die eigene Geschichte, wie es Philippe Lejeune 1975 theoretisierte.<sup>2</sup> Es geht vielmehr um ein facettenreiches, vielschichtiges Projekt, das die Identitätsbildung des Subjekts zugleich thematisiert und unterstützt. Andererseits werden aber Bezeichnungen wie „Romane im autobiografischen Stil“ oder „autobiografische Romane“ dem Vorhaben auch nicht ganz gerecht. Denn wenn die Auto-

rin sich an den Schreibtisch setzt, stellt sie einen Antrag an den Leser, der in ihren Augen durchaus verbindlich ist: Sie möchte „dem Anderen nun die ganze Wahrheit über sich sagen, sich offenbaren.“<sup>3</sup> Um eine solche Produktion zu bezeichnen, erscheint der 1977 von Serge Doubrovsky geprägte Begriff „Autofiktion“<sup>4</sup>, der eine grundsätzliche Doppelbödigkeit der Schreibweise suggeriert, treffender. Für diese neue Gattung hat Philippe Gasparini 2008 folgende „Mindestdefinition“ vorgeschlagen: Es handle sich um autobiografische und literarische Texte, für die Mündlichkeit, formale Innovation, erzählerische Komplexität, Fragmentierung, Andersartigkeit, Vielschichtigkeit und Selbstkommentar kennzeichnend seien. Diese Elemente zielten alle darauf ab, das problematische Verhältnis zwischen Schreiben und Erfahrung zu thematisieren.<sup>5</sup>

Bei Honigmann deuten die Vielfalt der Gattungen, die Abweichungen, die Variationen derselben Themen von einem Werk zum anderen, auf eine Literarisierung des Stoffs „Leben“ hin, die in einem autobiografischen Bekenntnis nicht aufgeht. Am Beispiel des Romans *Eine Liebe aus nichts* (1991) soll veranschaulicht werden, wie in Abwesenheit eines autobiografischen Pakts à la Lejeune oder eines autofiktionalen Pakts à la Doubrovsky<sup>6</sup> dennoch eine glaubwürdige Ich-Erzählerin konstruiert und eine plausible Identitätsbildung geschildert werden. Ziel ist zu zeigen, dass, wie hoch der Grad an Referentialität oder Erfundenem auch sein mag, narrative Kategorien genauso wirksam zur Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz beitragen wie auch biografische Anspielungen.

Leitfaden bei der Analyse sind verschiedene Arten der Spannung: zwischen dem eigenen Leben und dem Schicksal der Eltern, zwischen den Orten, an denen nacheinander gelebt wird, zwischen den Epochen, über die und in denen erzählt wird. In diesem Kontext besteht die narrative Funktion der Ich-Figur darin, eine Zerrissenheit thematisch und sprachlich zum Ausdruck zu bringen, sowie deren allmähliche Überwindung durch die dreifache Bewegung der Rückkehr, Abkehr und Zusammenkunft zu inszenieren. Rückkehr heißt hier Wiederentdeckung der jüdischen Wurzeln, ein Streben, durch das sich die Ich-Erzählerin stark von der Elterngeneration abgrenzt.<sup>7</sup> Abkehr bezieht sich auf die konkrete Trennung von der Familie und den Freunden, das Verlassen der DDR und die Niederlassung im fremden Frankreich. Zusammenkunft deutet

auf die Wiederzusammensetzung der eigenen Geschichte hin sowie auf die Erzielung einer gewissen Harmonie zwischen mehrfachen „Minderheitenidentitäten“<sup>8</sup> im Erinnerungs- und Schreibprozess.

*Eine Liebe aus nichts* beginnt mit einer Rückkehr: Die Ich-Erzählerin, die inzwischen die DDR verlassen hat und in Paris wohnt, darf nach Weimar einreisen, weil ihr Vater gerade gestorben ist. Nun erfährt sie in einem von ihm hinterlassenen Brief, dass er sich nach jüdischem Ritual beerdigen lassen möchte. Dieser Wunsch ist für sie umso erstaunlicher, als sich ihr Vater in seinem Leben von seiner jüdischen Identität vollkommen abgewandt hatte. Das Unverständnis, ja sogar die Entrüstung der Ich-Erzählerin diesbezüglich lassen sich zahlreichen negativen Formulierungen entnehmen: „nicht etwa“, „nur“, „überhaupt kein“, „nicht mal“, „gar nicht“, „nie“, „nichts ausgelassen“, „nicht aufgehört“<sup>9</sup>. Innerhalb von ein paar Zeilen wird der schwierige, widersprüchliche Umgang mit dem Judentum in der Familie geschildert. Der überraschende Wunsch des Vaters, der nach dessen Tod offenbar wird, wirkt programmatisch: Er kündigt die innere Gespaltenheit, die in jeder Figur zu finden sein wird, sowie den Gegensatz zwischen Tochter und Vater an. Das erste Kapitel stellt die Erzählung unter das Licht der Infragestellung („es war schwer zu glauben“, 8), des Vorwurfs („er hat mich ja verlassen und betrogen“, 8) und der Ermittlung: Die psychologischen Motivationen der Protagonisten werden ergründet, wobei die Ich-Erzählerin die Interpretationsschlüssel für sich selbst besitzt (sie wird von „Angst und Rache“ bewegt, 8), jedoch nicht für ihren Vater: Warum hat er das Wort „Mord“ in seinem Brief unterstrichen? Solche unbeantwortete Fragen verursachen bei ihr ein fortwährendes Unbehagen.

Zum Eindruck des Fremdseins trägt die Akkumulation von Vergleichspartikeln bei: „wie ein kleines Kind“ (9), „wie eine Wut“ (14), „wie zur Rache“ (45), „als ob ich seine Liebe nie erwidert hätte“ (23), „als ob da nichts wäre“ (47), „es schien mir, als ob man mich dort nicht loslassen wollte“ (93). Solche Textelemente suggerieren sowohl Nähe als auch Distanz.<sup>10</sup> Die Ich-Erzählerin scheint keinen direkten Zugang zum Wesen der Dinge zu haben; eine unsichtbare Trennwand steht zwischen ihr und ihrer Umgebung. Sie muss den Umweg eines Vergleichs nutzen, um den Kontakt herzustellen, ihre Eindrücke verdeutlichen und schließlich

vermitteln zu können. Das ganze Buch ist ein Versuch, durch solche Vergleiche über die Verhältnisse Klarheit zu erlangen. Das Durchschauen des Wechselspiels zwischen Schein und Realität, der Wille, hinter den Spiegel zu gelangen, sind außerdem im Motiv des Theaters vorhanden: Die Ich-Erzählerin arbeitet als Assistentin im *Berliner Theater* und begibt sich gleichzeitig vor und hinter die Kulissen, wodurch sich die Trennlinie zwischen Realität und Illusion allmählich verwischt: „[...] nur wir standen zwischen dem dunklen Zuschauerraum und der künstlichen Welt auf der Bühne und der Welt hinter der großen Tür nach draußen, die aber irgendwie auch nicht die richtige Welt zu sein schien.“ (26)<sup>11</sup>

Vielsagend ist auch der Aufbau der Sätze, der oft auf einem Kontrasteffekt beruht. Zwei Elemente, die in Opposition zueinander stehen, koexistieren in kurzen Sätzen, die wie Pointen klingen: „Ich wollte das Zimmer meines Vaters noch einmal sehen, aber es war schwer und tröstlos“ (9), „Denn draußen war es heiß, aber drinnen war es kalt und dunkel“ (11), „Irgendwohin mußte ich ja nun, doch ich hatte ja noch nie daran gedacht...“ (13). Oft beginnen Sätze und sogar Abschnitte mit der Koordinationskonjunktion „aber“, so dass umfangreiche Passagen des Textes in der Perspektive des Widerspruchs stehen (12 und 15). Diese gegensätzliche Konstruktion steigert sich manchmal bis zum Paradox: „Ach es ist ja schön, herumzulaufen... Aber es ist schwer, zu kommen“ (17). Sie verursacht ein permanentes Erstaunen, eine Gespanntheit, die durch die lakonischen Formulierungen noch intensiver gemacht wird: Gespaltenheit, Unbehagen und Unsicherheit sind greifbar. Die Korrespondenz zwischen dem Gemütszustand der Ich-Erzählerin und der Art und Weise, wie sie sich ausdrückt, wie sie die Worte und das Benehmen der Anderen wahrnimmt und reflektiert, ist in den alltäglichsten Situationen wiederzufinden: Die Uhr des Vaters, die sie als Erinnerungsstück aus Weimar mitgebracht hat, muss zum Uhrmacher gebracht werden: „die Uhr wurde repariert, aber es gab abfällige Bemerkungen“ (10), oder: „sie seien zwar solide, aber im Inneren grob und ohne Kunst“ (10). So werden die Dinge immer wieder entstellt, so muss immer wieder auf etwas verzichtet oder etwas in Kauf genommen werden.

Die Ich-Erzählerin lebt vor unseren Augen dank dieser psychologischen Dichte, die eigenartigerweise mehr suggeriert als ausführlich be-

schrieben wird. Grundlegende Anekdoten aus der Kindheit, die knapp und ohne jegliches Pathos erfasst werden, deren Tragweite dennoch leicht begreifbar ist, reichen aus. Man erfährt, dass der Vater mit ihrem Aussehen nie zufrieden war und es ihr zu verstehen gab: „er sagte, dass er mich trotzdem liebe“ (23). Nun wurden die Vorwürfe, die ständige Gefühlserpressung, weil sie ihn nicht genug liebe oder sich viel zu selten melde, als umso widersprüchlicher von der Tochter empfunden, als er ja die Trennung zu verantworten hat: „und dabei war er es doch gewesen, der fortgegangen war“ (23). In der „Urkonzession“ (Liebe trotz Unzufriedenheit), dem „Anfangsparadox“ (der Vater beklagt sich, obwohl er für die Situation verantwortlich ist) liegt die Matrix der Einstellung zur Welt: Sie prägte die Psyche des Kindes, strukturierte seine Denkweise und schlägt sich heute in der Erzählung der jungen Frau nieder. Das mittelbare Verhältnis zur Umgebung scheint seinen Ursprung in dem ausbleibenden, ewig verschobenen Zusammensein mit dem Vater zu finden, dessen Beschreibung immer wieder dieselbe homologische und entziehende Struktur wiederholt: „So ist unsere Liebe [...] nur wie eine Liebe von weit her geblieben, so als sei es nur ein Einsammeln von Begegnungen und gemeinsamen Erlebnissen gewesen und nie ein Zusammensein.“ (23-24)

Eine weitere Erklärung für den schwierigen Zugang zur Realität liegt eindeutig im gestörten Umgang der Familie mit der eigenen Herkunft und Geschichte. Das Legendäre mancher Lebensepochen, der Schleier, der dagegen über andere Episoden gelegt wird, erschweren die Identifikation mit dem eigenen Dasein. Vom Exil der Eltern in Paris und in London und von der Rückkehr in die DDR nach dem Sieg über Hitler wird mit einer Naivität berichtet, die die Perzeption des damaligen Kindes nachahmt, dem wahrscheinlich eine zu komplizierte Geschichte erzählt wurde (32-33). Die Ereignisse folgen aufeinander wie nach einem Zauberschlag, mit einer Logik und Selbstverständlichkeit, die dem Ton eines Märchens ähneln. Doch entspricht dieser Stil nicht nur der überforderten Phantasie des Kindes, sondern sicher auch dem Willen der Eltern, die um die Verbreitung von „Familienlegenden“ anscheinend sehr bemüht sind.<sup>12</sup> Nun stellt sich aber heraus, dass diese Mythen dazu führen, die Shoah und die jüdische Herkunft weitgehend zu tabuisie-

ren.<sup>13</sup> Die Ich-Erzählerin sieht in diesen alternativen Großerzählungen eine Flucht vor dem Schuldgefühl der Überlebenden: „[...] und das muss eine schwere Last gewesen sein, so schwer, dass sie immer so taten, als hätten sie damit gar nichts zu tun gehabt, als hätte niemand jemals zu ihnen gehört, der in einem Ghetto verreckt oder in Auschwitz vergast worden ist ...“ (34)<sup>14</sup>

Die erfolgreichen Verdrängungsstrategien der Mitglieder der ersten Generation werden deren Kindern zum Verhängnis. So wurde das unausgesprochene Trauma der Tochter vererbt, die sich zwischen ihrem eigenen Dasein und dem Schicksal ihrer Eltern in die Zange genommen fühlt. Dieses zweite Leben, das ihr gar nicht gehört und von dem sie kaum etwas kennt, ist aber unmöglich zu führen: In ihr verbreiten sich „eine Müdigkeit und Schwäche und eine Faulheit des Lebens“ (41), die ihr allmählich Angst machen.<sup>15</sup>

Dieses Unbehagen betrifft nicht nur die Ich-Erzählerin. Sie steht hier für eine ganze Generation von Kindern jüdischer Herkunft – auch außerhalb der DDR –, die sich in den 1970er Jahren entschließt, „das auferlegte Schweigen zu brechen“ (46) und sich ohne Hilfe der Eltern auf die Suche nach den jüdischen Wurzeln zu begeben. Zu diesem Verlangen gesellt sich eine Sehnsucht nach etwas Unbestimmtem, das diesmal typisch für den sozialistischen Staat ist: „Weg vom Fleck“ (40) heißt damals das Ideal der „Hineingeborenen“ (Uwe Kolbe). Eines Tages lässt die junge Frau tatsächlich alles hinter sich und tritt hinter den Spiegel. Mit der Auswanderung kehrt sie nicht nur der DDR den Rücken, sondern auch ihren Eltern, ihren Freunden, ihrem Beruf und schließlich – durch die Niederlassung in Paris – ihrer Muttersprache. Diese letzte Dimension ist wichtig: Durch die gemeinsame Sprache ist sie mit dem „Volk der Täter“ unwiderruflich verbunden, was einen Schmerz auslöst, den sie im Gegensatz zu ihrem Vater nicht länger aushalten kann. Sie erhofft sich also von diesem neuen Leben „ohne Vergleich, ohne Erinnerung“ (15), eine Veränderung, eine regelrechte „Verwandlung“ (11). Durch dieses „Exil“<sup>16</sup> knüpft die Ich-Erzählerin natürlich auch an die Tradition an, die das Herumirren als Modalität des Jüdischseins betrachtet.<sup>17</sup> Der Weg in die Fremde beginnt allerdings mit einer Zwischenetappe in Frankfurt am Main, da, wo der Vater geboren wurde und er sie

eigentlich erwarten sollte (67). Die Suche nach dem Geburtshaus und nach Spuren der Stammeltern scheidet aber schnell, nicht zuletzt weil der Vater, der ursprünglich als Wegweiser gedacht war, vorzeitig die Stadt verlassen hat: Die Tochter irrt orientierungslos umher und wird sich erst jetzt ganz bewusst, dass sie trotz der stolzen Erzählungen über die angesehenen jüdischen Vorfahren – oder vielleicht gerade wegen ihres mythologisierenden Charakters – eigentlich keine Ahnung von ihrer eigenen Genealogie hat. Mit den Namen der Vorfahren *Weil* und *Sanders*, denen sie auf dem Friedhof mehrfach begegnet, kann sie nichts anfangen. Nach diesem Besuch ist ihre Herkunft noch unbestimmter: Sie hat „keine Erinnerung, kein Zeichen, kein Andenken und keine Spur“ (70) gefunden.

Auch in Paris gleicht das Hin und Her zwischen den Orten der Irrfahrt in einem Labyrinth (13). Die durchwanderten Pariser Viertel („Butte aux caillés“, Umkreis von Notre-Dame, 13. Arrondissement) werden dank zahlreicher Bewegungs- und Handlungsverben beschrieben: „rufen und reden, laufen, stehen, nach oben sehen, schweigen, herumgehen, es eilig haben, rennen, sich streiten, sich küssen, sitzen, schlafen, lesen, essen, schreiben“ (18). Die Orts- und Zeitangaben häufen sich und vermitteln das Gefühl eines dynamischen und intensiven Gewimmels, das einem den Atem verschlägt und im Kontrast zur Teilnahmslosigkeit der Zeit in der DDR steht. Der Eindruck des Fremdseins und der Fiktion, den die Ich-Erzählerin bei der Beobachtung der Pariser empfindet, erinnert an das, was sie als Kind im Theater während der Proben ihrer Stiefmutter erlebte: Da herrschte auch eine Hektik, die auf sie „beruhigend und schwindelerregend zugleich“ (25) wirkte. Die mitten in der Pariser Menge verbrachten Momente gehören zu den positivsten Beschreibungen des Romans, doch ist die Begegnung mit der Fremde nicht wirklich glücklich. Das vorübergehende Gefühl einer Zusammengehörigkeit mit der neuen Umgebung verschwindet schnell. Da sie von niemandem wahrgenommen wird, erlebt die Ich-Erzählerin Alpträume von „Kälte und Verbannung“ (12), die sie erneut aus dem Gleichgewicht bringen.<sup>18</sup> Obwohl sie den Stadtplan von Paris im Souterrain, in dem sie wohnt, aufgehängt hat, findet sie sich immer noch nicht zurecht. Das ist sicher nicht zuletzt auf die Tatsache zurückzuführen, dass das Reiseziel

Paris keine Zufallswahl war: In dieser Stadt hatten sich die Eltern während des Krieges kennengelernt und geheiratet, insofern war die Abkehr von ihnen nur eine Illusion, nur der „Traum einer wirklichen Trennung“ (31). „Mehr als von allem anderen, bin ich vielleicht von meinen Eltern weggelaufen und lief ihnen doch hinterher“ (31): Der Teufelskreis, in dem die junge Frau verfangen ist, wird aufs Neue mittels eines Paradoxes formuliert. Denn es reicht nicht, ein neues Leben beginnen zu wollen, damit es einem auch gelingt. Durch das frenetische Hin und Her ist sie nicht vorwärtsgekommen, sondern hat sich im Kreis gedreht. Das Labyrinth, das anfangs „Abenteuer und Versteck“ (61) bedeuten sollte, ist zum Spinnennetz geworden, das sich nun als Falle entpuppt.

Durch die schwierige Erfahrung im Ausland eröffnen sich allerdings neue Horizonte. Die Minderheitenidentität „jüdisch gegenüber deutsch“ vervielfältigt und verfeinert sich: „ausländisch gegenüber inländisch“, „deutsch gegenüber französisch“, „aschkenasisch gegenüber sephardisch“. Im Laufe der Zeit verwandelt sich die Reuse, in der die Ich-Erzählerin hilflos um sich schlug, in ein Netzwerk, das sie unterstützt und weiterführt. Die Labilität wird zur Plastizität. Aus dieser Position am Rand vieler Gesellschaften findet sie den Weg, um die entgegengesetzten Kräfte der Rück- und Abkehr zu vereinigen. Der Ortwechsel war eine Etappe, die sie sich nicht ersparen konnte, er war aber nicht ausreichend. Dafür muss nun eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschlagen werden.

Trotz der spürbaren Bitterkeit ist *Eine Liebe aus nichts* keine Abrechnung mit den Figuren der Vergangenheit, sondern das Buch der Trauer und der Erinnerung an sie. Als die Ich-Erzählerin nach der Beerdigung ihres Vaters in seinen Sachen nach Objekten sucht, die sie als „Erinnerungsstücke“ mitnehmen könnte (9), muss sie feststellen, dass die vom Vater besessenen Gegenstände mit dessen Tod ihren Sinn verloren haben: Die Erinnerung ist aus ihnen „herausgefallen“. Nachdem die gemeinsame Frankfurter „Pilgerfahrt“ gescheitert ist, erlebt sie also eine weitere Enttäuschung. Nun muss sie einen anderen Weg einschlagen, um die Erinnerungen ausfindig zu machen.<sup>19</sup> Dass der ganze Text ein literarisches Gebilde ist, wird schon im letzten Abschnitt des ersten Kapitels zu verstehen gegeben: „Jetzt war die Uhr stehengeblieben und nicht



mehr aufzuziehen, deshalb habe ich sie hier in Paris gleich zur Reparatur gebracht.“ (10) Die Ereignisse werden aus einer Distanz reflektiert, die gleichzeitig örtlich (das „hier“ ist plötzlich nicht mehr Weimar) und zeitlich („Jetzt“) markiert ist. Diese in der Vergangenheit geschriebenen Sätze unterscheiden sich von den folgenden, die im Präsens verfasst sind: „Erst seit wenigen Monaten, noch nicht mal einem Jahr bin ich in dieser Stadt, in Paris.“ (11) Das Signal ist klar: Wir sind in einem Raum, in dem die Dinge im Nachhinein kunstvoll arrangiert werden. Diese Erzählperspektive von heute aus zurück in die Vergangenheit erinnert stark an die Art und Weise, wie Christa Wolf ihre Schreibweise beschrieb.<sup>20</sup> Genau aus einer solchen subjektiven und rekonstruierten Sicht berichtet die Tochter von der schmerzbereitenden Beziehung zu Vergangenheit und Gegenwart. Dieser Prozess wird jedoch erst am Ende des Romans ausdrücklich thematisiert, mit einem der schönsten Bilder des Buchs, das wieder auf einem Widerspruch beruht: Die Tochter beschließt, den Terminkalender, in dem sich der Vater 1946 nach seiner Rückkehr in Deutschland eine Zeit lang Notizen machte, wieder aufzunehmen. Wie die vererbte kaputte Uhr repariert wurde, wird nun das schon lange verjährte Notizbuch weitergeschrieben. Seit dem Anfang des Romans ist der Leser dabei, die Zeilen zu lesen, durch welche die Tochter trotz der Zeit wieder in Gang brachte.<sup>21</sup>

Die niedergeschriebenen Erinnerungen werden ins Gedächtnis zurückgerufen in einer Form, die den verstorbenen Dingen neues Leben einflößt. Glaubwürdigkeit entsteht aus der mündlichen Sprache, die wiedergegeben wird: Ausrufe der Sehnsucht und der Begeisterung „nach Paris! nach Paris!“ (12), Dialoge aus dem Alltag „merci – merci de môme“ (18), heftige Verneinungen „nein, niemanden, nichts“ (15); dabei spielen die sprecherbezogenen Adverbale „ja“, „doch“, „eben“, „eigentlich“, die überall im Text zu finden sind, eine ausschlaggebende Rolle. Die Erzählung wird dadurch rhythmischer, intensiver und authentischer. Schriftliche Dokumente, die Bezeugungskraft besitzen, werden eingefügt oder man bezieht sich auf sie: Postkarten, Telegramme, Briefe werden ständig ins Spiel gebracht. Die Briefe, die im Pariser Souterrain plötzlich aus ihren Bündeln fallen und in der Wohnung herumfliegen, sind die Auslöser des Gedächtnisstroms. Sie stellen den Bindestrich mit der Ver-

gangenheit dar und leuchten wie Leitsterne, nach denen sich die Ich-Erzählerin, auch nostalgisch, orientieren kann.<sup>22</sup>

Nun ist ein solches Material nicht das der epischen Fresken oder der mythischen Großerzählungen. Es reiht sich eher in die Tradition der „kleinen Literatur“ ein, so wie sie Gilles Deleuze und Félix Guattari definiert haben:

„Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur der kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient. Ihr erstes Merkmal ist daher ein starker Deterritorialisierungskoeffizient, der ihre Sprache erfaßt. In diesem Sinne hat Kafka die Sackgasse definiert, die den Prager Juden den Zugang zum Schreiben versperrte und ihre Literatur ‚von allen Seiten unmöglich‘ machte: Sie lebten zwischen ‚der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, und der Unmöglichkeit, anders zu schreiben.‘“<sup>23</sup>

Am Beispiel Kafkas zeigen beide Franzosen, so Honigmann in einem Essay, wie aus der Minderheitsidentität in der Mehrheitssprache eine „nicht etablierte“, eine „marginale“, eben eine „kleine“ Literatur hervorgeht; eine Literatur, mit der die Autorin sich stark identifiziert, weil sie von Menschen geschrieben wurde, die am Rand der Gesellschaft standen.<sup>24</sup> Die von Honigmanns Ich-Erzählerin empfundene Schwierigkeit, sich in der deutschen Mehrheitssprache auszudrücken, ist schon betont worden. Die Tatsache, dass sie ihre eigene Stimme erst im Ausland findet, also im Zustand einer „Deterritorialisierung“, lässt die Annäherung an Deleuze und Guattari noch überzeugender erscheinen. In ihrem Essay fügt die Autorin eine weitere Kategorie hinzu: die der „ganz kleinen Literatur“, die aus vorliterarischen Formen des „persönlichen Anvertauens, des Erinnerns, des Briefs, des Tagebuchs“<sup>25</sup> besteht. Eine Literatur, die sie zutiefst bewundert, auch weil sie „direkt, dringlich und eindringlich“<sup>26</sup> klingt und es sich keineswegs versagt, „auch den Lauf der Welt zu kommentieren“.<sup>27</sup> Durch seinen Titel schreibt sich der Roman *Eine Liebe aus nichts*<sup>28</sup> in diese Nachkommenschaft ein.

Das Werk erhebt sich aber auch weit über diese „Zwischenformen“. Zwar verankern Anekdoten und zahlreiche präzise Einzelheiten die Erzählung in der Realität – man stößt auf zahlreiche Elemente, die Plausibilität durch Referentialität erzeugen: Formeln, die typisch für die DDR waren, die Nummer des Busses, mit dem die Ich-Erzählerin zur Uni und dann zum Theater fuhr; reale Kunstwerke, Orte und Persönlichkeiten werden erwähnt.<sup>29</sup> Genauso auffallend sind aber die Angaben, die verschwiegen werden. Wichtige Namen bleiben aus: Die Ich-Erzählerin trägt keinen, ihre Eltern auch nicht. Symptomatisch ist der erste erscheinende Vorname „Martha“: So lautet der Titel des Theaterstücks, das der Vater als Kind aufführen wollte, ohne es je geschrieben zu haben. Es entpuppt sich als doppelte *Fata Morgana*, sowohl fiktional als auch biografisch betrachtet. Im Laufe des Textes tauchen die Freundin Blanca, die unglückliche Liebe Alfred<sup>30</sup> und die Vorfahren Weil und Sanders auf, ohne dass man sich richtig erklären kann, warum gerade sie und nicht die anderen einen Namen tragen. Eine solche unterschiedliche Behandlung irritiert. Überall im Text ist die Kausalkonjunktion „denn“ zu finden, was auf Analyse und Interpretation hindeutet. Doch bemerkt man nach einer Weile, dass meistens eine wirklich zufriedenstellende Erklärung fehlt. Nicht nur, dass nicht alle Fragen beantwortet werden: Sie werden nicht einmal gestellt (94). Dies entspricht sicher der Position der Ich-Erzählerin, die nicht über alle Informationen verfügt, auch weil sie sich nicht traute, bei ihren Eltern immer wieder nachzubohren. Dies zeigt aber auch, dass während des Schreibens auswählend verfahren, dass nicht der Willkür des Gedächtnisses gefolgt wird. Authentische Fragmente sind zwar die Antriebskraft, die den Schreibprozess mit Blut versorgt, doch geht es hier nicht mehr darum, Briefe zu schreiben: Durch Literarisierung wird Ordnung im Chaos der Erinnerung geschaffen. Es findet eine Auslese statt, aus der Kunst entsteht.

Der autobiografische Stil in *Eine Liebe aus nichts* ist Teil des autofiktionalen Schreibprojekts, das Barbara Honigmann mit ihren späteren Büchern fortsetzen und radikalieren wird.<sup>31</sup> Obwohl der Roman weitgehend auf das für Autofiktion typische referentielle Spiel, auf den Metadiskurs über schriftstellerische Tätigkeit verzichtet, rührt seine Kraft aus dem unterschweligen umfangreichen Vorhaben her, dessen Tragweite

der Leser zu spüren bekommt. Seine Plausibilität schöpft er aber vor allem aus der Darstellung einer Ich-Erzählerin, die sich langsam von ihrer inneren Gespaltenheit und dem Gefühl befreit, dem eigenen Leben fremd zu sein. Die dafür geleistete Gedächtnisarbeit gleicht einer archäologischen Suche und dem behutsamen Zusammenfügen von Lebensfragmenten, die durch das Schreiben erfolgen. So wird die Spannung zwischen der unmöglichen Rückkehr zur Herkunft und der daher notwendigen Abkehr von den Ihren produktiv gemacht: Sie führt zu einer symbolischen Zusammenkunft im Werk.<sup>32</sup> Ob es sich tatsächlich um Barbara Honigmann handelt oder nicht, spielt hier keine große Rolle. Der Text kann als spannender Familien-, Exil- und Künstlerroman gelesen werden.

Die Autorin schließt hier einen Lesepakt ab, der ihr eigen ist. Ihr autobiografisches Schreiben ist keine Entblößung, sie gibt nicht alle Geheimnisse preis und funktionalisiert das inszenierte Ich, um eine Erzählung ästhetisch zu konstruieren. Durch Verdichtung und Hybridität wird das ausgesprochen, was zunächst unsagbar war.<sup>33</sup> Mehrere Merkmale der anfangs gegebenen Definition sind wiederzufinden. Zwar fehlt die von Doubrovsky hervorgehobene experimentelle Komponente der Autofiktion, sowie die von Deleuze und Guattari unterstrichene politische und revolutionäre Dimension der „kleinen Literatur“, doch werden Honigmanns Texte durch ihre vibrierende Intensität mit diesen Konzepten wieder in Einklang gebracht. Zum Schluss muss noch eines bemerkt werden: Die Autorin möchte mit ihrem Werk den „Legenden“ aus ihrer Kindheit und Jugend entkommen, sie sozusagen entmystifizieren.<sup>34</sup> Dass sie dafür den Weg der Literarisierung, ja sogar der Fiktionalisierung des Stoffs Leben wählt, könnte paradox erscheinen, denn durch die Wahl, Konstruktion und Künstlichkeit der Erzählung entsteht ja eigentlich nur eine andere, alternative Legende. Doch wer möchte das beklagen? Gerade aus diesem Paradoxon ziehen ihre Bücher ihre Anziehungskraft.

Für die inszenierten Figuren ist das Verfahren allerdings erfolgreich. Was einmal abgerissen wurde, verankert sich, was einmal gespalten wurde, vereint sich. Kleines und Großes, Intimes und Universales werden vereint. Dieses Muster, das alle Werke Honigmanns durchzieht,<sup>35</sup> erinnert stark an die Dynamik der psychologischen Resilienz, die Kräfte frei-

setzt, um die negativen Folgen eines Traumas zu bekämpfen.<sup>36</sup> Da sich aber Barbara Honigmann in die Tradition der „ganz kleinen Literatur“ einreihet und sie gleichzeitig transzendiert, arbeitet sie weit über ihren Einzelfall hinaus. Ihre autofiktionale Suche trägt zur Bildung einer positiven, selbstbewussten und ausgeglichenen jüdischen Identität nach der Shoah bei,<sup>37</sup> die die Katastrophe nicht ausklammert, sich aber auch nicht auf die Identität des per Prokura leidenden „eingebildeten Juden“ („Juif imaginaire“<sup>38</sup>) beschränkt. Der Roman *Eine Liebe aus nichts* dokumentiert und bezeugt die erste Etappe dieses inzwischen weit fortgeschrittenen Prozesses.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Christian Mariotte: ‚*Perdants de l’Histoire’ contre ‚Champions du monde du martyre’? Sur la représentation de l’exil des Juifs algériens dans l’œuvre de Barbara Honigmann.* In: *Dislocation des Empires: les perdants de l’histoire.* Hg. von Hélène Boursicaud. Rennes 2011, S. 123. „Zweite Generation“ bezieht sich hier auf die Kinder der Shoah-Überlebenden.
- <sup>2</sup> Philippe Lejeune: *Le Pacte autobiographique.* Paris 1975.
- <sup>3</sup> Barbara Honigmann: *Damals, dann und danach* [1999]. 2. Auflage. München 2005, S. 50.
- <sup>4</sup> Gilles Buscot spricht in Anlehnung an Ellen Papacek von „fiktional-autobiographischem Schreiben“. Gilles Buscot: *La ritualisation de l’exil dans les récits «strasbourgeois» de Barbara Honigmann.* In: *Recherches sur le Monde germanique*, 2003, S. 251, Fußnote 7. Barbara Honigmann selbst verweist auf das Konzept „Autofiktion“. Vgl. Barbara Honigmann: *Das Gesicht wiederfinden. Über Schreiben, Schriftsteller und Judentum.* München 2006, S. 39.
- <sup>5</sup> „Compte tenu de ce qui précède, on pourrait définir, a minima, le nouveau genre de la manière suivante: *texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience.*“ (Philippe Gasparini: *Autofiction. Une aventure du langage.* Paris 2008, S. 311.)
- <sup>6</sup> Der autofiktionale Pakt wird wohl in den nächsten Büchern abgeschlossen, aber zu dieser Zeit ist er noch unausgesprochen.
- <sup>7</sup> Barbara Honigmann unterscheidet sich von anderen deutsch-jüdischen Autoren der „Zweiten Generation“ dadurch, dass ihr die jüdische Tradition von ihrer Mutter nicht übermittelt wurde. Ein weiteres Merkmal ist die Tatsache, dass sie sich als religiöse Jüdin darstellt. Helene Schruff: *Wechselwirkungen. Deutsch-jüdische Identität in erzählender Prosa der ‚Zweiten Generation’.* Hildesheim u.a. 2000, S. 83 u. 85. Diese Spezifika sind sicher auf die unterschiedliche Sozialisierung der DDR im Vergleich zu westlichen deutschspra-

- chigen Ländern zurückzuführen. Für eine solche Interpretation spricht z. B. die sehr ähnliche Entwicklung von Hans (Chaim) Noll.
- <sup>8</sup> In Bezug auf Honigmanns Figur Sohara spricht C. Mariotte von einer „doppelten Minderheitenidentität“ („identité doublement minoritaire“) als Frau und Jüdin. Vgl. Mariotte, *Pendants de l'Histoire* (Anm. 1), S. 123. In Honigmanns Falle lässt sich die Liste noch ergänzen: als „Deutsche“, „Ostlerin“, „Künstlerin“...
- <sup>9</sup> Barbara Honigmann: *Eine Liebe aus nichts* [1991]. 1. Auflage. München 2008, S. 7. Im folgenden beziehen sich die angegebenen Seitenzahlen im Text nach den Zitaten auf diese Ausgabe.
- <sup>10</sup> Die schwierige Beziehung zur Mutter wird durch die bulgarische Fremdsprache, die die Tochter nicht beherrscht, symbolisch inszeniert (Ebd., S. 28). Am Ende ihres Lebens kann die Mutter nur noch ihre Muttersprache, so dass die Kommunikation mit der Ich-Erzählerin völlig unmöglich wird. B. Honigmanns Mutter stammt eigentlich aus Ungarn und lebte lange in Wien. In Berlin fiel sie wegen ihres Akzents auf.
- <sup>11</sup> Im nächsten Buch *Damals, dann und danach* wird dieses Motiv noch einmal aufgegriffen und variiert. Da erinnert sich die Ich-Erzählerin, wie sie als Kind ihrer Mutter, die übrigens auch Lizzy hieß, „Alice im Wunderland“ auf Englisch vorlesen musste, obwohl sie als kleines Mädchen noch keine Ahnung von dieser Sprache hatte (Honigmann: *Damals, dann und danach* (Anm. 3), S. 22).
- <sup>12</sup> Honigmann, *Eine Liebe aus nichts* (Anm. 9): „Die Legenden, die ihre Eltern erzählten“ (S. 53), „Legenden tausendmal erzählt“, „wie Mythen unserer Kindheit“, „wie die Irrfahrten des Odysseus“ (S. 55).
- <sup>13</sup> Die Verdrängung der jüdischen Herkunft von Seiten der Eltern hängt mit deren Engagement für den Sozialismus zusammen. Der marxistischen Lehre zufolge sollte die jüdische Identität in der kommunistischen aufgehen, so dass verständlich ist, dass sie dem offiziellen Schweigen weitgehend zustimmen. Bei ihnen dient das Jüdischsein schlechthin dazu, sich von den Deutschen als „unzivilisiertem Volk“ abzugrenzen. Zu diesem Thema: Vincent von Wroblewsky: *Un étrange amour. Etre juif en RDA*. Paris 2005, S. 28.
- <sup>14</sup> Im Notizbuch des Vaters, das aus dem Jahr 1944 stammt und auf das Jahr 1946 umdatiert wurde, wird die Shoah allerdings indirekt erwähnt: Nach 1945 erkennt die deutsche Bevölkerung die Juden nicht mehr. Auf der Straße werden sie mit Italienern und Spaniern verwechselt (Honigmann, *Eine Liebe aus nichts* (Anm. 9) S. 100).
- <sup>15</sup> Eine solche Apathie bei den Kindern von Überlebenden wird 1979 von Helen Epstein als „vererbtes Trauma“ interpretiert. Helen Epstein: *Le traumatisme en héritage*. Paris 2005, S. 44.
- <sup>16</sup> Gilles Buscot spricht zu Recht von „freiwilligem Exil“ („exil volontaire“). Buscot, *La ritualisation* (Anm. 4), S. 249.
- <sup>17</sup> Der Hebräer der Ursprünge ist ein Nomade: Abel ist örtlich nicht verwurzelt und Abraham verzichtet auf eine geografische Verankerung. Régine Azria: *Le judaïsme*. Paris 2003, S. 24.

- <sup>18</sup> „Traurigkeit und Müdigkeit als dominierende Stimmungen oder auch der Topos der Krankheit sind im Exilroman charakteristisch für die Erfahrung von Orientierungslosigkeit und Heimatverlust.“ Waltraud Strickhausen: „*Die Kunst besteht darin, das Gesicht wiederzufinden*“. *Spuren der Verfolgung in den Werken Barbara Honigmanns*. In: Autobiographische Zeugnisse der Verfolgung. *Hommage für Guy Stern*. Hg. von Konrad Feilchenfeldt/Barbara Mahlmann-Bauer. Heidelberg, 2005, S. 196.
- <sup>19</sup> Nach Deleuze und Guattari stellt sich die Vater-Frage bei Kafka folgenderweise: „Die Vaterfrage heißt nicht, wie man sich vom Vater befreien kann (Ödipusfrage), sondern wie man dort einen Weg findet, wo er keinen gefunden hat.“ Dies kann genauso für das Verhältnis von Honigmanns Ich-Erzählerin zu ihrem Vater gelten. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Für eine kleine Literatur*. Übers. aus d. Frz. von Burkhard Kroeber. Frankfurt/M. 1976, S. 19.
- <sup>20</sup> „Dies schreibe ich am staubigen Schreibtisch des Hotels „Rossija“: im Bewußtsein der Gegenwart – beispielsweise dieses Flusses da unten und aller wirklichen und erträumten Erlebnisse, die sich mir mit ihm verbinden – schreibe ich über einen früheren Vorgang, während dessen Ablauf ich mich – eine Kette von Assoziationen entlangtastend – nicht nur an noch frühere Ereignisse, sondern auch an vergangene Gedanken und Erinnerungen erinnerte und mir zu allem übrigen noch die Möglichkeit aufstieg, das alles könnte später einmal, in der Zukunft (die in diesem Moment Gegenwart ist), auf irgendeine Weise bedeutsam werden. Zum Beispiel, indem ich es beschreibe.“ (Christa Wolf: *Lesen und Schreiben*. In: Dies. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*, Bd 2. Westberlin 1990, S. 466.)
- <sup>21</sup> Dadurch schreibt sich die Autorin auch in die schriftliche jüdische Tradition ein, nach der das heilige Wort durch immer neu formulierte und interpretierte Erzählungen aufbewahrt wird.
- <sup>22</sup> Für G. Buscot handelt es sich um „dialogische Fragmente“, die, gerade weil sie gleichzeitig fiktional und autobiografisch sind, zur Dramatisierung und Spontaneität der Erzählung beitragen. Gilles Buscot: *Lettre et exil dans l'œuvre de Barbara Honigmann*. In: *Germanica*, no. 38, 2006, S. 142 u. 145.
- <sup>23</sup> Deleuze/Guattari, *Für eine kleine Literatur* (Anm. 19), S. 24.
- <sup>24</sup> Honigmann, *Das Gesicht wiederfinden* (Anm. 4), S. 10.
- <sup>25</sup> Ebd.
- <sup>26</sup> Ebd.
- <sup>27</sup> Ebd., S. 11. B. Honigmann erwähnt die Memoiren von Glückel von Hameln und die Tagebücher von Rahel von Varnhagen und Anne Frank: „Es sind Werke, in denen Frauen Geschichten, Begebenheiten, Gedanken und Träume erzählen, die von ihrem Leben als Angehörige einer kleinen Minderheit in einer großen Kultur handeln, unter starker innerer und äußerer Anspannung geschrieben und deshalb von so unvergleichbarer Intimität und Intensität. Eine „ganz kleine“ Literatur des Anvertrauens in der uns die Autorinnen durch die Geschichte hindurch anzublicken scheinen.“ Ebd., S. 26-27.

- 28 Der Titel wird später ergänzt: „Eine Liebe aus nichts, in der nichts passiert und die sich endlos im Nichts verliert.“ (Honigmann, *Eine Liebe aus nichts* (Anm.9), S. 79).
- 29 „Berechtigung zum Erhalt eines Visums“; Schiller, Rilke, Goethe, das Schloss Belvedere, der Friedhof von Weimar, das Viertel Mitte, Johannes R. Becher.
- 30 In Honigmanns Werk taucht diese Figur mehrmals auf: Sie heißt Josef in *Roman von einem Kind* und A. in *Bilder von A*. Sie wurde vom Theaterregisseur Adolf Dresen inspiriert, der 1977 die DDR verließ.
- 31 Diese Entwicklung ist im schon erwähnten *Damals, dann und danach* und in *Ein Kapitel aus meinem Leben* festzustellen.
- 32 Michael Braun unterstreicht, dass diese Bewegung der Liturgie des Seder-Mahls entspricht, das jedes Jahr im Mittelpunkt des Pessach-Festes steht: „Dieses Zusammengehörigkeitsgefühl lässt sich paradoxerweise nur erfahren, wenn der Zentralgedanke der Zerstreuung wachgehalten wird, etwa in der Aufzählung der verstreuten Zutaten der Feier [...]“. Michael Braun: *Barbara Honigmanns Weg* „Nach Hause in die Fremde“. In: *„Hinauf und Zurück / in die herzhelle Zukunft“: Deutsch-jüdische Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Birgit Lermen*. Hg. von Michael Braun/Peter J. Brenner u.a. Bonn 2000, S. 474.
- 33 In ihrer Arbeit stellt Katja Schubert eine explizite Verbindung her zwischen „autobiographischem Roman“ und neuen Möglichkeiten, sich als Jude nach Auschwitz auszusprechen. Katja Schubert: *Notwendige Umwege. Voies de traverse obligées. Gedächtnis und Zengenschaft in Texten jüdischer Autorinnen in Deutschland und Frankreich nach Auschwitz*. Hildesheim 2001, S. 297.
- 34 Diesbezüglich unterscheidet sich unsere Analyse etwas von der Helene Schruoffs: „[...] das Lebendighalten der Mythen [ist] eine wichtige Referenz für die Konsolidierung ihrer jüdischen Identität.“ Schruoff, *Wechselwirkungen* (Anm. 7), S. 78.
- 35 Auch in Soharas Reise, dem einzigen Roman von Honigmann, der keine Ich-Erzählerin inszeniert, die offenkundige Ähnlichkeiten mit ihr aufweist, ist diese Dynamik zu finden.
- 36 Vgl. Michel Delage/Boris Cyrulnik: *Famille et Résilience*. Paris 2010, S. 17. Im Falle Honigmanns kann auch von Resilienz die Rede sein, weil sie als Kind von Überlebenden Miträgerin des nicht verbalisierten Traumas war.
- 37 Harmut Steinecke sieht in dieser ungehemmten Bekennung zum Judentum den großen Unterschied zwischen Honigmann und den Autoren der vorigen Generation, die sich verständlicherweise nicht gerne als „jüdisch“ auswiesen und/oder dem Jüdischsein keine große Rolle mehr in ihren Leben und Werk gewährten. Harmut Steinecke: *Deutsch-jüdische Literatur der ‚zweiten‘ Generation und die Wende: „Gebt jetzt wieder alles von vorne los?“* In: *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*. Hg. von Volker Wehdeking. Berlin 2000, S. 190.
- 38 Vgl. Alain Finkelkraut: *Le Juif imaginaire*. Paris 1980, S. 23. (Deutsche Übersetzung: *Der eingebildete Jude*. München 1982)



## Erzählend gegen das wiederkehrende Trauma

---

Die narrative Annäherung an die Shoah im Spiegel der jugoslawischen Zerfallskriege im Roman *Gec i Majer* des serbischen Autors David Albahari

David Albahari gehört – auch außerhalb der Grenzen Serbiens – zu den meistrezipierten Autoren der serbischen Gegenwartsliteratur. In seinen seit 1973 publizierten Erzählungen und Romanen werden narrative Mechanismen der Konstruktion und Dekonstruktion individueller und kollektiver Identitäten vorgeführt. Diese jahrzehntelange Kontinuität eines literarischen Themas ist ein Spiegel der Auseinandersetzung des Autors mit Prägungen, Wendepunkten und Brüchen in der eigenen Biographie. So sind die jüdische Herkunft, der Holocaust, der Zerfall Jugoslawiens und die Auswanderung nach Kanada beständige und variierte Themen in Albaharis Werk, die in vielen Erzählungen und den meisten Romanen durch eine homodiegetische Erzählerfigur verhandelt werden.

Zur Deutung der spezifischen Konzeption des Ich-Erzählers soll auf die Vorstellung der narrativen Identität zurückgegriffen werden, die von dem französischen Philosophen Paul Ricœur in seinem Spätwerk *Das Selbst als ein Anderer* entwickelt wurde. Auch in dem zuvor erschienenen dreibändigen Werk *Zeit und Erzählung* erkennt Ricœur, dass in der Erzählstruktur aus der ursprünglich bloß chronologischen Abfolge von Ereignissen eine sinnhafte Form entsteht. Die „narrative Identität“ entstehe „aus der endlosen Rektifikation einer früheren durch eine spätere Erzählung und aus der daraus resultierenden Kette von Refigurationen“<sup>1</sup>. Sie sei, so Ricœur später in *Das Selbst als ein Anderer*, durch „die Synthese des Heterogenen“<sup>2</sup> charakterisiert, da der „Kontingenzeffekt, verstanden als dasjenige, was anders oder überhaupt nicht hätte geschehen können, [...] dem Notwendigkeits- oder Wahrscheinlichkeitseffekt einverleibt“<sup>3</sup> werde.

## Ich-Erzähler und Identitätssuche als Konstante bei David Albahari

Bereits in Albaharis früher Schaffensperiode von 1973 bis 1988 dominiert die homodiegetische Erzählerstimme als Verfahren, durch das die (De-)Konstruktion von Identität zur Darstellung kommt. Albahari kommentiert in dieser Phase die Wahl bestimmter Erzählformen in metanarrativen Kommentaren, so auch die Verwendung der grammatischen Person und die dieser impliziten Identitätsfrage, was beispielsweise in dem Erzählband *Opis smrti* (1982; dt. *Beschreibung des Todes*) zur Bezeichnung der drei Teile des Buches, „Erste Person, Singular“, „Dritte Person, Singular“ und „Keine Person, Singular“, führt.<sup>4</sup>

In den 1990er Jahren, als sich Albahari verstärkt dem Genre des Kurzromans zuwandte, wird der Ich-Erzähler konsequent als Hauptfigur eingesetzt. Das narrative Verfahren der autodiegetischen Erzählform steht in diesem Zeitraum in einem funktionalen Zusammenhang mit der Darstellung individueller Verlusterfahrungen der Erzählerfiguren, die sich auf den Zerfall Jugoslawiens zurückführen lassen. Für die Konzeption des Ich-Erzählers wurde mit Beginn dieser Schaffensphase die Form eines inneren Monologs gewählt, welcher streckenweise Züge eines Bewusstseinsstromes annimmt. Die mentalen Prozesse der Erzählerfigur werden somit in all ihrer Komplexität einschließlich einer scheinbar willkürlichen, assoziativen Gesetzen gehorchenden Ordnung dargestellt<sup>5</sup> und in eine graphische Form überführt, die ohne jegliche Untergliederung auskommt und in der serbischen Literaturwissenschaft als „megapassus“ bezeichnet wird.<sup>6</sup> Laut einer Auskunft des Autors aus dem Jahr 1997 war dieses Verfahren zunächst Resultat eines 1991 unternommenen Formexperimentes, das seinen Ausgangspunkt in den vorherigen, fragmentarisch gestalteten Büchern hatte: „Das Fragment ist hier bis an seine äußersten Grenzen gedehnt [...]“<sup>7</sup>. An anderer Stelle verortet Albahari die Strategie des gedehnten Absatzes in einer literaturhistorischen Tradition, die auf Kafka, Bernhard, Faulkner u.a. zurückgeht.<sup>8</sup>

Rückblickend erwies sich die Form des Riesenfragments für Albahari als passendes Verfahren, um sein individuelles Erleben des Zerfalls von Jugoslawien zum Ausdruck zu bringen, wie er am Beispiel des 1993 erschienen Romans *Kratka knjiga* (Ein kurzes Buch) ausführt: „Auf diese

Weise stellte *Kratka knjiga* perfekt die Leere dar, in der ich mich wiederfand, sowie die Empfindungen der Unsichtbarkeit und Verlorenheit, die mich in dieser Leere begleiteten.“<sup>9</sup> Weiterhin beschreibt Albahari das Riesenfragment als Ergebnis eines zwanghaften, sich in Wiederholungen verfangenden Erzählens<sup>10</sup>, so dass der absatzlose Text als ein Zeichen eines nicht enden wollenden Versuches, einen Gedanken in Worte zu fassen, verstanden werden kann. Vladislava Ribnikar interpretiert den langen Absatz in Albaharis Romanen der 1990er Jahre als formalen Ausdruck des Erzählens über ein Trauma, das von ihr – mit Bezug auf den Roman *Mamac* (1996; dt. *Mutterland*) – als „Beichte“ bezeichnet wird.<sup>11</sup>

Der dargelegte funktionale Zusammenhang zwischen dem inneren Monolog bzw. der Form des Riesenfragments und der Identitäts-(de)konstruktion der Erzählerfiguren gilt für vier der fünf in den 1990er Jahren verfassten Kurzromane Albaharis.<sup>12</sup> Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht der 1998 erschienene Roman *Gec i Majer* (dt. *Götz und Meyer*), an dessen Beispiel gezeigt werden soll, mit welchen konkreten narrativen Verfahren der Versuch des Ich-Erzählers realisiert wird, dem drohenden Verlust seiner jugoslawischen Identität durch die erzählerische Aufarbeitung der Shoah entgegenzutreten.

### **Das Erzählen des Identitätsverlustes in *Gec i Majer***

Die Geschichte der Ermordung der jugoslawischen Juden, die in Albaharis frühen Erzählungen der 1970er und 1980er Jahre durch literarische Darstellungen des Schweigens und des in Andeutungen erinnernden Familiengesprächs eines der zentralen Themen war, wird erstmals in dem 1996 erschienenen Roman *Mamac* auf eine direkte Weise zur Sprache gebracht. Die Schrecken des Zweiten Weltkrieges wie des aktuellen Krieges in Jugoslawien finden dort auf zwei Zeitebenen und in den erzählenden Stimmen von Mutter und Sohn ihre literarische Aufarbeitung, wodurch – jenseits jeglicher vergleichender Absichten – der Eindruck allgegenwärtiger Präsenz historischer Katastrophen vermittelt wird.

In *Gec i Majer* verwendet Albahari eine entgegengesetzte Strategie. In Marginalisierung der – durchaus identifizierbaren – gegenwärtigen Erzählebene wird auf dem radikalen Weg unmittelbarer Konfrontation der Prozess der Vernichtung der Belgrader Juden erzählt. Dennoch erfolgt die Darstellung der Abhängigkeit gegenwärtiger Identitätsentwürfe von den Taten und Leiden der Menschen in der Vergangenheit in keinem anderen der Werke Albaharis derart konsequent wie in *Gec i Majer*. In Serbien wurde der Roman aufgrund des historischen Erzählgegenstandes nach seinem Erscheinen als Roman über die Shoah rezipiert.<sup>13</sup> Das hintergründige Thema des Romans ist jedoch die Besessenheit der erzählenden Hauptfigur von historischen Vorgängen, welche als determinierend für seine eigene Existenz in der bedrückenden Atmosphäre der Erzählgegenwart erkannt werden.

Die Erzählung spielt sich auf zwei Zeitebenen ab. Die Erzählgegenwart lässt sich auf den Sommer 1990 datieren, den Vorabend des Zerfalls Jugoslawiens also, und umfasst den Prozess der Recherche des Protagonisten nach Opfern, Tätern und Abläufen des Massenmords an den Belgrader Juden vom Dezember 1941 bis April 1942. In den erzählten Passagen über die Vergangenheit berichtet der Protagonist, wie sich die Internierungen in einem Sammellager auf dem vor Belgrad gelegenen alten Messegelände, die Tötungen durch den Einsatz von Gaswagen und die Ausladungen der Ermordeten in dem nahe Belgrad gelegenen Waldstück Jajinci seiner Vorstellung nach im Einzelnen abgespielt haben könnten. Die beiden Erzählstränge und Zeitebenen werden im Ich-Erzähler gebündelt, der assoziativ, und im Laufe des Romans mit steigender Frequenz, erzählend zwischen den Zeiten wechselt.

Im Erzählen über seine Person fokussiert der Ich-Erzähler seine jüdische Herkunft und den Verlust fast aller seiner Verwandten durch den Massenmord der deutschen Besatzer an den serbischen Juden. Aus der Rückschau begründet er seine Recherche zunächst allgemein mit der Entdeckung eines Bedürfnisses nach Wissen über das Schicksal seiner Familie. Dieses Wissen wird von ihm als Voraussetzung für die Etablierung eines eigenen Ich-Gefühls angenommen: „Damals, als ich damit anfang, glaubte ich, daß ich, wenn sich mir der Sinn dieser Fragezeichen erschlosse, auch hinter den Sinn des Fragezeichens kommen würde, in

das ich mich selbst verwandelt hatte.“<sup>14</sup> Nur nebenbei erwähnt er auch seine gegenwärtige Tätigkeit als Lehrer der serbokroatischen Sprache und der Literaturen der jugoslawischen Völker. Dieser Einblick in das gegenwärtige Alltagsleben des Erzählers kommt im Roman scheinbar lapidar, als Randbemerkung in einem Nebensatz, zur Sprache: „[...] diese Rechnerei [erreicht, E.K.], zumindest für mich als Lehrer der serbokroatischen Sprache und der Literatur der jugoslawischen Völker, die Sphären der höheren Mathematik [...].“<sup>15</sup> Der Beruf ist jedoch entscheidend für die Konzeption der Hauptfigur, denn als Zeitpunkt des Erzählens lässt sich aus subtilen Zeitangaben heraus das Jahr 1990 rekonstruieren, woraus auf den drohenden Verlust der jugoslawischen Identität des Ich-Erzählers geschlossen werden kann. Bereits in naher Zukunft sollte es die Bezeichnung ‚Serbokroatisch‘ nicht mehr geben und die Literaturen der jugoslawischen Völker räumen den Platz für die einzelnen Nationalliteraturen. Der Erzähler spürt den drohenden Verlust seiner jugoslawischen Identität und ein Bedürfnis nach einer alternativen Zugehörigkeit, die er in seinen jüdischen Wurzeln sucht. Mit der aus diesem versteckten Hinweis ersichtlichen Identifizierung des Protagonisten mit der jugoslawischen Idee repräsentiert Albaharis Ich-Erzähler in *Gec i Majer* einen typischen Vertreter der Juden im zweiten Jugoslawien:

„Die jugoslawische Identität, die von den Politikern schon seit den 60er Jahren zur Disposition gestellt worden war, wurde nun unter dem Druck der politischen Polarisierung auch bei der Mehrheit der Bevölkerung durch eine ethnonationale Identität verdrängt und ersetzt. Für viele war dies ein schmerzhafter Prozess. Betroffen waren besonders die ‚Jugoslawen‘, denen ihr Identifikationsobjekt abhanden kam und die unter gewaltigen Entscheidungsdruck gerieten, sowie all jene Bevölkerungsgruppen, die neben einer nationalen oder religiösen Zugehörigkeit auch eine ausgeprägte jugoslawische Orientierung besaßen hatten, darunter die etwa 9000 Juden (einschließlich der Krypto-Juden, die in den Volkszählungen nicht als Juden in Erscheinung getreten waren).“<sup>16</sup>

Des Erzählers Beschreibungen seiner Vorstellungen der Inhaftierung und Tötung der Belgrader Juden nehmen streckenweise Handlungscharakter an, da er regelmäßig aus der retrospektiv erzählenden in die teilnehmende Perspektive wechselt. Diese Form der Identifizierung mit den Akteuren seiner eigenen Erzählung ist das Resultat eines komplexen Erinnerungsprozesses. Die in diesem Roman inszenierte historische Sinnbildung ist jedoch durch den Umstand erschwert, dass der Protagonist auf keinen gegenwärtigen Augenzeugen und keine Erinnerungen an Erzählungen seiner Eltern zurückgreifen kann. Das von den Eltern überlieferte Schweigen ist als Negativität eines Narrativs zu verstehen und damit Teil des von Marianne Hirsch als „Postmemory“ bezeichneten Gedächtnisses von Überlebenden der zweiten Generation: „Postmemory most specifically describes the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they ‚remember‘ only as the narratives and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right.“<sup>17</sup> Der Ich-Erzähler kompensiert das Fehlen eines über das Trauma erzählenden Generationengedächtnisses zunächst durch die Rezeption von Dokumenten, Augenzeugenberichten und Fotografien. Darauf basiert seine anschließende Imagination der verschwundenen Erinnerungen. Beide Prozesse konstituieren den postmemorialen Vorgang des Erinnerns: „Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection, and creation – often based on silence rather than speech, on the invisible rather than the visible.“<sup>18</sup>

Die von der Erzählerfigur imaginierten traumatischen Erinnerungen schließen auch die gespensterhaften Wiedergänger ein, welche in reflektierenden Autobiographien von Überlebenden einen verdrängten Teil des Selbst als eines Getöteten repräsentieren.<sup>19</sup> Im Roman erscheinen diese sich verselbständigenden Anteile eines vergangenen Selbst als Folge einer im Erzählen vollzogenen Ich-Spaltung des Protagonisten. Allerdings identifiziert sich der Ich-Erzähler nicht nur mit seinen ermordeten Verwandten, sondern auch mit den deutschen Fahrern des Gaswagens, Götz und Meyer. In einer hochgradig ironischen Passage wird parado-

xerweise der Vorsatz des neutralen Umgangs mit allen Beteiligten als Ursache für den Distanzverlust den Tätern gegenüber suggeriert:

„Ich muß fair sein zu Götz und Meyer, dachte ich oft, nicht nur wegen ihrer behutsamen Fahrweise nach Jajinci, sondern einfach so. Auch sie hatten ein Recht auf Irrtümer und Selbsttäuschungen genau wie die jüdischen Lagerinsassen, das konnte ich nicht von der Hand weisen. Aber ich brauchte mir nur vorzustellen, wie sich einer von ihnen bückte, um das Auspuffrohr des Lastwagens umzustecken, und schon zerbrach in mir alles in tausend Stücke.“<sup>20</sup>

Der Ich-Erzähler hat den hohen Anspruch, Götz und Meyer gegenüber objektiv zu sein, trotz der Absurdität einer unparteiischen Perspektive im Angesicht der Shoah. Das Bedürfnis nach einer unvoreingenommenen Wahrnehmung wird vom Erzähler jedoch immer wieder geäußert, denn er möchte die einzelnen Etappen der Ermordung der Belgrader Juden nicht nur nachzeichnen, sondern das Ereignis in Gänze verstehen. Das aber gelingt eben, postmodernen Auffassungen von Geschichte entsprechend<sup>21</sup>, nur unter gleichberechtigter Beachtung aller Parteien. So gerät der Erzähler in einen Zwiespalt, welcher Grad an Objektivität Götz und Meyer gegenüber angemessen ist, und durch die Unlösbarkeit dieses Problems steigert sich seine Beschäftigung mit ihnen ins Exzessive, die bis zur grotesken Identifizierung mit den Tätern führt.

Die folgende Szene demonstriert zunächst, auf welche unmerkliche Weise, ohne Markierung einer Veränderung von Zeit und Ort, die Verwandlung des Lehrers der serbokroatischen Sprache im Sommer 1990 in einen Belgrader Juden im Dezember 1941 (und umgekehrt) erzählerisch gestaltet wird.

„Dann kam ein Brief aus Wien, in dem man mir versicherte, daß im Falle von Götz und Meyer nach dem Krieg in Deutschland keine Ermittlungen durchgeführt wurden, so daß es nicht möglich sei, etwas über deren Schicksal in Erfahrung zu bringen. Den Brief las ich vor meinem Briefkasten, nachdem ich den Umschlag mit einer heftigen Bewegung aufgerissen hatte. Die Briefmarke hatte ich nicht be-

achtet. Meine Knie zitterten, ich mußte mich auf eine Stufe des Treppenhauses setzen. Ich blieb nicht lange da sitzen, jemand stieß mich in den Rücken, ich schaffte es gerade noch, mein Bündel zu greifen und mich den anderen anzuschließen, während von allen Seiten Wortfetzen, tiefe Seufzer, verhaltenes Weinen zu mir drangen. Wir stiegen auf einen Militärlastwagen. Während der Fahrt sah ich durch eine Öffnung in der Plane Häuser und Straßen vorbeigleiten, dann erreichten wir die Brücke, und Belgrad blieb für immer weiter zurück. Ihr müßt euch ein Leben vorstellen, das zu einem Korn zusammenschrumpft, sagte ich zu meinen Schülern. Gestern gab es noch eine Welt, heute ist sie nur noch ein Punkt.“<sup>22</sup>

Die Identifikation des Protagonisten mit Götz und Meyer wird hingegen durch eine völlig andere Strategie ermöglicht, denn in die Täter versetzt sich der Erzähler nicht hinein, sondern erschafft ihre Gestalten, Gesten und Worte aus sich selbst heraus und stellt sie sich als Dialogpartner gegenüber: „Um wirkliche Menschen, wie es meine Verwandte waren, zu erfassen, mußte ich zunächst unwirkliche Menschen wie Götz und Meyer begreifen. Nicht begreifen, erschaffen. Manchmal mußte ich einfach selbst Götz oder Meyer sein, um zu erfahren, was Götz, oder Meyer, eigentlich ich, von dem hielt, wonach ihn Meyer, oder Götz, das heißt auch ich, fragen wollte.“<sup>23</sup> Der vom Ich-Erzähler geschilderte Prozess seiner eigenen Ich-Spaltung führt zu grotesken Situationen, die die widerstreitenden Bestrebungen des Erzählers nach Annäherung und Distanz an diese beiden Personen zum Ausdruck bringen: „Nachts in meinen Träumen halten wir uns an den Händen. Morgens nach dem Wachwerden lasse ich lange einen kalten Wasserstrahl über die meinen laufen, ich reibe sie mit einer kleinen harten Bürste so lang, bis die Haut zu ächzen beginnt.“<sup>24</sup>

Indem Götz und Meyer bis zum Schluss ohne Gesicht visualisiert werden, können sie, wie der Erzähler selbst eingesteht, für jedermann – und damit aber auch für ihn selbst – stehen: „Jeder hätte Götz sein können. Jeder hätte Meyer sein können.“<sup>25</sup> Dieser Ich-Bezug lässt sich mit einem Blick auf andere Werke David Albaharis herstellen, in denen der *Gesichtslose* als eine spezifische Ausgestaltung des literarischen Doppel-



gängermotivs für vergessene und verdrängte Teile des Selbst steht.<sup>26</sup> In den Inszenierungen der Präsenz der erinnerten Vergangenheit in der Gegenwart sowie in der umgekehrten visionären Sicht der Zukunft, welche sich den Figuren erst im Nachhinein als solche offenbart, wird die Bedingtheit der zeitlichen Kategorien demonstriert und die Gemachtheit von Identität in ihrer zeitlichen und kausalen Folgerichtigkeit vorgeführt. Erinnernd kämpfen die Figuren vergeblich gegen die Erkenntnis der Eigenverantwortlichkeit für Facetten ihrer Identität an, die dem eigenen Empfinden widersprechen und die in *Gec i Majer* dem Terminus ‚Täter‘ subsumiert werden.

Die Gesichtsllosigkeit der den Ich-Erzähler verfolgenden Doppelgänger ist nicht zuletzt ein Zeichen für die Skepsis des Autors gegenüber der Fähigkeit des Menschen, traumatische Ereignisse, mit denen sie im Erinnerungsprozess konfrontiert werden, in ihre Identität zu integrieren und es stellt sich im Zusammenhang mit der Erinnerung an die Shoah auch die Frage, ob eine solche Integration für den Überlebenden überhaupt denkbar ist. Indem der Erinnernde in *Gec i Majer* jedoch über keine eigenen Erinnerungen an das Lager verfügt und seine postmemorialen Erinnerungen vom Schweigen der Eltern geprägt sind, kommt es zu dem Anspruch der Objektivität gegenüber den Tätern, der mit den parallel imaginierten Erfahrungen der Opfer eine diskrepante Verbindung eingeht. Daraus resultiert die paradoxe Identifizierung mit den Täterfiguren, welche den Platz der Gespenster einnehmen, der im Erinnerungsdiskurs der Überlebenden der Shoah sonst den getöteten Menschen oder dem zum Tode verurteilten eigenen Selbst zukam.

Durch den subtil vorgeführten Spaltungsvorgang, aufgrund dessen der Erzähler sich mit Tätern wie Opfern gleichermaßen identifiziert, wird die scheinbar klare Kontrastierung in Opfer und Täter obsolet. Das für die Romanhandlung relevante Personal wird nämlich erst durch den Erzähler mit Leben erfüllt, welcher wechselweise die Rollen seiner Verwandten einnimmt oder mit den Gaswagenfahrern kommuniziert. Die ursprünglich monoperspektivisch angelegte Darstellung nimmt auf diese Weise multiperspektivische Qualitäten an, welche jedoch in Bezug auf die Täterfiguren eine groteske Wirkung zeigt. Am Beispiel dieser zum Kollaps der Identitäten führenden Ich-Spaltung, durch welche die Per-

spektive der Täter auf eine den Protagonisten irritierende Weise und wider seinen Willen ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerät, zeigt David Albahari angesichts der Shoah und mit dem Wissen des Krieges in seinem auseinandergebrochenen Land die Unangemessenheit einer relativierenden Täterperspektive.

Im Einklang mit dem Wechsel zwischen Außen-, Opfer- und Täterperspektive stehen die ununterbrochenen Wiederholungen, durch die sich der Erzähler in immer wieder neuen Anläufen einzelnen schmerzenden Aspekten seiner Erzählung über die Vernichtung der Belgrader Juden zuwendet: den Transporten ins Lager, der Lagerwirklichkeit und den Todesfahrten. Mit diesem Verfahren eines repetitiven Erzählens<sup>27</sup>, das in dem erläuterten Riesenfragment ein adäquates Pendant in der graphischen Form findet, wird das Scheitern des Erzählprojekts des Protagonisten vorgeführt, durch Erzählen seinen ermordeten Verwandten, deren Mördern und sich selbst näher zu kommen und damit der Ermordung seiner Verwandten erzählend einen Platz in seiner Identität zu verschaffen – ihr also nachträglich Sinn zu verleihen. Durch nuancierte Verschiebungen in der Beschreibung einer Situation – dazu gehören neben dem Wechsel der Perspektiven auch die Erwähnung neuer Details – wird versucht, ein Verstehen des vergangenen Geschehens in seiner Gesamtheit zu erreichen. Folgender Textausschnitt zeigt jedoch, dass der Protagonist sich des Zusammenhangs zwischen den permanenten Wiederholungen in seiner Erzählung und der Vergeblichkeit, mit dieser Erzählung die Morde an seinen Verwandten sinnvoll deuten zu können, bewusst ist:

„Ich habe nie die Lehre aus jenem uralten Spruch gezogen, der besagt, daß das Schweigen ein um die Weisheit gezogener Zaun sei. Ich rede und rede immerfort, bis mein Mund fusselig und mein Hals trocken wird, bis meine Stimmbänder sich heillos verknoten, als bedeuteten die Worte etwas, als könnten sie wirklich jemanden retten. Wie ein im Walde verirrter Mensch, der im Kreis läuft und immer wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrt, fange ich immer wieder von vorne an und verschließe dabei die Augen vor der Erfolglosigkeit meiner Versuche.“<sup>28</sup>

Mit Beginn der Identitätsspaltung rückt der Erzähler streckenweise von seinem eigentlichen Thema – der Rekonstruktion der Ermordung der jüdischen Bevölkerung Belgrads – ab und stellt seine eigene Person und insbesondere seinen psychischen Zustand in den Mittelpunkt: „Hoffentlich denkt keiner, ich sei verrückt, obwohl es mir selbst nicht leichtfällt, mich vom Gegenteil zu überzeugen.“<sup>29</sup> Mit Äußerungen dieser Art stellt sich der Erzähler in die Nähe dessen, was in der Erzähltheorie als unzuverlässiges Erzählen bezeichnet wird. Unter den von Ansgar Nünning zusammengestellten textinternen Merkmalen unzuverlässigen Erzählens<sup>30</sup> sind in *Gec i Majer* die „Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen“ und ein „hohe[r] Grad an emotionaler Involviertheit“<sup>31</sup> auffällig. In Gaby Allraths Arbeit zu textuellen Signalen erzählerischer Unzuverlässigkeit wird „die Lenkung der Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die psychologische Konstitution des ‚*mad monologist*‘“<sup>32</sup> betont, wodurch sich auch Albaharis Erzähler auszeichnet. Seinem stark emotionalen Bezug versucht der Protagonist streckenweise durch ein betontes Bemühen um Distanz zu begegnen. Seine Darstellung vergangener Situationen ist daher wechselnd von Zweifeln und vordergründiger Selbstsicherheit begleitet. Vladislava Ribnikar zu Folge ist das emotionale und distanzlose Erzählen des Protagonisten als narratives Äquivalent einer „Persönlichkeitskrise“, der „Vernichtung oder Vervielfältigung von Identität“<sup>33</sup>, zu verstehen, die als Folge eines sekundär erfahrenen Traumas zu bewerten sei.

Unzuverlässiges Erzählen hat in *Gec i Majer* weiterhin die Funktion, die Ambivalenz von Normalität und Wahnsinn als Wertungskriterien zu diskutieren. Im Roman wird der sich tatsächlich auf den Wahnsinn zu bewegendende Erzähler, während er in seiner Vorstellung mit Götz bzw. Meyer Bier trinkend unter der Brücke zwischen Belgrad und dem Messegelände sitzt, von diesem als verrückt eingestuft: „Götz, oder Meyer, zeichnete mit dem Flaschenhals einen Kreis auf seine Stirn, was wohl bedeuten sollte, ich sei übergeschnappt.“<sup>34</sup> Auf eine paradoxe Weise gewinnt die Beteiligung der Gaswagenfahrer an einem Massenmord durch diese Konstellation den Status der Normalität. Auf Albaharis spezifische Verwendung erzählerischer Verrücktheit weist auch das an mehreren

Stellen in den Roman integrierte Windmühlenmotiv aus Cervantes' *Don Quijote* hin. Der Ich-Erzähler macht sich die Rolle des verrückten Don Quijote zu Eigen, welcher gegen eine Gefahr ankämpft, die objektiv gar nicht vorhanden sein dürfte: „Gelegentlich besteht der Sieg im Eingeständnis der Niederlage, nicht so in meinem Fall. Ich kämpfe lieber gegen Windmühlen, auch wenn sie alt und hinfällig sind, wie es heute, wenn sie noch lebten, Götz und Meyer sein müssten.“<sup>35</sup> Auch die Schlusszene des Romans, in welcher der Erzähler sich entschließt, mit einem Regenschirm bewaffnet Götz und Meyer anzugreifen, steht im Dialog mit dem Windmühlenmotiv, so dass von einer Einflussnahme von Cervantes' Roman auf die Gestaltung erzählerischer Verrücktheit in *Gec i Majer* ausgegangen werden kann.

„Dabei schaue ich mich nach einer Waffe um, nach irgendeiner Waffe, denn ich weiß, ich weiß nur zu gut, wer hinter der Tür ist und was er treibt, obwohl ich sie nie gesehen habe außer in meiner Phantasie. Ich erblicke am Kleiderständer einen Regenschirm, einen altmodischen mit einer langen Metallspitze und einem gebogenen Bambusgriff. Ich nehme ihn, klemme den Griff unter meine rechte Achsel, öffne die Tür und stürze, den Regenschirm wie eine Lanze vor mich haltend, mit einem Schrei ins Arbeitszimmer. Die Spitze braucht gar nicht sehr scharf zu sein, denke ich, während ich durch die Dunkelheit rase. Dann fühle ich einen Widerstand, breche durch etwas hindurch und pralle schließlich mit ganzer Wucht gegen die Wand.“<sup>36</sup>

So will der Erzähler gegen die scheinbar nicht vorhandenen Täter ankämpfen, von denen der Leser allerdings sehr wohl weiß, dass sie die Erzählgegenwart des Erzählers in Kürze einnehmen werden. Die Verrücktheit des Protagonisten wird von diesem selbst mit den Worten charakterisiert, sein gegenwärtiges Leben sei ein „durcheinander geratene[r] Fahrplan“<sup>37</sup> und mündet am Ende des Romans in eine eindringliche Atmosphäre einer von der Vergangenheit infiltrierten, sich auf eine Katastrophe zu bewegendes Gegenwart.

In David Albaharis Roman *Gec i Majer* wird das im menschlichen Wesen verankerte Verlangen nach der narrativen Integration kontingen-

ter Momente, d.h. „deutungsbedürftige[r] Zeiterfahrungen“<sup>38</sup>, in eine kohärente Geschichte thematisiert. Der Roman zeigt in den Dopplungs- und Spaltungsprozessen des Ich-Erzählers die Grenzen narrativer Identität im Erzählen der Shoah. Das Scheitern der Erzählerfigur resultiert auch aus der Erkenntnis der erzählerisch nicht abwendbaren Wiederholung traumatischer historischer Konstellationen in der Gegenwart und der sich dem Einfluss des Einzelnen entziehenden Zugehörigkeit zur Seite der Opfer oder der Täter.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III: *Die erzählte Zeit* [1985]. Aus d. Frz. von Andreas Knopp. München 2007 (= Übergänge, Bd. 18/III), S. 398.
- <sup>2</sup> Paul Ricœur: *Das Selbst als ein Anderer* [1990]. Aus d. Frz. von Jean Greisch in *Zusammenarb. mit Thomas Bedorf u. Birgit Schaaff*. 2. Aufl. München 2005 (= Übergänge, Bd. 26), S. 174.
- <sup>3</sup> Ebd., S. 176.
- <sup>4</sup> David Albahari: *Opis smrti* [1982]. Beograd 2004; dt. David Albahari: *Beschreibung des Todes*. Aus d. Serb. von Ivan Ivanji. Klagenfurt 1993.
- <sup>5</sup> Vgl. Ute Quinkertz: *Zur Analyse des Erzählmodus und verschiedener Formen von Figurenrede*. In: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Hg. von Peter Wenzel. Trier 2004, S. 141-161, hier S. 158.
- <sup>6</sup> Den Terminus verwendet Mihajlo Pantić in dem von ihm geführten Interview mit Albahari. Vgl. David Albahari u. Mihajlo Pantić: *Umetnik je izgnanik. Razgovor Davida Albaharija i Mihajla Pantića*. In: *Gradac. Časopis za književnost, umetnost i kulturu* 156 (2005), S. 6-24, hier S. 21.
- <sup>7</sup> Übers. aus d. Serb. von mir; orig. „Fragment je ovde raztegnut od krajnih granica, [...]“ (David Albahari: *Autorova beleška*. In: Ders.: *Kratka knjiga*. Beograd 1997, S. 117-119, hier S. 117)
- <sup>8</sup> Vgl. Albahari/Pantić, *Umetnik je izgnanik* (Anm. 6), S. 21.
- <sup>9</sup> Albahari, *Autorova beleška* (Anm. 7), S. 118/119.
- <sup>10</sup> Vgl. David Albahari: *Tonjenje u formi*. In: David Albahari: *Opis smrti*, (Anm. 4), S. 151-153, hier S. 152.
- <sup>11</sup> Vgl. Vladislava Ribnikar: *Istorija i trauma u romanima Davida Albaharija*. In: *Zbornik Matice Srpske za Književnost i Jezik* LIV (2006), Heft 3, S. 613-638, hier S. 632.
- <sup>12</sup> David Albahari: *Kratka knjiga* [1993]. Beograd 1997; David Albahari: *Snežni čovek* [1995]. Beograd 2007 (dt.: David Albahari: *Tagelanger Schneefall*. Aus d. Serb. von Mirjana u. Klaus Wittmann. Wien 1997); David Albahari: *Mamac* [1996]. 10. Aufl. Beograd

---

Zwischen autobiographischem Stil und Autofiktion

- 2005 (dt.: David Albahari: *Mutterland*. Aus d. Serb. von Mirjana u. Klaus Wittmann. Frankfurt a.M. 2002); David Albahari: *Gec i Majer* [1998]. 2. Aufl. Beograd 2005 (dt.: David Albahari: *Götz und Meyer. Roman*. Aus d. Serb. von Mirjana u. Klaus Wittmann. Frankfurt/M. 2005). Albaharis Roman *Mrak* (Finsternis) wird zwar ebenfalls aus der Perspektive eines autodiegetischen Erzählers erzählt, verfügt aber weder über einen inneren Monolog noch die absatzlose graphische Darstellung. Vgl. David Albahari: *Mrak* [1997]. Beograd 2008.
- <sup>13</sup> Vgl. Eva Kowollik: *Gefeiert und verschwiegen. Die Resonanz der literarischen Öffentlichkeit in Serbien auf das Schaffen David Albaharis 1990-2000*. In: *Književna istorija XLIII* (2011), S. 229-252, hier S. 245-248.
- <sup>14</sup> Albahari, *Götz und Meyer* (Anm. 12), S. 169; orig. „Kada sam započinjao, verovao sam da ću, rešavajući smisao tih znakova pitanja, razrešiti i smisao upitnika u koji sam se sam pretvorio, [...]“ (Albahari, *Gec i Majer* (Anm. 12), S. 179)
- <sup>15</sup> Ebd., S. 62/63; orig. „[...] ta računica pređe u sferu više matematike, bar za mene kao profesora srpskohrvatskog jezika i književnosti jugoslovenskih naroda.“ (Ebd., S. 65)
- <sup>16</sup> Holm Sundhaussen: *Geschichte Serbiens. 19.-21. Jahrhundert*. Wien 2007, S. 415/416.
- <sup>17</sup> Marianne Hirsch: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. In: *Yale Journal of Criticism* 14 (2001), Heft 1, S. 5-37, hier S. 9.
- <sup>18</sup> Ebd.
- <sup>19</sup> Das Phänomen der Wiedergänger beschreibt Michael Bachmann am Beispiel des autobiographischen Textes *La Memoire et les Jours* von Charlotte Delbo. Vgl. Michael Baumann: *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*. Tübingen 2010, S. 128.
- <sup>20</sup> Albahari, *Götz und Meyer* (Anm. 12), S. 59; orig. „Moram da budem pošten prema Gecu i Majeru, često sam pomišljao, ne samo zbog njihove oprezne vožnje do Jajinaca nego i onako, uopšte. I oni su imali prava na zablude i samozavaranje, podjednako kao i jevrejski logoraši, to nisam mogao da osporim. Ali, bilo je dovoljno da zamislim kako se jedan od njih saginje da bi prespojio izduvnu cev kamiona, i sve se u meni razbijalo u parampirčad.“ (Albahari, *Gec i Majer* (Anm. 12), S. 61/62)
- <sup>21</sup> Diese Tendenz wird von den Herausgebern des Sammelbandes *Geschichte schreiben in der Postmoderne* unter den Schlagwörtern „Relativismus“ und „Pluralismus“ zusammengefasst, vgl. Christoph Conrad u. Martina Kessel: *Geschichte ohne Zentrum*. Einleitung in: *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Hg. von Christoph Conrad u. Martina Kessel. Stuttgart 1994, S. 9-36, hier S. 16/17.
- <sup>22</sup> Albahari, *Götz und Meyer* (Anm. 12), S. 120/121; orig. „Onda sam dobio pismo iz Beča u kojem mi je potvrđeno da posle rata u Nemačkoj nije vođena nikakva istraga o slučaju Geca i Majera, te da nema nikakvog načina da se nešto dozna o njihovoj sudbini. Pismo sam pročitao ispred poštanskih sandučića, pošto sam prethodno silovitim potezom rascepio koverat. Na marku nisam obratio pažnju. Kolena su mi zadrhtala i morao sam da sednem na stepenik. Nisam dugo sedeo, neko me je gurnuo u leđa, uspeo sam samo da dohvatim svoj denjak, da krenem za drugima, a sa svih strana su dopirali delovi rečenica, duboki uzdasi, suzdržani plač. Ušli smo u vojni

- kamion, i kroz rupe na ciradi, dok smo se vozili, gledao sam kako promiču zgrade i ulice, a onda smo stigli na most i Beograd je počeo da se udaljava. Zamislite život koji se skuplja u zrno, rekao sam učenicima. Juče je još bio ceo svet, danas je tačka.“ (Albahari, *Gec i Majer* (Anm. 12), S. 128)
- <sup>23</sup> Ebd., S. 69; orig. „Da bih doista shvatio stvarne ljude, kakvi su bili moji rođaci, prvo sam morao da shvatim nestvarne ljude, kakvi su bili Gec i Majer. Ne da ih shvatim: a ih stvorim. Stoga sam ponekad jednostavno morao da budem Gec ili Majer da bih doznao šta je Gec, ili Majer, zapravo: ja, misli o onome što ga je Majer, ili Gec, takođe: ja, poželeo da upita.“ (Ebd., S. 72f.)
- <sup>24</sup> Ebd., S. 106; orig. „Noću, kada ih sanjam, držimo se za ruke. Ujutro, po buđenju, dugo ih perem pod mlazom hladne vode, trljam ih malom, oštrom četkom, trljam ih sve dok koža ne počne da stenje.“ (Ebd., S. 111f.)
- <sup>25</sup> Ebd., S. 69; orig. „Svako je mogao da bude Gec. Svako je mogao da bude Majer.“ (Ebd., S. 72)
- <sup>26</sup> Markante Beispiele sind die 1978 entstandene Erzählung *Neke stvari nećemo nikada doznati* (dt. *Einige Dinge werden wir nie erfahren*) in: Albahari, *Opis smrti* (Anm. 4), dt. Albahari, *Beschreibung des Todes* (Anm. 4), und die Erzählung *Kutija* (Die Schachtel) in: David Albahari: *Drugi jezik*. Beograd 2003.
- <sup>27</sup> Zu narratologischen Aspekten repetitiven Erzählens vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. Aus d. Frz. von Andreas Knop und mit einem Nachwort hg. von Jochen Vogt. 2. Aufl. München 1998. S. 82/83.
- <sup>28</sup> Albahari, *Götz und Meyer* (Anm. 12), S. 110; orig. „Nikada nisam izvukao pouku iz one drevne mudrosti koja kaže da je ćutanje ograda oko mudrosti. Pričam dok me ne zabole usta, dok mi se grlo ne osuši, dok mi se glasne žice ne zapetljaju u nerazmrsive čvorove, kao da reči nešto znače, kao da doista mogu nekoga da spasu. Poput čoveka koji se, izgubljen u šumi, vrti u krug i neprekidno vraća na mesto sa kojeg je krenuo, i ja uvek počinjem iz početka, zatvarajući oči pred neuspešnoću mojih pokušaja.“ (Albahari, *Gec i Majer* (Anm. 12), S. 116/117)
- <sup>29</sup> Ebd., S. 77; orig. „Nadam se da niko neće pomisliti da sam lud, premda ni meni nije lako da sebe ubedim u to.“ (Ebd., S. 81)
- <sup>30</sup> Ansgar Nünning: *Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens*. In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hg. von Ansgar Nünning. Trier 1998, S. 3-39, hier S. 27f.
- <sup>31</sup> Ebd., S. 28.
- <sup>32</sup> Gaby Allrath: „But why will you say that I am mad?“ *Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration*. In: Nünning (Hg.), *Unreliable Narration* (Anm. 30), S. 59-79, hier S. 62.
- <sup>33</sup> Ribnikar, *Istorija i trauma u romanima Davida Albaharija* (Anm. 11), S. 634.
- <sup>34</sup> Albahari, *Götz und Meyer* (Anm. 12), S. 128; orig. „Gec, ili Majer, je napravio krug grličem flaše iznad svog čela, što bi moglo da znači da smatra da sam skrenuo s pameti.“ (Albahari, *Gec i Majer* (Anm. 12), S. 136)

- <sup>35</sup> Ebd., S. 128/129; orig. „Ponekad se pobjeda sastoji u priznavanju poraza, ali ne u mom slučaju. Radije ću nasrtati na vetrenjače, makar one bile stare i oronule, kakvi su sada, ako su Živi, Gec i Majer.“ (Ebd., S. 136)
- <sup>36</sup> Ebd., S. 171; orig. „Usput se osvrćem za oružjem, za bilo kakvim oružjem, jer znam, dobro znam ko je iza tih vrata i šta tamo radi, iako ih nikada nisam video i mogu samo da ih zamišljam. Ugledam kišobran na čiviluku, starinski, iz jednog komada, sa dugačkim metalnim vrhom i svijenom drškom od bambusa. Uzimam ga, guram dršku pod desno pazuho, odmičem vrata i, s kišobranom kao isturenim kopljem, uz krik, ulećem u radnu sobu. Ne mora taj vrh ni da bude toliko oštar, pomišljam dok jurim kroz mrak. Onda osetim zadržku otpora, pa trzaj probijanja, i potom svom silinom nalećem na zid.“ (Ebd., S. 181)
- <sup>37</sup> Ebd., S. 87; orig. „poremećeni vozni red“ (Ebd., S. 92)
- <sup>38</sup> Jörn Rüsen: *Historische Orientierung. Über die Arbeit des Geschichtsbewußtseins, sich in der Zeit zurechtzufinden*. Köln u.a. 1994, S. 8.



## Identitätsverhandlungen nach dem Bosnienkrieg

---

Autobiografische Ich-Erzählerfiguren als  
Verhandlungsinstanz einer bosnischen kulturellen Identität  
in Dževad Karahasans *Izvjestaji iz tamnog vilajeta*  
(dt. *Berichte aus der dunklen Welt*)

Die Verarbeitung des Bosnienkrieges in der zeitgenössischen Literatur von Autoren aus Bosnien ist nicht nur nahe liegend, sondern auch nahezu unvermeidbar. Bosnien, das als Raum galt, in dem die drei Weltreligionen Islam, orthodoxes und katholisches Christentum und Judentum auf engstem Raum in einem religiösen und kulturellen Synkretismus zusammenzuleben vermochten, droht, diese bosnische kulturelle Identität durch den Bosnienkrieg zu verlieren. Eigene Erlebnisse und Eindrücke des Kriegsgeschehens werden zum Gegenstand von Romanen und Erzählungen, die sich somit sowohl durch Semifiktionalität als auch Autofiktion, der von Serge Doubrovsky 1977 postulierten und viel diskutierten Kombination autobiografischen und fiktionalen Erzählens, auszeichnen.<sup>1</sup> Ein einprägendes Beispiel dieser Kombination stellt der 2007 erschienene Erzählband *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (2007, dt. *Berichte aus der dunklen Welt*, 2007) des auch im deutschsprachigen Raum bekannten bosnischen Autors Dževad Karahasan (geb. 1953) dar. Es handelt sich hierbei um einen Band von vier Erzählungen im Kontext des Bosnienkrieges, die von einem – womöglich scheinbar – autodiegetischen namenlosen Ich-Erzähler erzählt werden, der über biografische Übereinstimmungen mit dem Autor verfügt und sich lediglich im essayistisch gestalteten Nachwort mit seinen Initialen zu erkennen gibt, was einen autobiografischen Pakt nach Lejeune zuließe.<sup>2</sup> Dieser Eindruck wird vermittelt durch Übereinstimmungen bzw. Ähnlichkeiten des Ich-Erzählers mit dem Autor, wobei der Leser „Grund zur Annahme hat, dass eine Identität zwischen Autor und Protagonist besteht, während der Autor jedoch beschlossen hat, diese Identität zu leugnen oder zumindest nicht zu behaupten“.<sup>3</sup> Ein weiterer Hinweis auf die Identität von Autor, Er-

zähler und Protagonist ist das für Autobiografien typische offene Ende<sup>4</sup> jeder Erzählung, die mit Fragen des Ich-Erzählers an sich selbst und den impliziten Leser abgeschlossen werden. Die als Berichte deklarierten Erzählungen setzen sich aus verschiedenen Blickwinkeln und doch immer wieder aus der Perspektive des Ich-Erzählers mit Bosnien als „tamni vilajet“, als „dunkler Welt“, auseinander. Daher stellt sich die Frage, wie Karahasan die Ich-Identität in den Erzählungen konstruiert und wie sie im Bezug auf den Bosnienkrieg verhandelt wird. Homi Bhabha entwirft bei dem Prozess der Identitätskonstruktion einen Dritten Raum, in dem kulturelle Identitäten und die Geschichte immer wieder verhandelt werden können.<sup>5</sup> Für Doris Bachmann-Medick wird der Dritte Raum als „Transformationsmedium zum Ausgangspunkt eines umfassenderen kulturwissenschaftlichen Konzepts“<sup>6</sup>, der „auf die Selbstverortung der Subjekte rückverwiesen, auf Selbstartikulation und Ausbildung ‚kollektiver Identitäten‘ unter einem transnationalen, ‚hybriden‘ Vorzeichen [bleibt, G. V.]: Durch die Verschiebung und Überlagerung ehemaliger Identitäten, durch mehrfache kulturelle Zugehörigkeiten und durch Aufhebung eindeutiger Kennzeichen von Differenz (Rasse, Geschlecht usw.) entsteht aus der Fremdheit ein neues Integrations- bzw. Identitätsmoment“<sup>7</sup>. In Anlehnung an Bachmann-Medick wird der Dritte Raum als „mit Komplexität aufgeladen“<sup>8</sup> betrachtet und „geht [...] keineswegs in Dialog und Verständigung auf, sondern ist geradezu konzipiert als konfliktreiches Spannungsfeld, in dem die interkulturelle Auseinandersetzung durch ein konstruktives Aushandeln von Missverständnissen vorangetrieben wird.“<sup>9</sup> Im Duktus dieses spannungsgeladenen Dritten Raums kann auch der Erzählband Karahasans interpretiert werden, dessen „tamni vilajet“, die „dunkle Welt“, diesen Raum verkörpert und vom Ich-Erzähler vermittelt wird.

Die *Berichte aus der dunklen Welt* präsentieren sich nicht als Autobiografie, autobiografische Züge sind allerdings deutlich erkennbar, da Beruf, Alter und Lebenssituation des Protagonisten und Ich-Erzählers mit denen des Autors übereinstimmen und in den Erzählungen Protagonisten mit den Namen real existierender Personen auftreten, die der Autor Karahasan zu seinem Freundeskreis zählt. Die textnahe Analyse der Erzählungen verdeutlicht die Rolle des Ich-Erzählers als Verhandlungs-

instanz einer bosnischen kulturellen Identität nach dem Bosnienkrieg und das Anliegen des Autors, diese über Jahrhunderte gewachsene synkretistische Identität auch über die blutige Geschichte Bosniens hinaus zu bewahren. Deutlicher wird das Instrument der Autofiktion in den drei letzten Erzählungen eingesetzt.

### **Die Projektion von Identitätskonflikten in *Anatomie der Traurigkeit***

*Anatomija tuge* (*Anatomie der Traurigkeit*) ist als Geschichte des Protagonisten Emiliano Montecchi inszeniert, die dieser dem Ich-Erzähler in einem Café seiner italienischen Exilheimatstadt Piacenza erzählt. Gegenstand ist die Auseinandersetzung des Protagonisten mit seiner Identität nach seiner Flucht aus dem belagerten Sarajevo im Jahre 1992. Emilianos Versuch, die bereits vor dem Krieg bestehende Identitätskrise zu überwinden, die durch den Verlust des Vaters, der Arbeit und die Trennung von seiner Frau verursacht wurde, wird durch den Bosnienkrieg zunichte gemacht, der dem Protagonisten die Unwiederbringlichkeit der Vergangenheit noch mehr vor Augen führt. Die Handlung wird in der Rahmenerzählung aus der Perspektive eines Ich-Erzählers vermittelt, der sich unter Fokalisierung<sup>10</sup> der Figur Emiliano sukzessive zurückzieht, was eine personale Erzählsituation ergibt. In der Analyse wird deutlich, dass sich der Beginn der Erzählung auf den Identitätskonflikt des Ich-Erzählers konzentriert, der sich durch das Treffen mit Emiliano seiner Vergangenheit und seiner verlorenen bosnischen Identität versichern will.

„Es war Mitte November 1997, später Nachmittag [...]. Unser Treffen war nicht geplant und freute uns deshalb umso mehr. Ich hatte beruflich in Piacenza zu tun, wußte aber nicht, daß Emiliano seit dem September 1992 dort lebte; [...] So verbrachten wir meinen letzten Nachmittag und Abend in Piacenza zusammen und genossen es beide, denn in Zeiten der Not und in der Fremde stehen uns selbst Bekannte aus der besseren Vergangenheit ganz nah, vermutlich als eine

Art Beweis, daß es diese bessere Vergangenheit tatsächlich gegeben hat.“<sup>11</sup>

Detailliert wird die Geschichte des Protagonisten Emiliano aus der Perspektive des personalen Er-Erzählers geschildert. Der Protagonist selbst führt seine Identitätskrise darauf zurück, dass er eine Standuhr, die er nach dem Fortgang des Vaters zur Zeit Jugoslawiens zu bauen begonnen hatte, nie fertiggestellt hat. Sein Lebenswerk und somit seine Identität wurde ihm unwiederbringlich zerstört. Die Rückkehr zur Rahmenerzählung offenbart den Identitätskonflikt des Ich-Erzählers und die Projektion eigener Identitätsfragen in die Figur Emiliano, was die These von der Funktion der Figuren als Reflexionsfläche für den Ich-Erzähler erhärtet. Emilianos Ablehnung des Vorschlags italienischer Handwerker, gemeinsam eine neue Uhr zu bauen, ist darin begründet, dass eine Identität im Exil für ihn keine Option ist und er die Uhr nur in Bosnien aufstellen wird, wo er seine Identität situiert. Die Figur selbst führt die Unwiederholbarkeit des Lebens als Motiv an.

„Dumme Situation, nicht wahr? Du mußt dich gegen das wehren, was du dir am sehnlichsten gewünscht hast“, Emiliano lachte, als wollte er sich rechtfertigen. [...] „Aber warum nicht?“ insistierte ich. „Nenn mir einen vernünftigen Grund, warum du diesen Vorschlag ablehnst.“ „Man kann dasselbe Leben nicht zweimal leben, Kumpel“, sagte Emiliano leise. „Wenn jemand das kann, hat er entweder nicht gelebt, oder er ist kein Mensch.“<sup>12</sup>

In diesem Zusammenhang stellt sich die zwangsläufige Frage des Exils – die Frage nach der Rückkehr in einen veränderten Raum. Die Ambivalenz zwischen der Sehnsucht nach und der Angst vor der Rückkehr spiegelt sich in der Hauptfigur Emiliano wie im Ich-Erzähler wider, der sich wie der Autor ebenfalls im Exil aufhielt (zurzeit pendelt Karahasan zwischen Graz und Sarajevo). Der Versuch des Ich-Erzählers, Emiliano zur Rückkehr nach Sarajevo zu bewegen, muss als Aufforderung gelesen werden, die bosnische kulturelle Identität nicht aufzugeben und stößt bei Emiliano, der seine Identität verloren glaubt, auf Widerstand.

„Weißt du, das Problem liegt nicht darin, daß die Gegenwart unerträglich ist und man keine Zukunft hat, das ist nicht mal dann das Problem, wenn du das genau weißt. Das Problem ist, wenn du einsehst, daß die Vergangenheit nichts mit dem zu tun hat, woran du dich erinnerst, und genau das ist mir passiert.“<sup>13</sup>

Die Reflexion des Ich-Erzählers führt zur Frage nach dem Maß der Selbstverantwortung und der Schicksalhaftigkeit in der Frage der Identitätskonstruktion. Er entlarvt sich selbst als Person, die sich der Frage nach der eigenen Identität entzieht. Am Ende der Erzählung wendet sich der Ich-Erzähler an sich selbst und suggeriert, dass die Gefühlswelt und die Ansichten des Protagonisten Emiliano tatsächlich die seinen sind. Die Projektion des eigenen Empfindens auf die Figur Emiliano veranschaulicht seine Identitätskonflikte, die durch den Verlust Bosniens entstanden sind. Die narrative Umsetzung macht deutlich, dass es in der Erzählung vor allem um die Identitätsfragen des Ich-Erzählers geht.

„Aber ich mische mich selbst in mein eigenes Leben nur dann ein, wenn es gar nicht anders geht, und nicht einmal dann diskutiere ich darüber, über sein Leben hätte ich nicht diskutiert und mich schon gar nicht darin eingemischt, also bestellte ich noch eine Runde und bat um die Rechnung, wahrscheinlich unter der Prämisse, dies sei ein vollwertiger Ersatz für einen Kommentar.“<sup>14</sup>

### **Intertextualität als Offenbarung des Autors in *Briefe aus dem Jahr 1993***

Der Titel der zweiten Erzählung *Pisma iz 1993. godine (Briefe aus dem Jahr 1993)* spielt auf Ivo Andrićs Erzählung *Pismo iz 1920. godine (Brief aus dem Jahr 1920)* von 1946 an, und auch der Text weist viele intertextuelle Bezüge auf. Die Erzählung setzt sich aus zwei Rahmenerzählungen sowie mehreren Briefen zusammen. Schauplatz der ersten Rahmenhandlung ist wie in Andrićs *Pismo iz 1920. godine* ein Bahnhof, an dem sich bei Karaha-

san der Ich-Erzähler und sein alter Freund Bogdan Ende Juli 1995 treffen. Der Protagonist Bogdan verfügt über Ähnlichkeiten mit der realen Person Bogdan Bogdanović (1922-2010), dem bedeutenden Belgrader Architekten und Professor, der sich durch die Errichtung von Gedenkstätten, vor allem durch die „Steinerne Blume“ in der Jasenovac-Gedenkstätte einen Namen gemacht hat. In Andrićs Erzählung treffen sich der Ich-Erzähler und sein Freund Max Löwenfeld, der nach dem Zerfall der Habsburger Monarchie nach Paris aufbricht. Beide Erzählungen sind zeitlich um einen Krieg situiert, in den Bosnien involviert ist – die Erzählung Andrićs nach dem Ersten Weltkrieg, die Rahmenhandlung der Erzählung Karahasans gegen Ende des Bosnienkrieges.

Interessanterweise wird die erste Rahmenerzählung mit einem Thema eröffnet, das der Ich-Erzähler und der Protagonist Bogdan zu meiden versuchen: dem Krieg in Bosnien, der zum Handlungszeitpunkt – im Juli 1995 – noch nicht zu Ende ist. Als Rechtfertigung für das Schweigen führt der Ich-Erzähler die Unzuverlässigkeit der Vergangenheit an, die von den Protagonisten immer wieder aufs Neue rekonstruiert wird.

„Wir vermieden es, über den Krieg zu sprechen, der mich hierhergeführt hatte, und über die Verdunklung des Geistes, die ihn hergeführt hatte; wir versuchten weder in die Zukunft zu sehen, noch kommentierten wir die Vergangenheit, die in den gesegneten Gebieten, aus denen wir kamen, noch undurchsichtiger ist als die Zukunft. [...] Über die Vergangenheit meiner glücklichen Gegend weiß ich weniger als das, denn ich weiß nicht, ob sie räuberisch oder heldenhaft, ob sie blutrünstig oder freiheitsliebend war. Seit einem Jahrhundert gründen sich dort politische wie akademische Karrieren auf der Fälschung der Geschichte, und die zahllosen Fälschungen bilden inzwischen eine regelrechte Mauer zwischen mir und der Vergangenheit, eine durchsichtige Mauer, die die Gestalten verzerrt wie ein Zerrspiegel, in dem Terror als Recht und Mordlust als Heldentum erscheinen.“<sup>15</sup>

Die Ankunft von Bogdans Zug verhindert die Fortführung des Gesprächs. Gleichzeitig kündigt der Ich-Erzähler die nächste Rahmenerzählung an und erinnert sich an seine Gastprofessur an der Universität Salz-

burg im März 1994 (Karahasan nahm diese Gastprofessur tatsächlich wahr) und an den Studenten Haris aus Sarajevo, der plötzlich verschwunden ist und seinem Professor ein Bündel Briefe schickt. Der Ich-Erzähler betont seine eigene Entscheidung, die Briefe zu veröffentlichen und versucht den Leser so seiner Glaubwürdigkeit zu versichern.

„Und dann erhielt ich im November aus Paris einen großen Umschlag, auf dem Haris als Absender genannt war. [...] Ich gebe zu, daß ich Haris' Dramaturgie nicht verstehe, aber ich habe sie respektiert und will sie auch jetzt respektieren, wo ich mich entschieden habe, den Inhalt seiner Sendung zu publizieren, begleitet von Bogdans Geschichte über das platonische Wesen der Stadt und deren schicksalhaftem Zusammentreffen mit unseren Ambitionen, eine Poetik Sarajevos zu formulieren.“<sup>16</sup>

Beim Lesen der Briefe stellt sich heraus, dass ein Brief von Maurice Löwenfeld, dem Enkel der Figur Max Löwenfeld aus Andrićs Erzählung *Brief aus dem Jahr 1920* stammen muss. Die Sendung enthält weitere Briefe aus dem Jahr 1993 und einen Brief des Studenten Haris an seinen Professor. Durch den Bezug zu Andrićs Figur wird klar, dass es sich bei den Briefen um reine Fiktion handelt. Die Briefe rekonstruieren die Geschichte der zum Christentum konvertierten jüdischen Familie Maurice Löwenfelds und spannen gleichzeitig einen Bogen zur Geschichte Bosniens und zum aktuellen Krieg. Die Intertextualität, die Karahasan zu Andrićs Erzählung herstellt, verweist auf die Notwendigkeit, Bosnien in seiner historischen und kulturellen Gesamtheit zu betrachten, um die Bedeutung des jüngsten Bosnienkrieges für die kulturelle Identität herauszustellen. Maurice Löwenfeld, der genauso wenig wie sein Vater Paul das Land des Großvaters besucht hat, macht sich gerade im Bosnienkrieg auf nach Sarajevo. Bei der Suche nach den Gräbern seiner Vorfahren versucht Maurice, seine Identität zu rekonstruieren, findet im Kriegsgeschehen den Tod und wird als zum Christentum konvertierter Jude auf einem muslimischen Friedhof begraben. Der an den Ich-Erzähler gerichtete Brief, mit dem der Student Haris seine eigene Rückkehr nach Bosnien ankündigt, drückt vor allem die Gefühle des Ich-Erzählers aus, der

den Brief durch die Fiktion quasi an sich selbst richtet. Der Ich-Erzähler und somit auch der Autor empfindet sich selbst als traurig. Gleichzeitig ist der Brief ein Abschiedsbrief mit dem impliziten Auftrag an den Ich-Erzähler, die traurige Geschichte Bosniens zu erzählen.

„Sie haben Recht, mein trauriger Herr Professor, es gibt sie nicht mehr, die Literatur, in der sich die Größe in der Niederlage zeigt; die Welt ist zu klein geworden für eine solche Literatur, sie ist einer solchen Literatur nicht mehr gewachsen. [...] Vielmehr interessiert und lockt mich jene Welt, die Ihre Literatur nicht ausdrücken kann, die Welt, die nicht Werk werden kann, weil sie sich der Tautologie und der mechanischen Einheit verweigert. Und wenn ich sie schon nicht lesen kann, will ich sie wenigstens leben. Von daher: Leben Sie wohl, lieber Herr Professor.“<sup>17</sup>

Dem letzten Satz, der einen Abschied für immer und die Inkaufnahme eines gewaltsamen Todes im Krieg suggeriert, folgt ein Postskriptum, in dem Haris die Herkunft der Briefe – sie stammen von einer Tante – preisgibt, die er dem Professor und Ich-Erzähler überantwortet. Diesem wird die Rolle des Vermittlers des Seelenlebens der Figuren und der bosnischen kulturellen Identität somit als zu erfüllende Aufgabe auferlegt. Allein der Raum Bosnien scheint für die Wirklichkeitserfahrung relevant zu sein. Auch Haris beabsichtigt, diese auf Synkretismus beruhende Identität Bosniens zu verkörpern, die durch den Krieg auf die Probe gestellt wird, ihm jedoch immer wieder zu trotzen scheint. „Und ich schicke die Briefe Ihnen, denn vielleicht helfen Sie Ihnen, mich zu verstehen. Wenn Sie sie lesen, werde ich bereits in Sarajevo sein, so oder so. Herzlich, Ihr ehemaliger Student Haris.“<sup>18</sup>

### **Autofiktionale Vergangenheitsbewältigung in *Das Prinzip Gabriel***

Der Beginn der dritten Erzählung ist im Sommer 1998 situiert und in den Kontext einer wahren Forschungsarbeit Karahasans über den jüdi-



schen Komponisten Viktor Ullmann eingebettet, der im Konzentrationslager Theresienstadt mit den einfachsten Mitteln komponiert hatte, bevor er dort ums Leben kam. Aus Karahasans Recherche gingen Publikationen mit dem Titel *Der Platoniker Viktor Ullmann*<sup>19</sup> und *Formen des Lebens*<sup>20</sup> hervor, die in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Theaterregisseur Herbert Gantschacher (geb. 1956) entstanden, womit der autobiografische Rahmen der Erzählung gesetzt ist. Die Aussagen des Ich-Erzählers über Kriege lassen auf die Betroffenheit des Autors sowohl vom Schicksal Ullmanns als auch vom eigenen durch den Bosnienkrieg verursachten Schicksal schließen.

„Hört man Ullmanns Musik, kann man zum Beispiel einen Menschen verstehen, der den Tod für einen Ausweg, für eine Art von Lösung hält, gleichgültig, wie sehr das unserem eigenen Denken widersprechen mag; Ullmanns Musik zeigt, daß der eigentliche Schrecken erst dann beginnen würde, wenn sich der Traum von der Unsterblichkeit erfüllte. [...] ‚Der Kaiser von Atlantis‘ hat ein Dutzend Momente meinem Vergessen entrissen, in denen ich ganz deutlich gespürt hatte, daß man alles ertragen kann, solange es unseren lieben Tod gibt, und daß die Hölle dann anfängt, wenn wir auch ihn versauen und auch er, der Tod, sich weigert, sich unser anzunehmen, sich überhaupt mit uns abzugeben.“<sup>21</sup>

Die Recherche-Reise, die den Ich-Erzähler nach Terezín, dem einstigen Theresienstadt, führt, reißt ihn in den Strudel der Vergangenheit. Aufgrund seiner bosnischen Herkunft glaubt der tschechische Museumsführer des Museums Theresienstadt František, der Ich-Erzähler sei nur aus einem einzigen Grund nach Theresienstadt gekommen: um die Zelle Gavrilo Princip aufzusuchen. Gavrilo Princip, ein bosnischer Serbe, verübte als Anführer der Widerstandsorganisation Mlada Bosna (Junges Bosnien) gegen die Habsburger Monarchie am 28.06.1914 das tödliche Attentat auf den österreichisch-ungarischen Thronfolger Franz Ferdinand und seine Frau Spohie bei deren Besuch in Sarajevo. Nach seiner Verhaftung wurde Gavrilo Princip im damaligen österreichischen Gefängnis Theresienstadt interniert. Der Ich-Erzähler, der gar nicht dazu

kommt, den wahren Grund seines Besuchs zu nennen, wird unversehens in den Sog der von ihm tunlichst vermiedenen Vergangenheit Bosniens hineingezogen.

„Es war einer der vielen Vorfälle aus der ruhmreichen Vergangenheit meiner Völker, von denen ich nichts wissen und über die ich nicht nachdenken wollte, weil sie zu viel Unentwirrbares, Unbegreifliches, Bedrohliches und Düsteres enthalten, zu viel von dem, was ich lieber mied. Mir reicht, was an Unentwirrbarem, Unbegreiflichem, Bedrohlichem und Düstere in mir selbst steckt, ich muß nicht noch den Irrwitz aus der Vergangenheit dazutun. Und jetzt stieß mich der gelbe Franta, der durch die Zelle sprang und mit den Ketten rasselte, auf das, was ich mein Leben lang erfolgreich abgewehrt hatte. Während ich ins Verlies glotzte und mich selbst verfluchte, winselte eine verzweifelte Stimme in mir: ‚Du mußt hier raus; diesem Irren ist Gavrilo Princip offenbar wichtiger als du dir selbst. Nicht auszudenken, wenn er dir alle Themen erklären wollte, um die du bislang einen großen Bogen gemacht hast!‘“<sup>22</sup>

Vom Museumsführer František, der ihm ein Bündel Kopien zum Lesen mitgibt, unter Druck gesetzt, verlässt der Ich-Erzähler Theresienstadt und schenkt den Kopien monatelang keine Aufmerksamkeit, bis er beim Aufräumen auf sie aufmerksam wird. Die Kopien enthalten den Krankenstationsbericht eines Assistenzarztes über Gavrilo Princip, der an Tuberkulose erkrankt in Theresienstadt starb. Die Aufzeichnungen stimmen nicht mit den real existierenden und in Wien 1926 erschienenen Aufzeichnungen des Gefängnispsychiaters Dr. Pappenheim<sup>23</sup> überein und müssen somit als fiktional eingestuft werden. Aus den fiktionalen Aussagen Principis geht die Bedrohung der Identität durch die Habsburger Monarchie als Besatzer hervor, eine Vergangenheit, mit der sich der Ich-Erzähler nie auseinandersetzen wollte. Die Begegnung mit František löst die Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit seiner Vergangenheit und der bosnischen Identität aus. Der Ich-Erzähler empfindet schließlich Dankbarkeit für die Erkenntnis, dass man auch der brutalsten Vergangenheit nicht entrinnen kann. Ein Wiedersehen mit František scheitert an

einem verweigerten Visum nach Tschechien und stellt somit wieder den Realitätsbezug zu Karahasan als Autor her. „Ich glaube nicht, daß sich eine neuerliche Begegnung ergeben wird, daß es in meinem Leben überhaupt noch etwas Neues geben wird, aber ich würde mich so freuen, den verrückten Kerl noch mal zu Gesicht zu bekommen, auch wenn ich dafür nach Tschechien reisen müsste.“<sup>24</sup>

### **Die Rolle des Hasses bei der Identitätskonstruktion in *Karl der Große und die traurigen Elefanten***

Auch die letzte Erzählung wird in den Kontext einer autofiktionalen Rahmenerzählung eingebettet. Zeit und Schauplatz der Handlung ist ein „heißer Juninachmittag des Jahres 1999“<sup>25</sup> in einem Café in Sarajevo. Der Ich-Erzähler sitzt mit seinen Freunden Mile, der der realen Person Mile Babić, einem bosnischen Franziskaner-Mönch und Freund Karahasans ähnelt, und Enes, der der realen Person Enes Duraković, Professor für Literaturwissenschaft an der Universität Sarajevo, ähnelt, zusammen und reflektiert die im Bosnienkrieg verlorene Vergangenheit und die mit ihr zerstörte kulturelle Identität. Die Beschreibung des bosnischen Hauses zu Beginn der Handlung, das durch die Aufteilung in öffentliche, halböffentliche und private Bereiche gekennzeichnet ist, entpuppt sich als eine Reflexion, die der Ich-Erzähler während des Treffens mit seinen beiden Freunden anstellt. Das Sinnieren über Sarajevo vor dem Bosnienkrieg, das vom Ich-Erzähler als ein anderes empfunden wird, ist mit der Frage verbunden, ob die Erinnerung daran bewahrt werden kann und ob die Entstehung eines neuen Sarajevo aus dem zerstörten möglich ist. Die Sehnsucht nach dem bosnischen Haus, das realiter durch Granaten zerstört wurde und seine Gestalt verlor, ist gleichzeitig als Sehnsucht nach dem Sarajevo vor dem Bosnienkrieg zu verstehen. Es ist die Angst davor, dass mit der Zerstörung der Symbolik des bosnischen Hauses auch die bosnische Seele, die bosnische kulturelle Identität, stark getroffen oder sogar zerstört wurde. Die Vergangenheit holt den Ich-Erzähler zunehmend ein. Bewegt von den Bildern aus der Erinnerung erkennt er den Identitätsverlust der Stadt, deren Identität seiner Ansicht nach auf

ihrer Funktion als Zwischenraum, als Mittler zwischen Öffentlichem und Privatem sowie als Mittler zwischen den verschiedenen Kulturen beruht. Diese Mittlerfunktion wurde durch die typisch bosnischen Häuser verkörpert.

„Aber ich konnte trotzdem nicht von meinen Erinnerungen lassen, kramte weiter in der Vergangenheit, gefangen in Fragen und einer schier unerträglichen Traurigkeit, die mich überschwemmte und deswegen ging ich in Gedanken, statt mich den Freunden am Tisch zuzuwenden, alle Höfe durch, die in den letzten Jahren beim Wiederaufbau des alten Sarajevo vernichtet wurden. Ich kam auf eine erschreckend hohe Zahl, erschreckend und schmerzlich für einen, der davon überzeugt ist, daß die Höfe zu den Kleinodien Sarajevos zählen. Es gibt keine Höfe und Veranden mehr, es gibt keine Zwischenräume und Übergänge mehr, heute wird so gebaut, daß man vom Bett direkt auf die Straße fällt.“<sup>26</sup>

Im Gespräch mit den Freunden wirft der Ich-Erzähler die für Bosnien bereits von Ivo Andrić aufgeworfene und vielfach diskutierte Frage nach der Motivation des Hasses auf, den der Ich-Erzähler für die immer noch bessere Option gegenüber der Verachtung hält, denn Hass bedeute Ebenbürtigkeit und Ebenbürtigkeit deute auf eine gemeinsame Identität. Die Entstehung der Verachtung führt er auf die Überzeugung von Menschen zurück, durch bestimmte Zugehörigkeiten privilegiert zu sein und spielt dabei ganz deutlich auf die Konflikte zwischen den Religionen und Kulturen in Jugoslawien und in Bosnien-Herzegovina an.

„Letzten Endes ist das Hauptproblem zwischen den Menschen hier wie überall nicht der Haß, sondern die Verachtung“, behauptete ich, „das Gefühl, allein aufgrund der Zugehörigkeit zu einer Religion oder Nation besser zu sein als der eigene Bruder. [...] Haß ist letzten Endes etwas Gutes; jemanden, den du haßt, behandelst du ebenbürtig, durch den Haß wird er gewissermaßen dein Partner. Solange ihr euch ebenbürtig seid, und das ist der Fall, solange ihr euch haßt, könnt ihr

einander verstehen, euch wechselseitig begreifen und voneinander lernen.“<sup>27</sup>

Die von Enes geschilderte Geschichte des Wesirs von Bosnien Dželaluddin aus dem 19. Jahrhundert greift Andrićs Geschichte *Der Elefant des Wesirs*<sup>28</sup> auf. Die vom Wesir angeordnete Exekution der gesellschaftlichen Eliten wirft die Frage auf, wie Bosnien und das Verhältnis zwischen den Kultur- und Religionsgemeinschaften heute ohne diese Massenhinrichtungen aussehen würden. Aus dieser Frage spricht die Sehnsucht nach einer intakten polyphonen Identität. „Hätten sich in Bosnien bessere Beziehungen zwischen den Glaubensgemeinschaften gebildet? Hätten sich die Menschen in Bosnien dann als ein Volk mit drei verschiedenen Religionen verstanden?“<sup>29</sup>

Der ins Exil versetzte Wesir erkennt im Elefanten einen Schicksalsgenossen, der wie er fern der Heimat leben muss und bei dem sich mit dem Verlust des vertrauten Raums ein Verlust der Identität einstellt. Durch den Elefanten, der für ihn einen Dritten Raum der kulturellen Identität verkörpert, versucht Dželaluddin den verlorenen Raum zu kompensieren. Die Erkrankung des Elefanten und sein langsames Siechtum lassen den Wesir die Regierungsgeschäfte vergessen. Nach dem Tod des Elefanten, der ihm als Schicksalsgenosse ein Stück seiner Identität zurückgegeben hat, wünscht der Wesir, selbst im ihm einst verhassten Travnik beigesetzt zu werden. Die Erzählung schließt mit einer Bemerkung des Ich-Erzählers, die das Thema der Erzählung und des gesamten Erzählungsbandes zusammenfasst. Der Begriff des Schattens wird hier metaphorisch für die Wirkung der Vergangenheit auf die Gegenwart verwendet<sup>30</sup>, die für die Identitätsbildung von ebensolcher Relevanz ist wie die Gestaltung der Gegenwart. Als *tamni vilajet* mit seinen Konnotationen des Düsternen, aber auch des Intim-Verborgenen, blickt Bosnien auf eine Vergangenheit zurück, die es nicht abstreifen kann, die von Erzählern verhandelt werden muss und von der sich die kulturelle Identität weiter nährt. „Hier, im Hof des Morić-Han, sah man es nicht, weil wir sehr geschützt saßen, aber man ahnte es, und wir drei wußten aus Erfahrung, daß alles um uns herum lange Schatten warf, die immer länger wurden, während die Dunkelheit einbrach.“<sup>31</sup>

## Der Begriff des „tamni vilajet“ im Nachwort zum Erzählband

Zur Veranschaulichung des „tamni vilajet“ (der dunkeln Welt) als Chronotopos und Metapher für die bosnische kulturelle Identität setzt sich Karahasan selbst in einem essayistisch gestalteten Nachwort zum Erzählungsband mit dem Begriff, der in den Erzählungen selbst keine Verwendung findet, und seinen Konnotationen auseinander.

Der Begriff „tamni vilajet“ entspringt der Mythologie und gilt als eine Bezeichnung für Bosnien, das auf die dunkle Geschichte des Osmanischen Reichs zurückblickt. Gleichzeitig birgt der Begriff positive Konnotationen und bietet somit Identifikationspotential. Der Zagreber Kulturwissenschaftler Aljoša Pužar geht auf diese positive Besetzung der „Dunkelheit“ als Raum der Liebe und Intimität ein: „Hier ist es wichtig anzumerken, dass die Dunkelheit nicht nur ein Zustand oder ein Umstand ist, sie ist eine spezifische Verräumlichung. Der Beischlaf findet in der Dunkelheit statt, an einem Ort, der für die Liebenden bei Tageslicht nicht existiert oder den sie nicht wahrnehmen. Die Dunkelheit erzeugt Räume: Kapseln, autonome Zonen, Inseln oder Korridore“.<sup>32</sup> Indem Karahasan bzw. der Ich-Erzähler im Nachwort auf die Konnotationen des Begriffes „tamni vilajet“ eingeht und ihn als Metapher für Bosnien identifiziert, liefert er bereits eine Interpretationsgrundlage für seinen eigenen Erzählband. Der „tamni vilajet“ wird mit der Zwischenwelt gleichgesetzt, die durch ein Bosnien verkörpert wird, das Osten (Orient) und Westen (Okzident) sowohl teilt und als auch eint und somit eine Brückenfunktion ausübt. In gleicher Weise übt Bosnien diese Funktion für den Dialog der Religionen aus. Zum einen trennt Bosnien die Religionen voneinander, wovon der Krieg in Bosnien ein einprägendes Zeugnis abgelegt hat, zum anderen bietet Bosnien einen Raum des religiösen und kulturellen Synkretismus, woran im Roman wie im Erzählungsband appelliert wird. Dieser Synkretismus trägt ein friedliches und bereicherndes Zusammenleben auf engstem Raum als identitätsstiftendes Grundmotiv in sich.

„’Dunkle Welt‘ ist aber auch die am häufigsten gebrauchte metaphorische Bezeichnung für Bosnien. Wann immer jemand auf dem Balkan mit ebensoviel Leidenschaft wie Unkenntnis über Bosnien redet,

ohne das Land beim Namen nennen zu wollen, dann spricht er von der dunklen Welt. Und seine Gesprächspartner wissen so genau, was er meint, als hätte er Bosnien gesagt.“<sup>33</sup>

Gegen Ende des Nachworts stellt er eine Reihe rhetorischer Fragen, die einerseits zum Nachdenken anregen, andererseits die Unumgänglichkeit des *tamni vilajet* als Wesensmerkmal der bosnischen kulturellen Identität suggerieren. Das pathetisch anmutende Ende erinnert an eine Rede, oder vielmehr noch an eine Predigt, was durch die Ausschmückung mit Appellen hervorgehoben wird. Das Nachwort ist mit Orts-, Monats- und Jahresangabe versehen und mit den Initialen des Autors unterzeichnet.

„Woher dieser Überschuß an Sinn und dieser betonte Mangel an Wirklichkeit? [...] Kann man das Schicksal Bosniens verstehen, können wir alle, die wir von diesem Schicksal betroffen sind, unser eigenes Schicksal verstehen, ohne Bosnien mit der dunklen Welt zu vergleichen, ohne wenigstens ein bißchen was über diese dunkle Welt zu erfahren? Wir wissen es nicht und können es nicht wissen, wir können nur hoffen, daß wir etwas von alledem begreifen oder zumindest erahnen.“<sup>34</sup>

## Schlussbemerkung

Der namenlose Ich-Erzähler fungiert in jeder Erzählung als Reflexionsmedium für die Geschichten anderer Figuren und als Verhandlungsinstanz einer bosnischen kulturellen Identität. Er tritt stets in der Rahmenhandlung auf, um als Nacherzähler der Geschichten der anderen Figuren sukzessive in den Hintergrund zu treten, wodurch sich die Erzählsituation zu einer personalen wandelt. Zum Teil lässt der Autor die Figuren auch als Briefeschreiber auftreten und damit als Ich-Erzähler ihrer eigenen Geschichten. Die Rückkehr zur Rahmenhandlung am Ende der Erzählungen sowie die Bezüge auf die Biografie des Autors heben die zentrale Rolle des Ich-Erzählers hervor. Die Gemeinsamkeit der Geschichten der einzelnen Figuren liegt in ihrer Auseinandersetzung mit der

Vergangenheit Bosniens und mit ihren (verlorenen) Identitäten. Die Gemeinsamkeit der Erzählungen liegt in der Betroffenheit des Ich-Erzählers vom Bosnienkrieg und in seiner eigenen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Als Verhandlungsinstanz, die aktiv mitdiskutiert und kommentiert, reflektiert er sowohl die Identitätskonstruktionen der Figuren als auch seine eigene und erzeugt somit einen Raum, in dem die bosnische kulturelle Identität neu verhandelt wird. Die „dunkle Welt“ stellt somit einen Raum verschiedener Kulturen und Religionen dar, der nicht nur durch die Figuren, sondern auch durch den Ich-Erzähler als Konstituente der bosnischen kulturellen Identität verkörpert wird.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?* In: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer. Berlin, New York 2009, S. 285-313, hier S. 285f.
- <sup>2</sup> Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Übers. aus d. Frz. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1994, S. 32.
- <sup>3</sup> Ebd., S. 26.
- <sup>4</sup> Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie* [2000]. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2005, S. 51.
- <sup>5</sup> Vgl. Homi Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Übers. aus d. Engl. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen 2007, S. 2.
- <sup>6</sup> Doris Bachmann-Medick: *Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung*. In: *Figuren der/des Dritten*. Hg. von Claudia Breger. Amsterdam u.a. 1998, S. 19-36, hier S. 23.
- <sup>7</sup> Ebd.
- <sup>8</sup> Doris Bachmann-Medick: *1+1=3? Interkulturelle Beziehungen als ‚dritter Raum‘*. In: *Weimarer Beiträge* 45,4. Berlin 1999, S. 518-531, hier S. 524.
- <sup>9</sup> Ebd.
- <sup>10</sup> Gérard Genette: *Die Erzählung* [1998]. Übers. aus d. Frz. von Andreas Knop. 3. durchgesehene und korrigierte Aufl., Paderborn 2010, S. 121-124.
- <sup>11</sup> Dževad Karahasan: *Berichte aus der dunklen Welt*. Übers. aus d. Bosn. von Brigitte Döbert. Frankfurt/M., Leipzig 2007, S. 9-10; orig. „Bila je sredina novembra 1997. godine, kasno popodne [...] Naš susret je bio gotovo slučajan, iako smo mu se obojica radovali. Poslom sam došao u Piacenzu na tri dana, ne znajući da tu Emiliano živi već od kasnog ljeta 1992. godine, [...] Tako smo cijelo popodne i večer moga trećeg dana



- u Piacenzi mogli provesti zajedno, na radost nama obojici, jer u zlim vremenima i u tuđini čovjeku svaki poznanik iz bolje prošlosti postane drag i blizak, a sve valjda zato što i on služi kao dokaz da je ta bolja prošlost stvarno postojala.“ (Dževad Karahasan: *Izvjestaji iz tamnog vilajeta*. Zagreb 2007, S. 5-6)
- 12 Ebd., S. 72-73; orig. „'Glupa situacija, jarane, zar ne? Moraš se braniti od onoga što bi najviše na svijetu želio', osmjehnuo se Emiliano kao da se pravda. [...] ‚Ali zašto ne? – zainatio sam se. ‚Navedi mi jedan valjan razlog da odbiješ njihov prijedlog.‘ ‚Ne može se dvaput proživjeti isti život, jarane‘ – mirno je zaključio Emiliano. ‚Ako neko u tom uspije, ili nije živio, ili nije čovjek.‘“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 59)
- 13 Ebd., S. 75; orig. „'Nije, znaš, problem kad ti je sadašnjost nepodnošljiva a budućnosti nemaš, nije problem ni kad to boje pouzdano znaš. Problem je kad uvidiš da ti prošlost nije baš previše nalik onome što pamtiš, a meni se to dogodilo.‘“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 61)
- 14 Ebd., S. 76; orig. „'Ali ja se u svoj život miješam jedino onda kad baš moram, a ni tada o njemu ne raspravljam, o njegovom ne bih raspravljao i ne bih se u njega miješao, pa sam naručio još jednu rundu pića i zamolio račun, pretpostavljajući valjda da je to dobra zamjena za komentar.‘“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 62)
- 15 Ebd., S. 79-80; orig. „'Izbjegavali smo razgovarati o ratu, koji je ovamo doveo mene i o pomračenju duha koje je dovelo njega, nismo nastojali naslutiti budućnost niti smo komentirali prošlost koja je u blagoslovljenim krajevima iz kojih smo došli mnogo neprozirnija od budućnosti. [...] A o prošlosti svojih sretnih krajeva ne znam ni toliko jer ne znam je li bila razbojnička ili junačka, je li bila divljačka krava ili slobodarska. Već stotinjak godina se u tim krajevima diplomatkse i univerzitetske karijere grade na falsificiranju prošlosti, pa su ti bezbrojni falsifikati postavili između mene i prošlosti pravi zid, prozirni zid koji oblike iskrivljuje poput krivog ogledala u kojem teror izgleda kao prava, a umorstvo kao heroizam.‘“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm.11), S. 63)
- 16 Ebd., S. 91; orig. „'A onda sam u novembru, iz Parisa, dobio veliku kuvertu koju je kao pošiljalac potpisao Haris. [...] Priznajem da Harisovu dramaturgiju ne razumijem, ali sam je poštovao tada i namjeravam je poštovati sada kad sam odlučio njegovu pošiljku publicirati ponukan Bogdanovom pričom o platonskom biću grada i sudbinskom podudaranjem te priče s našom ambicijom da formuliramo poetiku Sarajeva.‘“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 73)
- 17 Ebd., S. 125; orig. „'Slazem se, tužni moj profesore, nema više one književnosti u kojoj se veličina dokazivala porazom, svijet je postao suviše mali za tu književnost i nije više za nju sposoban. [...] Mnogo me više zanima i privlači svijet koja ova Vaša književnost ne može izraziti, svijet koji ne može postati djelatan jer ne pristaje pretvoriti se u tautologiju i u mehaničko jedinstvo. A kad ga već ne mogu čitati, ja ga idem živjeti. Zato zbogom, dragi profesore.‘“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 102)

- 18 Ebd.; orig. „A ja ih šaljem Vama iz istog razloga – možda će Vam ona pomoći da me razumijete i bar malo opravdate nenapisani rad. Kad ih budete čitali, ja ću već biti u Sarajevu, ovako ili onako. Srdačno, Vaš bivši student, Haris.“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 102)
- 19 Vgl. Dževad Karahasan: *Der Platoniker Viktor Ullmann*. In: *Tracks to / Spuren zu / Sur les traces de Viktor Ullmann*. Hg. von Arbos, Gesellschaft für Musik und Theater. Wien 1998.
- 20 Vgl. Dževad Karahasan, Herbert Gantschacher (Hg.): *Formen des Lebens*. Wien 1999.
- 21 Karahasan, *Berichte aus der dunklen Welt* (Anm. 11), S. 131; orig. „Slušajući Ullmannovu muziku čovjek, recimo, može zaista razumjeti onoga koji mu govori da je smrt izlaz i neko rješenje, ma koliko to proturječilo našem ustaljenom mišljenju, a da će za ljude prava strahota početi onda kad im se ispuni san o besmrtnosti. [...] ‚Car Atlantide‘ je iz mog zaborava izvukao desetinu momenata u kojima sam jasno osjećao da je sve podnošljivo dok postoji lijepa smrt koja će nas kutarisati odavde kako god nam bilo, a da će strahota početi kad se odgadimo i njoj, tako da i ona, smrt, odbije uzimati nas i baviti se nama na bilo koji način.“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 104-105)
- 22 Ebd., S. 144; orig. „A to je bio jedan od mnogih događaja iz slavne prošlosti mojih naroda o kojima se nisam htio pitati i nisam htio razmišljati jer u sebi okupljaju previše toga nerazmrsivog, nesvhatljivog, prijetećeg i mutnog, dakle svega onoga što sam htio izbjeći. Imam ja svega toga dovoljno u sebi, ne bih to još iz prošlosti tovario na sebe. I sada me je u to od čega sam se uspješno branio cijelog života uvukao žuti Franta koji je skakao po ćeliji i zveckao lancima dok sam ja zebao u podzemlju i proklinjao sebe. ‚Odavde se treba spašavati‘, cvilio je jedan očajni glas u meni, ‚ovom luđaku je izgleda Gavrilo Princip važniji nego meni moj vlastiti život. A šta ako on odluči da mi objasni sve o svim temama kojima se u životu nisam htio baviti!?“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 116)
- 23 Vgl. Gavrilo Princip: *Gavrilo Princip's Bekenntnisse. Ein geschichtlicher Beitrag zur Vorgeschichte des Attentats von Sarajevo. Zwei Manuskripte Princip's. Aufzeichnungen seines Gefängnispsychiaters Dr. Pappenheim aus Gesprächen von Feber bis Juni 1916 über das Attentat, Princip's Leben und seine politischen und sozialen Anschauungen*. Wien 1926.
- 24 Karahasan, *Berichte aus der dunklen Welt* (Anm. 11), S. 159, orig. „Ne vjerujem da će se ukazati prilika za neki novi susret, teško da će u mom životu biti još nešto novo, ali bih ga volio vidjeti, vruga jednog, makar radi toga morao putovati i u Češku.“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 129)
- 25 Ebd., S. 165.
- 26 Ebd., S. 168; orig. „A ja se ipak nisam uspijevao osloboditi uspomena i prekopavanja po prošlosti, pitanja o njoj i nekakve netrpeljive tuge koja me preplavljala, pa sam, umjesto da se okrenem prijateljima za stolom, nabrajao avlije koje su u poslednjih par godina uništene obnovom starog Sarajeva. Broj je bio zastrašujući, bolan za čovjeka uvjerenog da su avlije jedna od dragocjenosti starog Sarajeva. Nema više avlija i divanhana, nema međuprostora i prijelaza, sada se gradi tako da se iz kreveta izlazi na

- ulicu. Život nam se odvija u izlozima i protiče između naglih rezova, nema u našem svijetu mjesta za intimnost i sjenu.“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 135)
- 27 Ebd., S. 170-171; orig. „U krajnjoj liniji, glavni problem među ljudima, ovdje i drugdje, i nije mržnja, nego prezir – ustvrdio sam – ‚čovjekovo osjećanje da je na osnovu puke pripadnosti svojoj religiji ili naciji bolji od drugog čovjeka, brata svojega. Problem je neiskorjenjiva čovjekova potreba za tim osjećanjem, njegova prokleta želja da nekoga pogleda odozgor, ne bi li time kompenzirao sva poniženja, poraze, gadosti koje je u životu morao progutati. Mržnja je u krajnjoj liniji dobra, onome koga mrziš priznaješ da ti je ravan i mržnjom od njega praviš svojevrsnog partnera. Dok ste jedan drugom ravni, a sigurno je to slučaj dok se mrzite, vi možete jedan drugog razumjeti, jedan o drugome nešto shvatiti i naučiti.“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 137)
- 28 Ivo Andrić: *Der Elefant des Wesirs*. In: Ders.: *Der Elefant des Wesirs und andere Meistererzählungen*. Übers. aus d. Serbokroat. von Werner Creutziger. München 1978, S. 63-110.
- 29 Karahasan, *Berichte aus der dunklen Welt* (Anm. 11), S. 187; orig. „Bi li se u Bosni razvili drugi, bolji, odnosi među vjerskim zajednicama? Bi li bosanski ljudi možda zaključili da su jedan narod s tri vjere?“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 150)
- 30 Vgl. hierzu Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006.
- 31 Karahasan, *Berichte aus der dunklen Welt* (Anm. 11), S. 201-202; orig. „Ovdje, u avliji Morića hana, to se ne vidi jer smo dobro zaklonjeni, ali se sluti i mi sva trojica iz iskustva znamo da sve oko baca dugu sjenu koja biva sve duža kako dan odmiče i kako se na svijet spušta mrak.“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 162-163)
- 32 Aljoša Pužar: *U tamni vilajet. Kulturalni studiji liminalnosti*. Zagreb 2007, S. 175.
- 33 Karahasan, *Berichte aus der dunklen Welt* (Anm. 11), S. 208; orig. „A ‚tamni vilajet‘ je i najčešće korišteno metaforično ime za Bosnu. Kad god neko na Balkanu, govoreći o Bosni bez razumijevanja ali s nešto strasti, poželi izbjeći njezino službeno ime, on je nazove tamnim vilajetom. A njegovi sugovornici ga razumiju, kao da je rekao ‚Bosna‘.“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 167)
- 34 Ebd., S. 213-214; orig. „Otkuda taj višak smisla i taj naglašeni manjak stvarnosti? [...] Može li se sudbina Bosne razumjeti, možemo li svi mi koji smo tom sudbinom pogođeni razumjeti svoje sudbine, bez usporedbe s tamnim vilajetom i nešto malo znanja o njemu? Ne znam, ne možemo to znati, možemo se jedino nadati da ćemo nešto od svega ovoga razumjeti ili bar naslutiti.“ (Karahasan, *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (Anm. 11), S. 173-174)



## „Die Sprache über das Abenteuer zu einem Abenteuer der Sprache zu machen“<sup>1</sup>

---

### Ich-Konstruktion im autofiktionalen Schreiben Herta Müllers am Beispiel des Textes *Das kalte Lied*

Herta Müller ist eine rumäniendeutsche, genauer gesagt, eine banat-schwäbische Autorin, die in der Ceaușescu-Diktatur aufgewachsen ist, in Rumänien Germanistik und Rumänistik studierte und 1987, mit 34 Jahren, nach Deutschland emigrierte. 2009 bekam sie den Literaturnobelpreis mit der Begründung: „Sie zeichnet mittels der Verdichtung der Poesie und Sachlichkeit der Prosa Landschaften der Heimatlosigkeit.“<sup>2</sup>

Ihre Werke werden oft als Chronik des Minderheitenlebens in der Ceaușescu-Zeit Rumäniens gelesen. Dieser Lesart möchte ich eine alternative entgegensetzen und zeigen, wie es Herta Müller gelingt, trotz ihres auf den ersten Blick chronologisch-linear erscheinenden Schreibens eine fragmentierte und mosaikartige Lebensdarstellung ohne konkrete Inhalte und feste Konturen zu entwerfen. Sie behandelt in ihren Werken Themen wie Macht und Herrschaft, und zwar nicht nur die konkrete politische Realität Rumäniens betreffend, sondern vor allem als theoretische, sprachlich-kulturelle Konstrukte. Sie überschreitet Grenzen und macht sie zu Zwischenräumen, in denen unterschiedliche Aushandlungsprozesse stattfinden. Ihr Schreiben untersucht diese Prozesse ohne eindeutige Antworten zu liefern, wie im Folgenden anhand von *Das kalte Lied* gezeigt werden soll.

Der Text *Das kalte Lied*<sup>3</sup> wurde 1984 im Band *Drückender Tango* beim Kriterion Verlag in Rumänien veröffentlicht und ist in Deutschland erst im Jahr 2010 in den *Heften* zu Ausstellungen im Literaturhaus München unter dem Titel *Herta Müller. Der kalte Schmuck des Lebens* erschienen.

Die folgende Analyse setzt sich mit der Beschaffenheit der Identität des Ich-Erzählers auseinander. Zu klären ist in diesem Zusammenhang zunächst, wie diese konstruiert und plausibel gemacht wird und welche narratologischen Mittel hierbei Verwendung finden. Zusätzlich stellt sich

die Frage, wie sich der Text hinsichtlich seiner Gattungsspezifität einordnen lässt: Handelt es sich um eine Erzählung, um eine Kurzgeschichte oder sogar um Lyrik?

## Der Ort als Raum

Schauplatz des Textes ist ein Dorf, umgeben von einem als gefährlich beschriebenen Tal, „wo die Erde sinkt und Fleisch frißt, wenn sie Schritte hört, und zahnlos schluckt und sich verschleißt“ (25). Auch der Garten um das Haus des Ich wird sehr unwirtlich dargestellt, er ist voll mit den Schuppen der Ringelnatter, mit giftigen Tomaten und geschwürigem Blumenkohl.

Die altbekannte Ordnung, nach der Menschen die Natur erobern und beherrschen, wird hier durcheinandergebracht: In dem Text hält die Natur die Menschen in Schach. Es werden die eindeutig geglaubten Binaritäten aufgehoben oder umgedreht, gut und böse sind nicht eindeutig zu trennen. Damit widersetzt sich Herta Müller dem harmonisierenden Akt der Heimatliteratur, in der oft eine Dorfidylle im Einklang mit der Natur dargestellt wird.

Im Mittelpunkt des Textes steht das Haus, unter dem die Wurzeln der Akazie wuchern. Diese Wurzeln werden als wirres Geflecht beschrieben und sie befinden sich außerhalb der Erde, womit eine dem Gedanken des Ursprungs und der Genealogie entgegengesetzte Situation des Entwurzeltheits beschrieben wird. Das traditionelle Denkschema der Wurzeln, die in der abendländischen Tradition die zentrale Funktion der Nahrungsaufnahme oder im übertragenen Sinne Kulturaufnahme erfüllen müssen, werden jedoch ausgehebelt, indem die Akazie trotz ihres Entwurzeltheits normal weiterlebt. Die Akazie fungiert als die zentrale Metapher für das Schreiben und die Autofiktionalität in dem Text. Viele Geschehnisse werden durch die Akazie hindurch gesehen: „Ich sah die jungen Mütter durch die Knochen der Akazie gehen.“ (25) oder „Ich schaute ihren Händen durch die Knochen der Akazie nach.“ (25) Die Akazie dient als Folie, die Welt wahrzunehmen: Sie ist der Referenzpunkt, an dem alles gemessen wird, sie ist Ansprechpartnerin und Mit-

teltpunkt der Geschichte, ist Barometer für die Zeit und die Jahreszeiten und auch der Rahmen für verschiedene Handlungen. Erst als am Ende des Textes die Mutter als Folge des Satzes „Hier ist kein Markt.“ ihre materielle Existenz verliert und „mit ausgefrorenem Gesicht“ (27) die Akazie köpft, stirbt der Baum, wird verheizt und die Asche im Garten verteilt.

Das Dorf mit seinen Häusern und Gärten dreht sich um diese Akazie. Während Orte in einem traditionellen Verständnis fest sind und Stabilität vermitteln, kann sich das Dorf in dem Text drehen. „Das Dorf dreht sich um dich, Akazie, dreht seine zeitlosen Gesichter.“ (25) Das Verb *drehen* veranschaulicht, dass es kein Vorwärtskommen gibt, die Koordinaten gleich bleiben und sich nur der eigene Blickwinkel verändert. *Drehen* ist ein Scheinbewegungsverb, das statt des Linearen das Konzentrische, das spiralenartig immer wieder an den gleichen Ort Wiederkehrende symbolisiert.

## Die Figuren

Auf welche Weise wird im Text die Identität des Erzähler-Ichs hervorgebracht? Auf das Leben der Ich-Figur geht der Hauptteil des Textes ein, der eine scheinbar herkömmliche Lebensgeschichte erzählt. Mit dem kühlen Akt der Geburt, ausgelöst durch den Befehl der Mutter „Geh aus meiner Haut.“ (25), beginnt die Lebensgeschichte des Ich: „Als ich da war, war ich nackt und blutig da.“ (25) Die Ich-Figur beschreibt den Akt der Geburt aus einer Beobachterperspektive, so als wäre sie nicht unmittelbar selbst darin involviert gewesen, eine „Anmaßung“<sup>4</sup>, die es erlaubt, Distanz an die Stelle von Betroffenheit vom Geschehen zu setzen. Von Anfang an wird eine unfreundliche, vom Ausgeliefertsein des Kindes gekennzeichnete und wenig innige Beziehung zwischen Mutter und Kind dargestellt. Hiermit durchbricht der Text wichtige Fixpunkte einer traditionellen Lebensgeschichte wie z.B. familiäre Beziehungen und emotionale Bindungen. Die Mutter wird immer nur als „die Mutter“ bezeichnet und ist eine von vielen Müttern, die alle nach Muttermilch und eingeweichten Windeln riechen. Sie wird anhand von bestimmten Aktivitäten

als Teil eines Kollektivs beschrieben: Die Mutter geht, die Mutter säugt, die Mutter kauft, die Mutter schaut usw. Dadurch erscheinen die Stationen des Lebens, z.B. das Kinderkriegen, als Pflichtaufgaben, die erfüllt werden müssen: „Und gehend säugten sie das Fleisch, das in den Windeln lag.“ (25) Die Kinder, emotionslos und entindividualisiert als Fleisch – und somit Materie – bezeichnet, werden gesäugt, wodurch der Akt des Stillens auf die rein pragmatische und notwendigste Ernährungsfunktion reduziert wird.

Das Ich wird analog zur Mutter in die Gruppe der Kinder eingeordnet, die ebenfalls alle gleich sind, alle nach Müttern riechen und alle aus der Haut der Mütter hervor gingen. Dem Ich wird keinerlei Einzigartigkeit zugewiesen, und nicht einmal es selbst entdeckt einen Unterschied zwischen sich und den Anderen: „[...] die waren nicht anders. Die waren wie ich war.“ (25) Das Ich wird in einer kollektivierten Welt in eine Gemeinschaft eingebettet, die keinen traditionellen Strukturen entspricht: Diese Gemeinschaft wird nicht über einen familiären Verbund und ebenso wenig über bestimmte Gesellschafts- oder Herrschaftsstrukturen erschaffen, sondern die Figuren werden weitgehend charakter- und inhaltsarm der Mutter- oder Kind-Gruppe zugewiesen. Diese narrative Strategie der Uniformisierung und Verallgemeinerung findet man auch in anderen Werken Herta Müllers<sup>5</sup>, in denen die Ich-Figur keinen Namen und auch keine Mutter hat, die „meine Mutter“ (Possessivpronomen) genannt wird.

Neben den Aspekten der Variabilität und Konstrukthaftigkeit des Raumes, die im vorherigen Abschnitt verdeutlicht wurden, ist auch die Art der Figurenkonstruktion lyrisch zu nennen. Hühn/Schönert beschreiben als typisch für die Lyrik, dass sie „mit schwachen Markierungen für den Figurenstatus und für konkrete Raum- und Zeitverhältnisse versehen“<sup>6</sup> ist. Auch hinsichtlich der Erzählperspektive lassen sich für die Lyrik charakteristische narrative Elemente aufzeigen: Es handelt sich im Text um einen autodiegetischen Erzähler, der gleichzeitig Sprecher und Protagonist ist, aber dann wiederum in Subjekt und Objektteile, nämlich in Beobachter und Beobachteter, aufgespalten wird. Das Ich ist also als Objekt dargestellt, das sich durch die erzählte Geschichte definiert. Hiermit inszeniert der Text eine transgenerische Grenzüberque-



nung, und der Einsatz lyriktypischer narratologischer Elemente erzielt einen Verfremdungseffekt. Das lyrische Sprechen durchkreuzt die Narration und verstärkt somit den Eindruck der Unmöglichkeit einer sinnstiftenden Erinnerung. Die Geschehnisse werden nicht nur erzählt, sondern auch reflektiert: Schon unmittelbar nach der Geburt bekommt das Ich, das sich sowohl zeitlich als auch örtlich in das Geschehen einordnet, eine besondere Funktion. Es trifft auf keinerlei Schranken, es verfügt souverän über seine Erlebnisse, unabhängig davon, ob es zum Zeitpunkt des Erlebens überhaupt fähig gewesen ist, sie sich zu merken. Das zeigt sich beispielsweise in der Beschreibung der eigenen Geburt: „Als ich da war, war ich nackt und blutig da. Als ich zur Welt kam, war das Jahr vom Sommer in den Herbst gefallen und die Akazie war schwärzer als die Nacht. Als ich die Augen auftat, fror mein Blick von meinem nackten Schauen. Das Zimmer war Kalk, das Bett war Holz, der Teller war Stein, und Löffel, Gabel, Messer waren Stahl.“ (25)

Während die Beschreibung der Umgebung aus „erster Hand“ üblicherweise ein Verfahren ist, die erzählte Geschichte des Ich zu beglaubigen, läuft hier die Legitimation ins Leere, insofern die vermeintlich unmittelbare Wahrnehmung sich unvermittelt als fingierte Zeugenschaft ausweist (z.B. weil das Ich zu Handlungen fähig ist, die nicht seinem Alter entsprechen, wie als neugeborenes Kind die Materialien der Gegenstände bestimmen zu können). Konstruiert wird ein Ich, das Züge absoluter Souveränität, ja sogar Allmacht trägt, die zugleich in Irrealität überführt werden, wenn es etwa in der Lage ist, unbewusste und unsteuerbare Körperreaktionen zu beeinflussen: „Ich rötete die Wangen und den Mund und sagte: Hier ist ein Markt.“ (25) Die geröteten Wangen und der gerötete Mund machen die Lebendigkeit und das Menschsein des Ich anschaulich und enthüllen diese Aspekte gleichzeitig als bewusste Strategie. Die Legitimation des Textes ist also eine negative Legitimation: die der Fiktionalität, die auf der Ebene der Sprache stattfindet. Man kann hier von einer „Authentizität unter negativem Vorzeichen“<sup>7</sup> sprechen.

In diesem Zusammenhang ist der Begriff der Autofiktionalität hilfreich. Ich benutze den Begriff Autofiktionalität von Claudia Gronemann, die basierend auf Doubrovsky die Autofiktion als ein spezielles Wirklichkeitsverständnis betrachtet<sup>8</sup>: Ziel des autobiographischen Aktes ist

demnach nicht die Herstellung einer kohärenten, in sich stimmigen Lebensgeschichte, sondern das Wiederschreiben und somit Neuschreiben der Vergangenheit durch die Prozesse der Erinnerung und mithilfe der Sprache.

## Sprache

In *Das kalte Lied* stellt Sprache eine wichtige Instanz dar. Schreiben und Sprechen und somit Sprache als symbolisches System werden als mehrdeutig beschrieben: „Ich lernte in der Schule, wie man Wörter schreibt, wie man sagt, was man nicht denkt. Ich hatte das gedruckte schwarze Sprechen in der Haut.“ (26)

Der erste Satz ist elementar für Herta Müllers Schreiben: zu lernen, „wie man sagt, was man nicht denkt“, kann als eine Möglichkeit verstanden werden, um in einer Diktatur überleben zu können, indem man nach außen eine Auffassung (re-)präsentiert, die man nicht vertritt. Auf einer theoretischen Ebene kann der Satz aber auch die Überlegenheit der Sprache gegenüber dem Menschen ausdrücken: Sprache ist dann nicht als neutrales Instrument der Menschen zu verstehen und Kommunikation dient nicht der Übermittlung wirklichkeitsgetreuer Abbilder vorher feststehender oder ausgedachter Inhalte. Die Sprache und das Sprechen haben vielmehr eine eigenmächtige Funktion und übernehmen eine primäre Produzentenrolle bei der Kommunikation. Sagen, was man nicht denkt, heißt auch, das Subjekt der Sprache zu unterwerfen, und sogar noch etwas mehr: Es zeugt von einem Misstrauen gegenüber der Sprache<sup>9</sup>, nämlich der Erkenntnis, dass Sprache nicht der Aufgabe gerecht werden kann, ein Leben real wiederzugeben, sondern dass sie aktiv an dessen Gestaltung teilhat.

In Herta Müllers Schreiben wird ein narratives Programm inszeniert und gleichzeitig durchkreuzt: Übliche sprachliche Konstellationen werden zerschlagen, was jedoch keinen Sprachskeptizismus zur Folge hat.

Im vorliegenden Text trifft man auf sehr viele Wiederholungen, sowohl bestimmte Motive oder Aussagen<sup>10</sup> als auch ganze Sätze werden wortgenau<sup>11</sup> wiederholt. Auch der Titel *Das kalte Lied* ist eine immer

wiederkehrende Wendung des Textes.<sup>12</sup> Durch die knappe, von Wiederholungen durchzogene Sprache, wird die Geschichte nur skizzen- und bruchstückhaft dargestellt. Das ist eine für Lyrik charakteristische Perspektive: die Verwendung einer mit vielen Raffungen und Wiederholungen versehenen, verdichteten Sprache.<sup>13</sup> Innerhalb des Textes wird nur wenig von der direkten Rede Gebrauch gemacht. Wenn das der Fall ist, dann nur in sehr kurzen Sätzen und ohne Kontext.<sup>14</sup>

„Zieh dich aus, Akazie, Blatt für Blatt.“ (25) (Das Ich spricht zur Akazie)

„Geh aus meiner Haut.“ (25) (Die Mutter spricht zum Kind)

„Hier ist ein Markt.“ (25) (Das Ich spricht zur Mutter oder vor sich hin)

„Wo ist das Leben frage ich.“ (26)

„Tu mir das nicht an.“ (26) (Die Mutter spricht zum Kind)

„Hier ist kein Markt, sagt einer der da das Sagen hat.“ (27)

„Wann hast ihn [den Mantel, G.L.] gekauft.“ (27) (Die Mutter spricht zum Kind)

„Ja, die trägt man in der Stadt.“ (27) (Die Mutter spricht zum Kind)

„Wo ist das Leben, frag ich.“ (27)

Die direkte Rede wird isoliert gebraucht, ist nicht Bestandteil eines Gesprächszusammenhangs. Sowohl die Aufforderungssätze als auch die Fragesätze werden nur mit Punkt und nicht mit Frage- oder Ausrufezeichen abgeschlossen. Beantwortet werden sie nie. Ein gutes Beispiel für diese Isolation der direkten Rede ist der Satz der Mutter zum Kind – „Tu mir das nicht an.“ (26) –, der nicht erläutert wird und sich auch nicht erklärt. Das normalerweise der Authentizität dienende Merkmal der direkten Rede wird hier zwar verwendet, aber mit der entgegengesetzten Wirkung. Durch die isolierte Verwendung einzelner Teile eines Dialogs, wird die für den ganzen Text charakteristische kühle, negative Verfallsatmosphäre geschaffen. Zudem wird die Auffassung in Frage gestellt, dass Sprache eine vorexistierende Realität oder außersprachliche Wirklichkeit beschreibt, und damit auch die Möglichkeit einer Lebensbeschreibung überhaupt. Eine Alternative bietet dagegen der Versuch, die

konstruktiven Prozesse der Versprachlichung des Lebens zu fokussieren, wie Doubrovsky es formuliert: „Die Sprache über das Abenteuer zu einem Abenteuer der Sprache zu machen.“<sup>15</sup> Herta Müller erschreibt die Abenteuer der Sprache, indem sie mit der Sprache spielt und die fest geglaubte Ordnung der Sprache durcheinander bringt.<sup>16</sup>

Aber nicht nur Sprache an sich ist uneindeutig. Herta Müller formuliert auch zwischen den Anwendungen der Sprache Unterschiede. Wie in dem Text *Das kalte Lied* wird auch in anderen Werken das Dorf als stumm<sup>17</sup> und die Bauern als wortkarg charakterisiert, die die Sprache nur zu pragmatischen Zwecken benutzen. Während das Sprechen ein lineares Nacheinander-Sein kennzeichnet, wird das Schweigen durch Gleichzeitigkeit charakterisiert<sup>18</sup>, als „Übergewicht der Dinge, die wir im Kopf herumtragen“<sup>19</sup>. Während „im Schweigen [...] alles auf einmal daher [kommt], es bleibt alles drin hängen, was über lange Zeit nicht gesagt wird, sogar was niemals gesagt wird“<sup>20</sup>, ist das Reden ein „Faden, der sich selber durchbeißt und immer neu geknüpft werden muss“<sup>21</sup>. Diese Problematik des Sprechens wird auch im Roman *Herztier* thematisiert:

„Das Kind redet weiter. Beim Reden bleibt etwas auf der Zunge liegen. Das Kind denkt sich, es kann nur die Wahrheit sein, die sich auf die Zunge legt, wie ein Kirschkern, der nicht in den Hals fallen will. Solange die Stimme beim Reden ins Ohr steigt, wartet sie auf die Wahrheit. Aber gleich nach dem Schweigen, denkt sich das Kind, ist alles gelogen, weil die Wahrheit in den Hals gefallen ist. Weil der Mund das Wort *gegessen* nicht gesagt hat.“<sup>22</sup>

Reden ist also ein unmögliches Unterfangen, die Wahrheit oder die Tatsachen festzuhalten, das Parallelen zum Prozess des Erinnerns aufzeigt.

## Erinnern

In dem Text *Das kalte Lied* wird das Leben des Ich in Form von erinnerndem Erzählen dargestellt. Erinnern erscheint als ein Prozess, der der Vergangenheit Gestalt verleiht. Aber woran erinnert sich das Ich in dem

Text? Es erinnert sich nicht an zusammenhängende Geschichten, sondern an mosaikartige und punktuelle Geschehnisse. Den Ausgangspunkt bilden häufig Alltagsgegenstände.

„Die Mutter kaufte mir für den Akazienknochenwinter die Schlittschuhe mit den langen weißen Schnüren. Ich glitt ins Tal, das totgefroren war und mir das Fleisch nicht fressen konnte.

Die Mutter kaufte mir für den Akazienlippenfrühling den grünen Ball mit irren Sprüngen. Er sprang vom Dorfrand in den Hof zurück.

Die Mutter kaufte mir für den Akazienblütensommer das rote Fahrrad mit der schrillen Glocke. Die Glocke schellte schrill, wenn sich die Erde senkte.

Die Mutter kaufte mir für den Akazienschotenherbst die schwarze Mundharmonika mit kalten Liedern.“ (25f.)

Hierdurch werden die für eine Selberlebensbeschreibung<sup>23</sup> nötigen Koordinaten anders als in herkömmlichen Erinnerungsakten definiert: Nicht die Zahlen und die Daten sind wichtig, sondern die Gegenstände. Auch das Verlassen des Ortes am Ende des Textes wird mithilfe von Gegenständen signalisiert: „Ich sah die Koffer auf dem Tisch, auf dem Bett und auf den Stühlen stehn. Die Löffel, Gabel, Messer und die Teller waren drin.“ (27)

So wird schon bei der Geburt das erinnerte Zimmer anhand der Rohmaterialien der Gegenstände beschrieben und damit verallgemeinert: „Das Zimmer war Kalk, das Bett war Holz, der Teller war Stein, und Löffel, Gabel, Messer waren Stahl.“ (25) Die Gegenstände, besser gesagt die Rohmaterialien, werden hintereinander aufgeführt. Die Dreidimensionalität des Zimmers wird nicht hergestellt, die Teile des Zimmers nur aufgezählt, ihre Struktur aber nicht ausgearbeitet. Es wird dadurch ein sehr kühles, unpersönliches Bild konstruiert, in dem die Materialität der Gegenstände betont wird. Indem aber die Gegenstände in ihrer Materialität dargestellt werden, wird die Bedeutungskraft im klassischen Sinne negiert und eine viel breitere Bedeutungskonstellation angeboten.

Nicht nur die Gegenstände, auch die Menschen werden als Materie wahrgenommen. Das Kind wird ähnlich wie die Gegenstände als Rohstoff, als Fleisch beschrieben.

„Das Material, aus dem die Gegenstände bestehen, erfuhr beim Hinsehen jene Zuspitzung, mit der im Kopf der Irrlauf beginnt. Das Gewöhnliche der Dinge platzte, ihr Material wurde zum Personal. Zwischen gleichen Dingen entstanden Hierarchien, und sie entstanden noch mehr zwischen mir und ihnen. Ich musste mich den Vergleichen stellen, die ich aufgemacht hatte, und konnte nur den kürzeren [sic!] ziehen. Verglichen mit Holz, Blech oder einem Federkleid ist Haut der vergänglichste Stoff.“<sup>24</sup>

Für Herta Müller ist dieses materialitätsbezogene Schreiben eine Möglichkeit, das Geschehene in seiner Rohstoffartigkeit wahrzunehmen und mit dieser Materie zu arbeiten. Die starren herkömmlichen Hierarchien werden im Text umgedreht: Der Mensch, der doch gemeinhin als den Gegenständen und Substanzen überlegen gedacht wird, erscheint hier selbst auf seine Materie reduziert und damit den anderen Materialien gleichgestellt.

Haut ist ein wichtiger Begriff in Herta Müllers Schreiben. Die Haut als die Grenze des menschlichen Körpers grenzt ihre Figuren nicht von deren Umwelt ab: Der Körper wird außerhalb der Haut gedehnt<sup>25</sup> und die Haut durch die Gegenstände erweitert. Die Durchlässigkeit der Haut bzw. der Grenzen ist auch für die Beziehung Mensch und Natur in Müllers Werk kennzeichnend.<sup>26</sup>

Nicht nur die Ordnung zwischen Rand und Zentrum, zwischen Innen und Außen wird aufgelöst: Die Knochen kommen außerhalb der Rinde vor, die „wirren“ Wurzeln tauchen außerhalb der Erde auf und dieser entgrenzte Zustand wird nicht als Ausnahme, sondern als Normalität beschrieben. Auch die Bereiche Dorf und Stadt treffen im Zeichen der Fremdheit aufeinander. In dem Text *Das kalte Lied* wird das Ich anhand von in Herta Müllers Werk stadttypischen Insignien<sup>27</sup> (Lippenstift, Wimperntusche, Nagellack) beschrieben, die hier jedoch zur Fremdheit führen und in dem Dorfambiente als Maskerade entlarvt

werden: „Ich sprach verstockt durch meinen Lippenstift, ich schaute starr durch meine Wimperntusche. Ich sah wie meine rotgelackten Fingernägel durch die Knochen der Akazie glühen. Und meine Hand tat mir vor Fremdheit weh, wenn ich die Rinde streifte.“ (27)

## Zusammenfassung

Betrachtet man den Text unter den Gesichtspunkten der Konstruktion des Raumes, der Figurenkonstellation und darauf aufbauend in Bezug auf seinen Ich-Erzähler näher, dann zeigt sich, dass Herta Müller zwar herkömmliche Kategorien wie Ort und Figuren benutzt, diese jedoch unterwandert, indem sie sie von den herkömmlichen narrativen Funktionen loslöst. Dementsprechend erweist sich die Art der Lebensbeschreibung und der Prozess des Erinnerns als erfindendes Erinnern, oder wie Herta Müller es nennt, als *erfundene Wahrnehmung*, die das Leben des Ich rückblickend entstehen lässt, das Wie und Woran der Erinnerung selektiert und bestimmte Erinnerungsfiguren als für das Leben konstituierend gewichtet. In Herta Müllers Text wird das Leben anhand von sogenannten alltäglichen Gegenständen erzählt, die unterschiedliche und betont unzusammenhängende Geschichten transportieren. Das Bild vom Erinnern als das Wiederaufrufen unveränderlicher und gespeicherter Informationen aus der Vergangenheit wird zugunsten des konstruktiven Erinnerungsaktes als „Abenteuer der Sprache“ negiert.

Der Sprache wird in *Das kalte Lied* eine zentrale Rolle bei der Ich-Konstruktion zugeschrieben. Schreiben wird nicht als Festhalten einer objektiven Wahrheit charakterisiert, sondern als ein unabschließbarer Prozess mit vielen unabgeschlossenen Geschichten eines Subjekts, die durch jede Erinnerung und jedes Erzählen neu gewichtet werden.

Das autobiographische wird also zum autofiktionalen Schreiben, in dem immer wieder die Neuschreibung der Vergangenheit stattfindet. Genauso, wie die Grenzen zwischen Fiktion und Realität nicht eindeutig bestimmbar sind, verlieren auch die Grenzen zwischen den Gattungen an Eindeutigkeit: Der Text hat einerseits die Form der Prosa, operiert

aber mit einem lyrischen Redegestus und betont damit die Überquerbarkeit der Gattungsgrenzen.

Statt einer kohärenten und linearen Geschichte werden Mosaike der Erinnerung entworfen, die auf verschiedene Weise miteinander in Verbindung treten und dadurch immer wieder neue Aspekte der Geschichte beleuchten. Durch die Untersuchung von Prozessen der Erinnerung inszeniert der Text die Erkenntnis, dass Erinnern (als neurobiologischer, textueller und sprachlicher Prozess) das Festhalten der Vergangenheit unmöglich macht:

„Es ist seltsam mit der Erinnerung. Am Seltsamsten mit der eigenen. Sie versucht, was gewesen ist, so genau wie nur möglich zu rekonstruieren, aber mit der Genauigkeit der Tatsachen hat dies nichts zu tun. Die Wahrheit der geschriebenen Erinnerung muß erfunden werden, schreibt Jorge Semprún. Und George-Arthur Goldschmidt nennt seine Bücher autofiktional.“<sup>28</sup>

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Serge Doubrovsky: *Nah am Text/ Textes en main*. Übers. aus d. Frz. von Claudia Gronemann. In: *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hg. von Alfonso de Toro und Claudia Gronemann. Hildesheim 2004, S. 117-127, hier S. 117.
- <sup>2</sup> Siehe die Begründung des Nobelpreiskomitees: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2009/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/) [19.3.2012]; die deutsche Übersetzung dem Spiegel entnommen: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,653984,00.html> [19.3.2012].
- <sup>3</sup> Herta Müller: *Das kalte Lied*. In: *Herta Müller. Der kalte Schmuck des Lebens*. Literaturhaus München. Hefte. Hg. von Reinhard G. Wittmann und Ernest Wichner. München 2010, S. 25-27. Im Folgenden in den Anmerkungen abgekürzt KL, im Text Seitenzahlen direkt hinter dem Zitat.
- <sup>4</sup> Ich danke Bernhard Spies für diesen Hinweis.
- <sup>5</sup> Z. B. Herta Müller: *Herztier* [1993]. 5., unveränderte Aufl. Reinbek 2009, S. 47.
- <sup>6</sup> Jörg Schönert, Peter Hühn, Malte Stein: *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin 2007, S. 328.
- <sup>7</sup> Claudia Gronemann: *Postmoderne/ Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur*. Hildesheim 2002, S. 53.
- <sup>8</sup> Siehe ebd.
- <sup>9</sup> „Im Schreiben ist keine direkte Realität. Eins zu eins – Tatsache und Satz, das wird nichts. Die Erinnerung ist ein abstrakter Spiegel im Kopf, und der Wunsch, es zu sa-



- gen, erzwingt ein ganz neues Erleben durch die Sprache. Da stehen im Schreiben zwei Künstlichkeiten voreinander und schauen sich an.“ (Herta Müller: *Lebensangst und Worthunger*. Im Gespräch mit Michael Lentz. Leipziger Poetikvorlesung. Frankfurt/M. 2009, S. 39.)
- 10 Z.B. „Zwischen den Augen ist die Zeit verteilt“ (zweimal KL, S. 25) oder „die Akazie war nackt und schwärzer als die Nacht“ (zweimal KL, S. 25) „Aus den Schuhen gehen die Schritte fort“ (KL, S. 25 u. S. 27).
- 11 Z.B. „Hier ist ein Markt.“ (KL, S. 25 und zweimal KL, S. 26) oder „Wo ist das Leben [...].“ (KL, S. 26 u. 27)
- 12 „Ich spiel auf meiner schwarzen Mundharmonika mein kaltes Lied.“ (KL, S. 26 u. 27)
- 13 Ich danke Heinz-Peter Preußner für diesen Hinweis.
- 14 Die Verwendung einer mit vielen Raffungen und Wiederholungen versehenen verdichteten Sprache ist eine für die Lyrik charakteristische Perspektive.
- 15 Siehe Doubrovsky, *Nah am Text* (Anm. 1).
- 16 So werden häufig Ursache und Wirkung umgedreht oder Subjekt und Aktion vermischt: „Aus den Schuhen gehen die Schritte fort.“ (KL, S. 25) In diesem Satz trennen sich Bewegungsakt und die Beschreibung der Bewegung bzw. der Gegenstände. Die Bewegung übernimmt die Subjektfunktion, und das Subjekt verliert somit Zentrum und Ausgangspunkt.
- 17 Siehe KL, S. 27.
- 18 In dem Essay *Wenn wir schweigen werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich* (In: Herta Müller: *Der König verneint sich und tötet* [2003]. 2., unveränderte Auflage. München 2009, S.74-105) wird Schweigen als „eine Sache für sich“ (S. 74) definiert, das keinesfalls als Nicht-Reden, oder als eine Pause beim Reden betrachtet werden soll.
- 19 Ebd., S. 74.
- 20 Ebd., S. 74ff.
- 21 Ebd., S. 75.
- 22 Müller, *Herztier* (Anm. 5), S. 15.
- 23 So nennt Jean Paul sein autobiografisches Werk (Jean Paul: *Selberlebensbeschreibung. Konjektural-Biographie*. Stuttgart 1977) und der Terminus wird seitdem gelegentlich als Synonym für Autobiografie benutzt
- 24 Müller, *König* (Anm. 18), S. 49.
- 25 Vgl. auch ebd., S. 14.
- 26 Die Grenze zwischen Natur und Menschen ist also keine feste, sie wird durchwandert: nicht nur ein Gespräch zwischen beiden Instanzen ist möglich (wobei es sich jeweils um ein einseitiges Gespräch handelt), die Körperteile werden auch gegenseitig verwendet: „Wenn du zitterst seh ich deine Knochen.“ (KL, S. 25, Herv. v. mir)
- 27 Hierzu Parallele aus dem Essay *In jeder Sprache sitzen andere Augen*: „Mit rotlackierten Nägeln als Stadtdame im Zug fahren wollte ich, mit zierlichen Schuhen wie Eidechsköpfe übern Asphalt gehen, das trockene Klippklapp der Schritte hören [...].“ (Müller, *König* (Anm. 18), S. 13)
- 28 Herta Müller: *In der Falle* [1996]. 2., unveränderte Auflage. Göttingen 2009, S. 21.



## Metafiktion als Strategie

---

### Die Funktionalisierung autobiografischer Authentizität als ästhetisches Verfahren in Alev Tekinays *Nur der Hauch vom Paradies* (1993)

An Alev Tekinays Roman *Nur der Hauch vom Paradies* aus dem Jahr 1993 sind auf den ersten Blick zwei Momente bemerkenswert. So wählt die Autorin mit dem jungen Deutsch-Türken Engin Ertürk zum einen eine Erzählinstanz, die ihre individuelle Sichtweise auf das Leben eines im Deutschland der 1990er-Jahre aufwachsenden türkischen Migranten erzählt. Dabei durchkreuzt das männliche Geschlecht des Ich-Erzählers jedoch den nahe liegenden Schluss, es handele sich um einen unmittelbar autobiographischen Anspruch der Autorin. Zum zweiten werden wesentliche Momente des erzählten Geschehens – so zum Beispiel die Kindheit des Protagonisten – als autobiographische Erinnerungen vom Ich-Erzähler selbst präsentiert. Dies geschieht, indem der als erfolgreicher Jungschriftsteller eingeführte Engin Ertürk aus seinen selbst verfassten Werken zitiert.

Bemerkenswert daran ist, dass Tekinays Roman offensichtlich mit einer doppelten Fiktionalisierung des dargestellten Geschehens und der Figuren operiert. Es wird eine Erzählinstanz vorstellig, die ihre individuelle Sicht auf das eigene Leben präsentiert und zugleich wird deren autobiographische Verarbeitung<sup>1</sup> selbst metafikcional thematisiert. Die durch die Wahl eines Ich-Erzählers inszenierte Authentizität<sup>2</sup> – das Ich wird glaubwürdig, weil es nur *seine* Sicht des *selbst* Erlebten darbietet, weswegen die Originalität des Erzählten als verbürgt erscheint –, präsentiert sich damit explizit als ästhetisch verfremdet.

Auf die Frage, welche Funktion dies in der Konstruktion des Ich-Erzählers hat, liefert die ironische Inszenierung von Engins Haltung zu seinem Gedicht „Dazwischen“ einen ersten Hinweis: „Als ich das Gedicht schrieb, standen Verhältniswörter wie ‚zwischen‘ und Hauptwörter wie ‚Heimat‘, ‚Fremde‘, ‚Grenze‘ oder ‚Identität‘ so hoch im Kurs wie nie

zuvor. Das Ausländerthema war in, aufgegriffen von zahllosen deutschen und ausländischen Autoren. Warum dann nicht auch ich, kam mir damals der Gedanke.“<sup>3</sup> In dieser Stellungnahme spricht Engin sein Bedürfnis offen aus, mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit gesellschaftlichen Erfolg zu erlangen. Er selbst weist damit einen authentischen Charakter seines Gedichts offensiv zurück. So offenbart sich die lyrisch zum Ausdruck kommende Position als berechnende Konstruktion und ihr Gehalt verliert damit den Charakter unmittelbarer Glaubwürdigkeit und Gültigkeit. Von Engins Gedicht bleibt also nur das gesellschaftliche Bedürfnis übrig, die Migranten als Beleg einer Vorstellung zu instrumentalisieren, und zwar einer Vorstellung, nach der sie per se in dem Konflikt stünden, sich mit einer aus der familiären Herkunft natürlich ergebenden türkisch-nationalen Identität im Widerspruch zu ihrem Lebensort Deutschland zu befinden. Die Motivation, das Gedicht „Dazwischen“ geschrieben zu haben, löst sich also auf in Engins bewusster *Bedienung* einer gesellschaftlich anerkannten und befürworteten Perspektive auf die innere Verfasstheit von in Deutschland lebenden Migranten. Engin erklärt dagegen, dass er tatsächlich überhaupt kein Identitätsproblem habe: „Das Gedicht *Dazwischen* wurde also zu meinem literarischen Durchbruch. Wenn ich ehrlich bin, muß ich aber zugeben, daß der Titel *Dazwischen* meiner eigenen Situation nicht entsprach und entspricht. Niemals habe ich mich *zwischen* den Kulturen und Ländern gefühlt.“<sup>4</sup> Der Ich-Erzähler macht also deutlich, dass er sich als problematische Identität *inszeniert* hat, um so mit seinem literarischen Schaffen endlich öffentliche Beachtung zu finden. Offensiv bedient er sich des gesellschaftlichen Bedürfnisses, solche ästhetischen Produkte als glaubwürdigen Ausdruck der inneren Verfassung des Produzenten zu *verstehen*.

Mit diesem Eingeständnis diskreditiert sich jedoch die authentische Betroffenheit des Künstlers als *Movens* seines Schaffens und offenbart sich als *funktionales Mittel*. Klar wird damit, dass der Protagonist durch sein literarisches Schaffen Positionen zum Ausdruck verhilft, die sich äußerlichen Maßstäben verdanken und gerade nicht der Ausdruck einer in ihm waltenden Notwendigkeit, *sich* zu äußern, sind. Auf diese Weise wird der Status des Erzählers insgesamt als glaubwürdige Instanz für seine Sicht auf die Welt infrage gestellt.

Diese wiederum besteht in einem Selbstverständnis Engins hinsichtlich seiner nationalkulturellen Identität. Im Gegensatz zu der Position seines Gedichts „Dazwischen“ steht Engin gerade in einem positiven Verhältnis zu Deutschland. So hat er „nicht nur die deutsche Sprache, sondern auch die deutsche Kultur kennen- und liebgelernt“<sup>5</sup>. Anstatt also ein Identitätsproblem an sich zu vergegenwärtigen, ist Engin entschiedener *Deutscher*. Er nimmt für sich in Anspruch, sich zu dem Land seiner Geburt ohne Probleme zugehörig zu fühlen.<sup>6</sup>

Die im ersten Schritt herausgearbeiteten Hinweise auf eine Infragestellung der Erzählerfigur finden nun kongenial ihre Entsprechung am *Inhalt* ihrer Sichtweise. An den von Engin zitierten Kindheitserinnerungen wird nämlich deutlich, dass sein saturiertes Selbstbewusstsein, Deutscher zu sein, ein *Produkt* seines Wunsches ist, Deutscher zu *werden*. So schämt er sich als kleiner Junge für alles, was ihn als Türken auszeichnet: der Beruf des Vaters als Gemüsehändler, Engins Name und seine äußerliche Erscheinung<sup>7</sup>: „Mein Spiegelbild: braune Augen mit einem Stich ins Grüne, hochsitzende Wangenknochen, eine lange geschwungene Nase und wilde Locken wie eine schwarze Krone auf dem Kopf. Als Kind oder Jugendllicher schämte ich mich dieses Aussehens, weil ich es typisch ausländisch fand.“<sup>8</sup>

In Engins Selbstbild weist seine deutsche Zugehörigkeit die Güte seiner Person aus. Seine Scham ist demnach die Konsequenz seines gegen sich gewendeten Urteils, dass seine äußerliche Erscheinung nicht zu seinem Selbstbild passt. Engins Onkel beruhigt ihn mit dem Hinweis, dass „im Schwabenland, wo er lebe, die meisten Jungen und Mädchen dunkle Haare und dunkle Augen haben, aber dennoch Deutsche seien“<sup>9</sup>. Das „Problem mit dem Aussehen war so wenigstens halbwegs gelöst, doch mein türkisch klingender Name stand meiner Integration weiterhin im Wege“<sup>10</sup>. Auch dieses Schwierigkeit löst er zielbewusst und nimmt die Angewohnheit an, sich „jeden Tag einen neuen deutschen Namen zuzulegen“<sup>11</sup>.

Insofern seine Herkunft nicht mehr nachvollziehbar ist, hat Engin für sich die Integration in die deutsche Gesellschaft erfolgreich gemeistert. Sein Selbstverständnis, eigentlich in völliger Übereinstimmung mit dem zu sein, was deutsch ist, offenbart sich also als *gemachter und an sich*

zur *praktischen Geltung gebrachter Blick*. Tekinays Roman lässt es jedoch nicht dabei bewenden, Engin als Figur zu inszenieren, die sich den nationalkulturellen Blick eines Deutschen zu Eigen macht. Zugleich stellt er klar, dass sich die Identität, die sich der Ich-Erzähler gibt, aus einer *fremden* Sichtweise speist. Offensichtlich wird dies in der Erkenntnis des Protagonisten, dass seine Anstrengungen, in einer deutschen Identität aufzugehen, zum Scheitern verurteilt sind. Gerade an seinem literarischen Erfolg wird Engin bewusst, dass er dem Maßstab, dem er meinte, längst zu genügen, nicht genügen kann:

„Ich starre mein Spiegelbild an, will wissen, wie ein junger, erfolgreicher Ausländer aussieht. Ein Ausnahme-Ausländer. Ein Ausländer mit Ruhm plus Reichtum. Ein Schriftsteller, ein deutschschreibender Ausländer, ein Litfaßsäulen-Ausländer – auf Litfaßsäulen in vielen Städten steht ja auch mein Name: Engin Ertürk liest in... Engin Ertürk signiert am... Engin Ertürk genießt diesen Ruhm und Reichtum, weil man in ihm den Exoten sieht, ohne wahrzunehmen, daß er in diesem Land geboren und aufgewachsen ist und besser Deutsch als Türkisch kann. Man feiert den Schriftsteller Engin Ertürk wie einen Zirkusaffen.“<sup>12</sup>

Engin wird gewahr, dass er als Fremder – also als Nichtdeutscher – betrachtet wird. Als diese Ausnahmeerscheinung, die *trotz* ihrer Fremdheit in der deutschen Gesellschaft Erfolg haben kann, erhält er Ruhm. Diese gesellschaftliche Festlegung auf eine fremde nationalkulturelle Besonderheit, die als Bereicherung betrachtet wird, kritisiert der Ich-Erzähler also und erfährt zugleich in der eigenen Selbstverständlichkeit, mit der Gesellschaft übereinzustimmen, *falsch gelegen* zu haben. Engins Bemühen, an sich das Ausländische zu tilgen, um dem eigenen Zugehörigkeitsgefühl gesellschaftliche Zustimmung und damit Geltung zu verschaffen, stellt sich als gescheitert heraus. Ihm wird bewusst, dass er „dem Namen und den Papieren nach ein Türke, doch was [sein] „Denken, Fühlen, Träumen und Schreiben betrifft, ein Deutscher“ ist und er *deswegen* „für die Türken nicht türkisch und für die Deutschen nicht deutsch“<sup>13</sup> ist.

Doch hält Tekinays Roman nicht den widersprüchlichen Anspruch eines nationalkulturellen Maßstabs kritisch fest, der Engin als nie loszuwerdender Mangel seiner Herkunft gegenüber tritt. Vielmehr geht die Inszenierung von Engins Figur als einer, die an dem Maßstab scheitert, die deutsche Identität als Ziel eigener Integration zu erreichen, einen anderen Weg, als dieses Unterordnungsverhältnis zu kritisieren. Denn die Desavouierung einer nationalkulturellen Vereinnahmung fungiert in *Nur der Hauch vom Paradies* nur als Mittel für die Einsicht von Engins Figur, weder deutsch noch türkisch zu sein und das als positiv gewendete Eigenschaft der eigenen Persönlichkeit anzuerkennen.

Die Strategie des Romans, mit Engins Figur ein Ich zu inszenieren, dessen Blick sich mit einem offensichtlich ästhetisch inszenierten Objektivitätsanspruch versieht, um so ein Bedürfnis zu offenbaren, sich der eigenen Sichtweise deutsch zu sein als zustimmungsfähig zu versichern, wendet sich also nicht gegen dieses Bedürfnis, sondern gegen die vorgestellte Perspektive. Auf dieser Grundlage entwickelt sich im Fortschritt der Geschichte eine Sichtweise des Ichs, die eine Zustimmungsfähigkeit ermöglicht. Narrativ konstituiert sich dies als Erkenntnisprozess des Protagonisten, bei dessen Inszenierung sich das ganze erzähltechnische Verfahren umdreht: Nun wird Engins Blick aufgebaut als einer, dessen *Objektivitätsanspruch* Recht gegeben wird. Dies erfolgt unter anderem durch eine innere Wandlung des Ich-Erzählers, die durch die Figur der „Fa“ affiziert und begleitet wird. Auf der Suche nach Quellen für seine germanistische Diplomarbeit begegnet Engin ihr als Dozentin. Die berühmte Linguistin Dr. Faika Sander fasziniert Engin, sodass er „auf der Stelle“ beschließt, „zu ihren Jüngern zu gehören“<sup>14</sup>. Diese Begegnung mit der „Fa“ verändert Engins Sicht auf seine türkische Herkunft: „Die ‚Fa‘ fühlt sich als Türkin und als Deutsche. Laut ‚Fa‘ ist das keine Spaltung, sondern eine Erweiterung und Bereicherung. Diese Einstellung zur eigenen Identität hat mir geholfen, meine Probleme zu überwinden.“<sup>15</sup>

Indem er seine zweifache Zugehörigkeit anerkenne, ist es Engin laut „Fa“ möglich, aus dem gefühlten Mangel, weder authentisch deutsch noch authentisch türkisch zu sein, ein positives Heimatgefühl zu formulieren. Im Wandlungsprozess fungiert die „Fa“ also als kulturelle Vermittlerin, die es Engin ermöglicht, zustimmungswerte Momente türki-

scher Kultur kennenzulernen. So erhält der Ich-Erzähler Material, seine türkische Herkunft als ihm innewohnende kulturelle Zugehörigkeit zu affirmieren.

Die endgültige Lösung seines Identitätsproblems gelingt ihm jedoch erst durch die Kunst. Eigentlich in der Funktion, durch das Schreiben „den Schmerz der Trennung von Sabine zu überwinden“<sup>16</sup>, hat diese „Droge“ für Engin auch noch andere Gründe. Sein künstlerisches Dasein begreift er als eine Reaktion auf die deutsche Gesellschaft: „Obwohl ich mich als integrierten Ausländer betrachte, mache ich oft die Erfahrung, daß ich nicht akzeptiert werde, was ich auch tue, denke oder fühle. Aus dieser Ohnmacht heraus versuche ich, meinen persönlichen Weg zu finden – das Schreiben.“<sup>17</sup> Die Kunst dient Engin also dazu, die fehlende Akzeptanz seiner Person durch die deutsche Gesellschaft zu verarbeiten. Aus der Diskrepanz seiner Vorstellung, die Welt müsse eigentlich eine sein, die ihn nicht als Exoten betrachtet, sondern für sich anerkennt, und aus seinen Erfahrungen in der deutschen Gesellschaft, schöpft er seinen künstlerischen Fundus. Die Kunst ist also das therapeutische Mittel, das Missverhältnis zwischen seiner Vorstellung und seinen Erfahrungen künstlerisch zu verarbeiten, um seinem Ideal damit wenigstens literarisch zu ihrem Recht zu verhelfen. Seine Werke waren demnach literarische Formen, sein problematisches Verhältnis aufzuarbeiten und gleichzeitig daran festzuhalten. Die endgültige Lösung seines Identitätsproblems gelingt ihm jedoch erst durch eine eigene Erkenntnis, die Engin durch die Bekanntschaft mit einem Künstler erlangt.<sup>18</sup> Öner Kalan, ein berühmter türkischer Regisseur, ist so sehr von Engins Buch „Nur der Hauch vom Paradies“ begeistert, dass er es verfilmen möchte:

„Was meinen sie?“ fragt mich Öner Kalan. „Würde mir der Verlag die Verfilmungsrechte übertragen? Und würden Sie selbst die Hauptrolle spielen? Engin Ertürk als Engin Ertürk, wer sonst kann Engin Ertürk besser darstellen?“ Engin Ertürk als Engin Ertürk... All die vielen Namen, die ich mir zugelegt hatte, das Raschid-Richard-Doppel-Ich, all das war also völlig unnötig gewesen. Die vielen Rollen, die Masken, die ich angeblich brauchte, hatten mich nicht zu mir geführt, sondern von mir entfernt. Erst Öner Kalan hat mein ureigenstes



Problem mit einem Blick erfaßt und mit einem Satz gelöst: Engin Ertürk als Engin Ertürk.“<sup>19</sup>

Erst das Angebot des Regisseurs, lässt Engin erkennen, was die Figur der „Fa“ durch ihre Person als Vorbild schon darstellte. Er begreift nun, dass er seinem Bedürfnis, von der Gesellschaft anerkannt und akzeptiert zu werden, dadurch versuchte gerecht zu werden, dass er dem gesellschaftlichen Maßstab einer eindeutigen nationalkulturellen Identität genüge, indem er ihn *übernahm*. So gab er sich entweder als Deutscher oder als Türke aus, damit ihm von keiner Seite die unwidersprochene Zugehörigkeit, die er für sich beanspruchte, bestritten werden konnte. In der Erkenntnis, sich *deswegen* von sich entfremdet zu haben, wird jedoch nicht der Maßstab einer Selektion in Zugehörige und Nichtzugehörige angegriffen. Durch Engins Einsicht wird vielmehr die verleugnete Besonderheit der *eigenen* Identität ästhetisch ins Recht gesetzt.

Dass seine Erkenntnis kein bloß partikularer Standpunkt ist, sondern von allgemeiner Gültigkeit, wird durch die Liebe von Engins Freundin Sabine beglaubigt. Sie, die sich von Engin wegen seiner Eifersucht getrennt hat, kehrt nämlich zu ihm zurück und lässt das fiktional vorweggenommene Happy End seines Romans „Nur der Hauch vom Paradies“ am Ende von Tekinays Roman Wirklichkeit werden. Durch die Liebe von Sabine ist Engins Leben nun vollkommen:

„Unsere Liebe ist wie eine Flamme, die alles verzehrt und zu neuem Leben erweckt. [...] Ja, denke ich, das ist viel mehr als nur der Hauch vom Paradies, das ist das Paradies selbst. [...] Dieses Paradies, in dem das Unmögliche Wirklichkeit wird, ist voller Zauber und Geheimnisse. Ich mache zahllose Verwandlungen durch und kann plötzlich, was ich nie gelernt hatte, sogar die Tänze der Ägäis. Ich tanze und singe und merke, daß die Pappeln von Izmir nicht anders sind als die in der Leopoldstraße.“<sup>20</sup>

Anhand von Engins Liebe zu Sabine, die sie erwidert, wird an der Figur des Ich-Erzählers der *Erfolg* inszeniert, dass die eigene Identität Anerkennung erfährt. Für diese Perspektive wird die Liebe und eine mit die-

sem Gefühl einhergehende Besonderheit als anschaulicher Beweis ins Feld geführt. Aufgrund der Spezifik dieses Verhältnisses, das in der Zuneigung zu einer Person in ihrer Einzelheit – also gerade als Sammelurium all seiner äußerlichen wie innerlichen Charakteristika – besteht, ist Engins nationalkulturelle Identität in Sabines Liebe in den Status fragloser Berechtigung erhoben. So wird Engins doppelte Identität ins Positive gekehrt und mehr noch: Diesem Gefühl wird ein überirdischer Charakter zugesprochen, wodurch die Wirklichkeit selbst ins Metaphysische rückt. Dort, wo dem Subjekt keine Grenzen der Vorstellungskraft mehr gesetzt sind, findet sich nun das letzte fehlende Moment von Engins Vervollkommnung. Denn in dieser durch die Liebe entrückten Vorstellungswelt kann Engin tatsächlich die Symbiose von Heimat und Herkunft an sich selbst als hergestellt betrachten und hat damit den Beweis erbracht – wenn auch ‚bloß‘ in der Metaphysik grenzenloser Vorstellungskraft –, *sich* in ein positives Verhältnis zu einem unauflösbaren Gegensatz stellen zu können. Die Unmöglichkeit, Herkunft und Heimat als zwei verschiedene kulturelle Identitäten zu verbinden, gelingt nun, und Engin fühlt, dass er sich von der Gebundenheit an eine Kultur löst, indem in ihm beide verschmelzen und er eins wird:

„Ich bin ein Baum, der sich fast 3.000 Kilometer biegt. Die Wurzeln wachsen in der anatolischen Erde, die Blüten in Deutschland. Und obwohl ich mich 3.000 Kilometer biege, spüre ich keine Schmerzen. Die Verwandlung bedeutet für mich Einswerdung. Nicht nur mit Sabine, sondern auch mit mir, mit der ganzen Welt. Es ist wie eine süße Versöhnung. Ich spüre das Leben und die Liebe in meinen Gliedern. Diese Liebe gilt nicht nur Sabine, sondern allen Geschöpfen dieser Erde; sie gilt der ganzen Welt.“<sup>21</sup>

Mit der harmonischen Auflösung von Engins zweifacher Zugehörigkeit, die durch Sabines Liebe ermöglicht ist, geht seine Versöhnung mit der Welt einher. Engin löst die Welt für sich positiv auf, indem er ihr eine Zuneigung gewährt, die von allen konkreten Momenten abstrahiert, die Welt also grundlos liebt. Damit veranschaulicht er nicht nur – entgegen seiner gegenteiligen Erfahrungen – seine Hoffnung auf eine die Welt

auszeichnende allumfassende Menschlichkeit, sondern verbürgt selbst als gelungenes Beispiel den Beweis ihrer Existenz.<sup>22</sup>

In Tekinays *Nur der Hauch vom Paradies* fungiert also die Thematisierung der eigenen Literarizität als erzähltechnische Strategie, um im ersten Schritt ein Ich zu konstruieren, welches sich über die autobiographische Verarbeitung einer Perspektive versichert, die vom Roman gleichermaßen als ästhetische Verfremdung und damit als Legitimation einer nicht-authentischen fremden Position desavouiert wird. Engins Selbstbewusstsein, Deutscher zu sein, offenbart sich als Übernahme einer nationalkulturellen gesellschaftlichen Sichtweise, an der er scheitern muss. Auf Basis dieses kritischen Befundes konstruiert sich im zweiten Schritt eine authentische Sichtweise, die eine am Schluss der Entwicklung des Protagonisten stehende Art und Weise einer möglichen, wenn auch metaphysisch entrückten *Affirmation* ästhetisch legitimiert. Dabei bleibt die Kritik des Romans, dass dem Protagonisten eine gesellschaftlich akzeptierte Identität verweigert bleibt, gerade in der offensiv pathetisch inszenierten Auflösung bestehen. Die Einstellung des Migranten Engin, die Ausschließlichkeit nationalkultureller Maßstäbe als positive Eigenschaft der eigenen Identität aufzufassen und für sich idealhumanistisch aufzulösen, wird als das Angebot präsentiert, das *einzig* in der Lage ist, die Zustimmungsfähigkeit zur Welt zu garantieren. Dasselbe Vorgehen findet sich auch in der narrativen Struktur von Tekinays Roman wieder. Diese, ebenso wie die Wahl eines Ich-Erzählers, der seine eigene Entwicklung in literarischer Form festhält und aus seinem Werk reflektierend zitiert, verweisen, wie Jeannette Squires Okur zurecht feststellt, neben modernen „Erzähltechniken wie z.B. Rückblende, Montage und nicht-chronologische Erzählung“<sup>23</sup> auf die traditionelle Erzählform des Bildungsromans. Tatsächlich stimmt Tekinays Roman in seiner erzählerischen Form mit der des Bildungsromans überein, wenn zum Beispiel die Versöhnung des Protagonisten mit der Welt als Ergebnis seiner individuellen Entwicklung den Schluss des Romans bildet. Im klassischen Bildungsroman muss sich die junge und ungestüme Figur im Laufe ihrer Sozialisation jedoch relativieren, um sich in die Gesellschaft zu integrieren. Die Figur muss sich also in ihrer Entwicklung zurücknehmen, eigene Bedürfnisse, Ideale oder Zwecke einschränken, um sich am Ende mit der Gesell-

schaft, die ihr nun entspricht, einverstanden erklären zu können. Tekinays Roman geht jedoch genau umgekehrt vor: Schon von Beginn seiner Entwicklung an wird das Selbstbewusstsein des Ich-Erzählers Engin, sich als Deutscher mit der deutschen Gesellschaft in Übereinstimmung zu sehen, ironisch überhöht und damit relativiert. In seiner Entwicklung vollzieht er gerade die schrittweise Abkehr von einer an sich geltend gemachten Mangelhaftigkeit seiner Person, um schließlich in der Erkenntnis, dass seine deutsch-türkischen Identität etwas Besonderes ist, die ihm gemäße Art und Weise *seiner* Übereinstimmung mit der Welt zu verwirklichen.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Dass in diesem Sinne einer zweifachen Fiktionalisierung vorausgesetzt ist, dass schon der Gattung Autobiographie ein ästhetischer Charakter beigemessen werden muss, ist klar. Günter Waldmann sieht das Spezifische im autobiographischen Schreiben in der Identität von Autor, Erzähler und Erzählung. Dadurch erhalte das Erzählte „eine eigene Authentizität und Glaubwürdigkeit und mit der persönlichen Selbstaussage auch eine besondere Intensität“. (Günter Waldmann: *Autobiographisches Schreiben als literarisches Schreiben. Kritische Theorie, moderne Erzählformen und -modelle, literarische Möglichkeiten eigenen autobiographischen Schreibens*. Baltmannsweiler 2000, S. 60.)
- <sup>2</sup> Damit ist an dieser Stelle ein Moment literarischer Ästhetik angesprochen. Eine gerade ästhetischen Werken zugesprochene Darstellungsfunktion ist die Herstellung von Glaubwürdigkeit, also Stimmigkeit der in der Inszenierung veranschaulichten Wahrheit. Jedoch soll diese im literarischen Werk gerade nicht durch das sich Anschauung gebende Urteil (nicht ganz klar) oder durch einen Verweis auf dessen empirische Faktizität erreicht werden, sondern es soll über die ästhetische Form seinen unhinterfragbaren Referenzcharakter erhalten. (Vergleiche hier z.B. die Theorien von Theodor A. Meyer und Theodor Lipps zur Einfühlung. Theodor A. Meyer: *Kritik der Einfühlungstheorie*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. (Bd. 7.) Hamburg 1907, S. 529-567. Theodor Lipps: *Einfühlung und ästhetischer Genuss*. In: *Ästhetik* Hg. von Emil Uitz. Berlin 1923, S. 152-167.)
- <sup>3</sup> Alev Tekinay: *Nur der Hauch vom Paradies*. Frankfurt/M. 1993, S. 19.
- <sup>4</sup> Ebd., S. 18.
- <sup>5</sup> Ebd., S. 10. Dies betrifft ebenso die Essgewohnheiten Engins, der für sein Leben gern Bier trinkt und Imbissstuben, sowie Kaffee von „Tschibo“ liebt. (Ebd., S. 114.)
- <sup>6</sup> Dieses Verständnis von Deutschland als Heimat wird an der *Muttersprache* deutlich. Dem Gebot von Engins Vater mit dem Hinweis – „Aus einem Land kann man aus-

wandern, aber nicht aus der Muttersprache“ (Ebd., S. 64) – zu Hause türkisch zu sprechen, hält Engin seine *Herkunft* entgegen: „Aber ich bin nicht aus der Türkei ausgewandert, sondern in Deutschland geboren. Folglich habe ich auch keine Muttersprache, aus der ich auswandern kann. Deutsch ist meine Muttersprache, obwohl es nicht die Sprache meiner Mutter ist.“ (Ebd.) Heimat wird an dieser Stelle also als Besonderheit der Herkunft bestimmt. Dadurch wird eine Verbundenheit ins Recht gesetzt, die sich einerseits als außerhalb des Willens des Subjekts existierende äußert und andererseits ein positives, unabhängig von jedweder Kritik, affirmatives Moment besitzt.

7 Diese Scham ist jedoch nur eine zeitweilige sich selbst erübrigende: „Manchmal hörte ich die Leute auf der Straße sagen: ‚Ich habe bei dem Türken gekauft‘ und schämte mich zu Boden. Allmählich überwand ich dieses Gefühl und begann sogar, meinem Vater am Obststand auszuhelfen.“ (Ebd., S. 23f.)

8 Ebd., S. 22.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 23.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 16.

13 Ebd., S. 132.

14 Ebd., S. 88f.

15 Ebd., S. 95.

16 Vgl. Ebd., S. 28.

17 Ebd.

18 Engin sieht im Kino den Film „Nachtgeräusche“, in dem ein türkischer Künstler auf der Suche nach sich selbst ist: „Schon bei den ersten Bildern spüre ich, daß ich den Film mag. Die Geschichte beeindruckt mich so, daß mein Herz heftig zu schlagen beginnt. Die *Nachtgeräusche* entsprechen meinen Gefühlen und Gedanken, der Film ist wie ein Spiegel meines Inneren. Das Thema ist die Identitätsfrage.“ (Ebd., S. 163.)

19 Ebd., S. 165.

20 Ebd., S. 189f.

21 Ebd., S. 190.

22 In der Analyse von Anna Seghers *Das siebte Kreuz* erklärt Bernhard Spies, dass die Plausibilität dieses Ideals sich aus dem Paradox ergibt, „daß manchmal das Kontrafaktische das Glaubwürdigste sein kann“. (Bernhard Spies: *Anna Seghers: Das siebte Kreuz*, (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur) Frankfurt/M. 1993, S. 46.) Die Zeugenschaft desjenigen, der im Angesicht aller Erfahrungen, die gegen seine Interpretation sprechen, dennoch am Ideal einer eigentlich existierenden Menschlichkeit festhält, ist offenbar Grund genug diesem Plausibilität zu verleihen.

23 Dazu schreibt Okur: „Die Bewahrung eines einzelnen Erzählers in *Nur der Hauch vom Paradies* versichert, daß alle Träume, Rückblenden, assoziative Sprünge und Kommentare aus einer Quelle stammen, und schenkt dem Roman – trotz seiner postmodernen Elemente – Ähnlichkeit mit einem traditionellen Bildungsroman.“ (Jeanette Squires Okur: *Weibliche Ummurzelung: Die Darstellung interkultureller Begegnungen in den Werken von*

*Fürüzan, Alev Tekinay und Elif Şafak*. DISS Universität Ankara 2007, S. 281 f., Herv. i. Orig.) Auch Schütt und Bavar teilen das Urteil Okurs, dass *Nur der Hauch vom Paradies* Ähnlichkeiten mit der Form des Bildungsromans habe und gleichermaßen Elemente des modernen Romans aufweise. (Vgl. Peter Schütt: *Alev Tekinay. Nur der Hauch vom Paradies*. In: *Die Brücke* Nr. 76 1994/2. (Forum Für Antirassistische Politik und Kultur), S. 95. und Mansour Bavar: *Aspekte deutschsprachiger Migrationsliteratur. Die Darstellung des Einheimischen bei Alev Tekinay und Rafik Schami*. München 2004, S.70.)

## „Halb getürkt“

---

### Zur Konstruktion der Ich-Figuren bei den deutsch-türkischen Comedians Django Asül und Bülent Ceylan<sup>1</sup>

„Net ‚hä‘, das heißt ‚Wie bitte‘. Des is aber Mannem [=Mannheim], des krieg ich nicht mehr raus. [...] Willscht du mir auf die Fress lange, ey? Das is Mannem, Luftpump. So sin mer. [...] Ich redd so wie ich redd. Is okay, Mannem, is okay, beruhigt euch! Wir fangen oon.“  
(Bülent Ceylan, Beginn der Aufzeichnung von *Ganz schön türbüent*)

Als Virtuosen der Sprachen und Idiome zeigen sich in ihren aktuellen Comedy-Shows und TV-Aufzeichnungen die deutsch-türkischen Comedians Django Asül (*Fragil*) und Bülent Ceylan (*Ganz schön türbüent*, beide 2010). Das Spektrum reicht dabei von den Dialekten Kurpfälzisch und Niederbayerisch über gebrochenes „Gastarbeiterdeutsch“ zu einer hybriden deutsch-türkischen Jugendsprache, wie sie auf der Straße zu hören ist und in verdichteter Form als „Kanak Sprak“<sup>2</sup> Eingang in die Literatur fand. Der für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung etwas ungewöhnliche Untersuchungsgegenstand der deutsch-türkischen Comedy erweist sich als aufschlussreich für die seit den 1990er Jahren vorzufindenden Entwicklungen im Bereich der sogenannten „Migrantenliteratur“.

#### **Humorvolle Töne:**

#### **Neueste Entwicklungen in der „Migrantenliteratur“**

Um eine Literatur, die über Migrationsschicksale Zeugnis ablegt, handelt es sich dabei nicht mehr. Vielmehr geht es um das plurale Zusammenleben in der deutschen postmigratorischen Gesellschaft, in der die einstigen zur Arbeit nach Deutschland gekommenen Migranten schon selbst wieder Kinder und Enkelkinder bekommen haben. So haben auch Ceylan und Asül türkischen Migrationshintergrund, sind aber in Deutschland

geboren und gehören somit der sogenannten „zweiten“ bzw. „dritten“ Generation von Migranten an. In den künstlerischen Werken der Postmigration lässt sich ein Phänomen beobachten, auf das im Folgenden näher eingegangen werden soll: Zum einen gewinnt ein spielerischer und humorvoller Umgang mit den Wurzeln der Migration statt einem schwer tragbaren „Stigma“ der Betroffenheit an Bedeutung. Zum anderen werden in der literarischen Reflexion über kulturelle Identität Konzepte von Abgeschlossenheit und Homogenität zunehmend in Frage gestellt. Nicht nur in literarischen Texten im engeren Sinn gewinnen humorvolle Elemente an Bedeutung<sup>3</sup>, „[i]m Unterschied zur ersten Generation kulturell tätiger Migranten setzen die heutigen deutsch-türkischen Künstler auf neue Stilmittel, Darstellungsmodi und Genres. [...] An diesem breit gefächerten Spektrum künstlerischer Formen zeigt sich, dass es nicht mehr nur um die Frage geht, *ob* bzw. *dass* Migranten sich selber repräsentieren, sondern *wie* sie dies gegenwärtig tun.“<sup>4</sup> Seit der Jahrtausendwende hat sich, begonnen mit Kaya Yanars populärer Show *Was guckst du?* das TV-Genre der „Ethno-Comedy“<sup>5</sup> herausgebildet. Diese soll im Folgenden unter Zugrundelegung eines dynamisch erweiterten Textbegriffs<sup>6</sup> als performativ-inszenatorische Seite des literarischen Schaffens in der Postmigration fokussiert werden. In der durch prozessuale Kommunikation und visuelle Inszenierung gekennzeichneten Bühnenform der Ethno-Comedy werden mit Schabernack die gesellschaftlich verankerten Binari-tätsbilder des „Eigenen“ und des „Fremden“ ad absurdum geführt. Eng miteinander verwoben sind in den Performances sprachlicher Ausdruck und habituelle Inszenierung auf der einen, der inhaltliche Diskurs auf der anderen Seite.<sup>7</sup>

Meine These ist, dass in den Rollenspielen von Asül und Ceylan durch die Inszenierung und Verkörperung der Ich-Figuren als maskenhaft stilisierter Kunstkonstruktionen Integrations- und Identitätsvorstellungen über Migranten demontiert werden. Der Betroffenheitsstatus wird kritisch hinterfragt und durch Gegenbilder relativiert. Vorurteile werden vor- bzw. ad absurdum geführt. In einer Umkehrung früherer Opferdiskurse wird das Ich als Individuum in einer neuen Verortung<sup>8</sup> als Kronzeuge für ein hybrides Kollektiv konstruiert, in dem die Zugehörigkeit zu einer lokalen, nicht nationalen, Einheit, und die Wurzeln der



Herkunft untrennbar miteinander vermischt sind. Auf einer Metaebene leisten sich die ausgewählten Shows somit eine Dialogizität mit nationalen Integrationsdebatten.

Mit ihren aktuellen Programmen haben Asül und Ceylan das deutsche Mainstreampublikum erreicht. Das gilt insbesondere für Ceylan, dessen stadienfüllende Auftritte im Fernsehen von RTL übertragen werden. Eine vergleichende Untersuchung der beiden Programme bietet sich an, da sowohl strukturell als auch inhaltlich Parallelen vorzufinden sind. Beide können in einem Traditionszusammenhang mit dem politisch-satirischen Kabarett sowie dem maßstabsetzenden Satiriker des 20. Jahrhunderts, Karl Kraus, gesehen werden. Die Künstler befinden sich in ihren Programmen jeweils alleine auf der Bühne. Mit sprachlicher Virtuosität, wechselnden Stimmen, Mundarten, Kostümen und Requisiten verkörpern sie verschiedene, bereits aus früheren Shows dem Publikum bekannte Figuren. Beide Künstler haben eine mit autobiographischem Duktus agierende „Haupt“-Ich-Figur, die ihren bürgerlichen Namen trägt<sup>9</sup> und als Kommentierungsinanz auftritt. Trotz der Hinweise auf die eigene Biographie und trotz des Auftretens unter bürgerlichem Namen, sind diese Elemente allerdings nicht allein als Ausdruck autobiographischen Schaffens zu verstehen. Teil des Rollenspiels ist eben auch, dass Bülent Ceylan auch Bülent Ceylan spielen kann. So weist auch Jürgen Henningsen in seiner Theorie des Kabarettis darauf hin, dass, auch wenn der Kabarettist unter seinem bürgerlichen Namen auftritt (was er als „erste Rolle“ bezeichnet), der künstlerisch inszenierte Kabarettist auf der Bühne („zweite Rolle“) und die dargestellten Figuren („dritte Rolle“) nicht mit der Person außerhalb des Kabarettis zu verwechseln sind.<sup>10</sup>

In den untersuchten Shows spricht das Rahmen-Ich niederbayerisch (Asül) bzw. kurpfälzisch (Ceylan) ohne türkischen Akzent (was für Zuschauer, die die Erwartungshaltung haben, von einem aufgrund von Namen und Aussehen als türkisch eingeordneten Kabarettisten gebrochenes Gastarbeiterdeutsch und keinen urdeutschen Dialekt zu hören zu bekommen, komisch wirken kann). Inhaltlich thematisieren die Shows Kulturdifferenzen vor dem Hintergrund einer pluralen postmigratorischen Gesellschaft, dazu gehören die Koexistenz von Türken und Deutschen, wechselseitige Stereotypisierungen, gesellschaftliche Diskriminie-

rung, Integrationsprobleme und tagespolitische Ereignisse. Ceylan legt seinen Schwerpunkt dabei mehr auf die Ironisierung von Alltagsszenarien, Asül dagegen mehr auf die satirische Kommentierung von gesellschaftspolitischen Begebenheiten im Allgemeinen und von Integrationspolitik im Besonderen. Die Texte spielen damit auf ein geteiltes lebensweltliches Wissen über die türkische Einwanderung in Deutschland an.

### **Rollenspiele der Postmigration: Virtuose Inszenierung von Identitäten und satirische Demontage von Stereotypen**

Untersucht werden soll im Folgenden, wie es den beiden Comedy-Shows gelingt, die verschiedenen künstlich inszenierten „Ich“-Figuren in ihrer Verfasstheit plausibel zu machen und wie durch die Verkörperung dieser Figuren eine Demontage von dichotomischen Identitätsmustern erzeugt wird.

Für die deutschsprachige Migrantenliteratur der ersten und teilweise auch der zweiten Generation, die nach ihrem Selbstverständnis ein realistisches Abbild der Situation der Migranten geben wollte, waren *Authentizität* und *Betroffenheit*<sup>11</sup> programmatische Begriffe:

„Eine weinerliche, sich anbietende und öffentlich geförderte ‚Gastarbeiterliteratur‘ verbreitet seit Ende der 70er Jahren [sic] die Legende vom ‚armen, aber herzensguten Türken Ali‘. [...] Die ‚besseren Deutschen‘ sind von diesen Ergüssen ‚betroffen‘, weil sie vor falscher Authentizität triefen, ihnen ‚den Spiegel vorhalten‘, und feiern jeden sprachlichen Schnitzer als poetische Bereicherung.“<sup>12</sup>

Asül und Ceylan brechen mit diesen traditionellen Formen der Migrantenliteratur. Ihre Figuren nehmen Abschied von jeder mitleiderregenden Betroffenheit und kehren den Opferdiskurs satirisch und teilweise mit pikaresken Elementen um. In der Ethno-Comedy finden sich statt Sozialdramatik und Faktizität die selbstbewusste Transformation ins Performative und eine die Grenzen von Fakten und Fiktion verwischende

Inszenierung. Thematisiert wird nicht die eigentliche Migration nach Deutschland, sondern interkulturelle Differenzen im deutschen Alltag.

Die Figuren stellen sich als einen integralen Bestandteil dieses Alltags dar, ohne die Authentizität eines Exotenstatus zu beanspruchen. Mit ihrer eigenen Biographie stehen die Künstler dafür ein, dass eine hybride Identität mit deutschen, türkischen und regionalen Versatzstücken nichts Außergewöhnliches ist. Hinweise auf diese Biographie sind auch Teil der Shows: So spricht Ceylans Haupt-Ich-Figur in direkter Interaktion mit dem Publikum von sich selbst als „halb getürkt“, denn „ich hab ja deutsche Mama, türkischen Vater, wisst ihr ja“ (Bülent Ceylan: *Ganz schön türbülent*). Der Anschein, dass man es mit einem wirklichen Individuum zu tun hat, verleiht darüber hinaus der Figur als Ganzer Plausibilität. Dass simple Binaritätsmuster nicht funktionieren und auf das Signum der Betroffenheit von den Betroffenen gut und gerne verzichtet werden kann, zeigt sich ebenso darin, dass Asüls Bühnen-Ich – ironischerweise in der Form eines schmachvollen Eingeständnisses – zugibt, „das Türkischsein nie richtig hingekriegt“ zu haben, also die erwarteten Stereotype über den schulabbrechenden, kriminellen Türken nicht erfüllen zu können und zu wollen. „Mein Vater hat es nicht geschafft, aus mir ein ganz normales Kind mit Migrationshintergrund zu machen, statt Hauptschule habe ich Abitur, statt im Gefängnis war ich in der Sparkasse [zur Ausbildung, F.H.P.]“. Später wurde der Vater Deutscher und ließ ihn „als Türken zurück“, wobei für Asüls Alter Ego die Option, Deutscher zu werden, eigentlich auch gar nicht in Betracht kam, denn „ich habe nie in Deutschland gelebt“, „mit meiner niederbayerischen Sozialisation ist Deutschland für mich genauso weit weg wie die Türkei. Also würde nur ein bayerischer Pass Sinn machen“, wie er es in seinem Essay *Der Botschafter von Niederbayern* deutlich macht.<sup>13</sup> Zu dieser lokalen Verortung später mehr. Auf der Metaebene werden in diesem Fall erwartete Stereotype eben nicht bedient. Die Komik basiert hier „auf dem Bruch der Erwartung des Publikums. [...] Das heißt, dass viele deutsch-türkische Kabarettisten mit der Ambivalenz spielen, die sich aus der Absenz ihrer (erwarteten) türkischen Identität ergibt.“<sup>14</sup> Stattdessen wird ein positives Gegenbild erzeugt und die Relevanz von Integration auf dem Papier in Frage gestellt. Asül treibt diese Inkongruenz erwarteter Rollenbilder

noch weiter, wenn er später von einem Schul- und Sparkassenkameraden berichtet: „dann haben sich unsere Wege getrennt, er ist zur SPD gegangen und ich habe Karriere gemacht [als Comedian, F.H.P.]“.

Stereotype spielen eine wichtige Rolle in der Konstruktion der verschiedenen Figuren als Folien, mit deren Hilfe die Grenzen zwischen Realität und Fiktion immer wieder verunsichert werden. Die Figuren bedienen sich eines autobiographischen Erzählstils, bei dem laut Breuer/Sandberg<sup>15</sup> im Gegensatz zu einer Autobiografie ausdrücklich mit Grenzüberschreitungen gerechnet wird. Da die Transformation von einer Figur in die andere vor den Augen der Zuschauer stattfindet, diese teilweise schon mit Jubel auf den Beginn der Verwandlung in eine bestimmte Figur reagieren, bleibt die Konstruiertheit der gespielten Identitäten stets präsent. Auch das Heraustreten aus der gerade vorgeführten Rolle verweist immer wieder auf den Kunstcharakter (Ceylan: „Geil, Mannem, dass ihr den Witz versteht!“ „Ich mach dann mal weiter mit dem Programm.“ „Komm, ich zieh die Nummer jetzt durch ... Profi, Profi, Profi.“ Asül: „... wenn man hier vorne Blödsinn erzählt.“). Die kabaretttypische „Fiktionskulisse“ bleibt aufgrund dieser halbfictionalen Aufführungssituation stets präsent.<sup>16</sup> Identitäten werden also offenkundig gespielt, dabei ist die Figur, die das Rollenspiel virtuos betreibt, mit keiner Rolle identisch, was dazu beiträgt, dass sie in ihrer Verfasstheit beglaubigt wird.

Ein Spiel der kulturellen Zuschreibungen findet sich auch in den aufgeworfenen Rollenbildern: der von Ceylan verkörperte türkische Gemüsehändler Asslan hat als „Fast-Leider-Beinahe“-Schwiegersohn einen „Ossi“, der ihm integrationsbedürftiger erscheint als er selber, denn „net vergesse: wir Türken waren zuerst in Deutschland [vor den Ostdeutschen, F.H.P.]. Wir haben euch net gerufen.“ Stereotype werden aber nicht nur gebrochen, sondern auch bedient und verkörpert – und durch die Übertreibung doch wieder dekonstruiert. Die dargestellten Figuren sind künstliche Images, die eben nicht der Realität entsprechen. An ihnen und mit ihnen werden Stereotype vorgeführt und ad absurdum geführt. Auf sprachlicher Ebene sorgt zudem eine Rhetorik von kausaler Erzählmotivation für den Aufbau eines Objektivitätsanspruches: „Ihr lacht zwar über mich, aber das, was ich hier mache, ist Therapie für

mich.“ oder auch „Ich *muss* das erzählen, das ist Therapie.“ Ceylans Bühnen-Alter-Ego nimmt dabei zugleich ironisch Bezug auf den Betroffenheitstopos.

Die einzelnen Figuren sind stilisierte Typen mit nur wenigen Charakterzügen. Sie sind somit mehr Folien als Konstruktionen eines Ichs. Ihre Inszenierung ist gekennzeichnet durch stereotype Merkmale in Bezug auf die äußere Erscheinung (Frisur, Accessoires, Verkleidungsstücke), den Sprachstil, die Benutzung von wiederkehrenden Phrasen und eigenem Vokabular, die Mimik und Gestik, die Bühnennamen und die aufgezeigten Charaktereigenschaften. So trägt z.B. der von Ceylan verkörperte Deutsche Harald als Symbol für seine Zugehörigkeit zur sozialen Unterschicht eine Trainingsjacke und ein Käppi und hat Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache („konzahentrieren“, „Abiturianten“). Seinen für das norddeutsche Fernsehpublikum nicht gut verständlichen Mannheimer Dialekt und bestimmte Mannheimer Eigenschaften erklärt den Zuschauern der das Programm damit unterbrechende und kommentierende Ceylan-Ich-Erzähler, welcher sich, obgleich er sich selber als „de Türk“ bezeichnet, bestens auskennt in den Mannheimer Gefilden.

Häufig sind die Stereotype maßlos übertrieben. Der Witz besteht darin, dass durch die Bedienung und Übertreibung etablierter Stereotypen diese zugleich in ihrer Absurdität aufgezeigt werden. Ein Beispiel von Django Asüls Haupt-Ich-Figur mit Bezug auf die Sarrazin-Debatte im Jahr 2011:

„Die Merkel war ja dann da bei der Uno in New York, hat die da gesprochen und da ging's ja um das Thema ‚Dritte Welt‘, ja. Und die Merkel, weil sie so sauer auf den Sarrazin war, hat sie's dann an der Dritten Welt ausgelassen. Sie hat dann auch gesagt, hey, liebe Neger, so geht das nöt, ja, ihr müsst euch endlich mal wieder rentieren, ja. Na, weil die Merkel hatte ja doch e bissl Angst gehabt, dass ihr dieses Thema sonst auch vom Sarrazin weggeklaut wird. Ja, die hat gemeint, da macht der dann auch noch ein Buch drüber. Ja, ich mein, das wär relativ schnell gegangen, weil er müsst ja bloß aus dem Buch, was er jetzt hat, a paar Sachen a bissl abändern und dann hätt er's schon beenander, ja. Sagen wir mal aus Türkei wird Kongolese, ja,

aus Ehrenmord wird Völkermord, aus Kopftuch wird Nasenring, schon ist das beieinander, ja.“ (Django Asül, *Fragil*)

Subtiler Humor ist nicht die Sache der Ethno-Comedy, gerade in der grotesken Darstellung liegt ihr Komikpotential. Das Stereotyp ist so deutlich als solches inszeniert, dass eine Meta-Ebene entsteht. Klischees werden durch diese explizite Sichtbarmachung und Übertreibung auch aufgelöst und verunsichert, da ihre Lächerlichkeit erkennbar wird. „Damit kann die Comedy festgefahrene Positionen überschreiten und einen ‚neuen‘ Ton in die ‚alten‘ Debatten bringen. [...] Gleichzeitig besitzt die Ethno-Comedy jedoch auch ein konservierendes Moment, indem sie kulturelle Stereotype permanent zur Schau stellt.“<sup>17</sup> Nicht vergessen werden sollte bei einer solch kritischen Sichtweise, dass es sich bei der Ethno-Comedy um ein Genre handelt, dessen Fokus mehr auf dem komischen Unterhaltungswert und auf der lächerlichen Übersteigerung absunder Klischees als auf einer sozialen Mission liegt.

In den verschiedenen Figurenentwürfen bleiben somit Differenzen präsent und Homogenität wird in Frage gestellt. Die Ich-Figuren sind jeweils durch andere ethnische Versatzstücke samt den ihnen zugeschriebenen Eigenarten gekennzeichnet und werden gerade dadurch glaubwürdig. Die inszenierte ethnische Zugehörigkeit gibt den Figuren darüber hinaus auch die Legitimation für Witze über die eigene und andere ethnische Gruppen. Es kommt nämlich darauf an, wie die Figur aufgebaut ist, die „ich“ sagt, ob diese die Glaubwürdigkeit und Berechtigung hat, ethnische Scherze zu machen, denn, so zu Recht Erol Boran, macht es durchaus „einen Unterschied, wer die [...] Texte präsentiert“<sup>18</sup>. So ist es von Bedeutung, dass „der Vortragende kein Deutscher ist, sondern als ‚Türke‘ quasi von außen an die Thematik herantritt. Obwohl [er, F.H.P.] akzentlos Deutsch spricht und neben der türkischen auch die deutsche Staatsangehörigkeit besitzt, ist er doch wegen seines Namens und seines Aussehens als ‚Ausländer‘ markiert.“<sup>19</sup> Durch beidseitigen Spott wird so eine Verbindung zwischen den ehemals entfernten, binären Figuren gefestigt. Lars Koch weist darauf hin, dass in der Ethno-Comedy weniger über ‚die Anderen‘ gelacht wird, als vielmehr über das Stereotype in uns selbst bzw. in unserem Verhalten und unserem Denken.<sup>20</sup> Hier ein Bei-

spiel der von Asül verkörperten Ich-Figur des Arbeitskollegen seines Vaters:

„In Deutschland innere Sicherheit ist kaputt, sagt diese Schäuble. Schäuble immer hat gesagt, Integration erst klappt, wenn Ausländer erst lernt deutsch und dann baut Bombe. [...] Schäuble sogar hört ab Handy, jede Handy. Ich, wenn jetzt kriege Anruf auf Handy ich immer erst sage, hallo, ich kann nicht Arabisch und baue keine Bombe. Ja, normal ich brauche gar keine Handy, habe ich nur gekauft wegen Schäuble, naja ja weil Schäuble sagt, wer nicht hat Handy, erst recht verdächtig. Aber manchmal ich mache Blödsinn mit Schäuble. Manchmal ich rufe an einen Freund und sage: hallo Mahmut, hier ist Ibrahim, Allah ist groß, FC Bayern wird Meister. Ja, aber dann nach fünf Minuten ich rufe noch mal an und sage, Schäuble, war nur Spaß, hier alles okay. [...] Innenminister nicht leicht. Jeden Morgen sieben Uhr im Büro und warten, dass Bombe geht hoch. Und Schäuble auch immer hat gesagt, er nicht nur will machen innere Sicherheit, er auch will machen Integration, weil gehört zusammen. Und Schäuble auch immer hat gesagt, für ihn alle Menschen sind gleich, ob deutsch oder Ausländer – alles Verbrecher. Ich schon immer hab gesagt, Schäuble guter Mann [...], weil jetzt endlich Deutschland hat eine Politiker, wo immer hört zu.“ (Django Asül, *Fragil*)

Das Lachen in der Ethno-Comedy kann als gemeinsames Miteinander-Lachen interpretiert werden, dass die Zuschauer in einer befreienden „Lachgemeinschaft“<sup>21</sup> vereint. Die inszenierten Figuren werden durchaus als Sympathieträger dargestellt.

Zu einem mainstream-kompatiblen Typ, der in der Ethno-Comedy einen festen Platz gefunden hat, hat sich in Nachfolge der von Feridun Zaimoğlu zuerst literarisch verarbeiteten Figur der Typ des „Kanaken“ herausgebildet. Bei Ceylan ist das der mit einem Silberkettchen, machohafters Körpersprache und einem Kamm ausgestattete Hassan. Die solchermaßen hyperstilisierte Figur wird bei Zaimoğlu gegen Vorstellungen von Identitätsverwirrung oder -zerrissenheit gesetzt, mit denen Migranten auch der in Deutschland geborenen zweiten und dritten Generation

häufig konfrontiert werden. Der „Kanake“ ist eine Figur, die sich positiv selbst als das inszeniert, was ursprünglich eine diskriminierende Fremdzuschreibung war. Die Ausgrenzung aus der deutschen Mehrheitsgesellschaft wird zum Merkmal der Identität und umgekehrt in eine Selbstabgrenzung.<sup>22</sup>

In Ceylans Show wird die Figur Hassan mit der Kenntnis dieses Hintergrunds konstruiert, nimmt diesen auch in sich auf, indem alle dem Typus „Kanaken“ zugeschriebenen Eigenarten und Wesenszüge versammelt und ins Extreme gesteigert werden (so kann sich Hassan vor lauter Muskelprotzarmen kaum bewegen, was weniger cool als lustig wirkt). Zugleich aber lässt diese Figur den Typus des Kanaken ironisch hinter sich. Dies geschieht zum einen dadurch, dass die von türkischem Akzent und vereinfachtem Deutsch gekennzeichnete „Kanak Sprach“ mit Mannheimer Dialekt durchwirkt wird (so wenn der Macho Hassan selbstverliebt-angeberisch auf der Bühne tanzt und abwechselnd ruft „Wallah Allah“ und „Guck dir meinen Arsch an!“, gleich darauf aber „Guck dir meinen Boppes an!“). Zum anderen werden in der Inszenierung statt stabil mit Bedeutung hinterlegten Bildern Interpretationsspielräume offen gelassen. So gibt z.B. der große weiße Kamm, den Hassan vorne in der Hose stecken hat, Rätsel auf. Stellt er in grotesker Weise die Eitelkeit eines auf Körperlichkeit und Aussehen bezogenen türkischstämmigen Machos dar? Ist der Kamm Mittel zum Zweck, um die sexuelle Potenz darzustellen, denn so wie die Figur auf der Bühne den Kamm in seiner Hose handhabt, ist die Schwelle der Benutzung eines unschuldigen Kosmetikutensils schon längst überschritten? Wird diese Männlichkeit ironisch gewendet dadurch, dass ein Haarpfleeginstrument ja eigentlich eher ein weibliches Attribut ist bzw. um genau zu sein eigentlich auch nicht, denn Frauen benutzen Bürsten, der Kamm dagegen ist ein deutsches Alt-Herren-Utensil? Was also hat er beim „Kanaken“ in der Hose zu suchen? In solch einem kleinen Requisit findet sich ein weiteres Beispiel der Verunsicherung von Stereotypen. Aber wie die Frage nach dem Kamm letztendlich auch gelöst wird, die Macht im Repräsentationsdiskurs der Identitäten wird vom „Kanaken“ Hassan selbst beansprucht, der ein positives, von Stolz und Trotz gekennzeichnetes, allerdings in seiner Übertreibung fast groteskes Selbstbild der „Söhne der Gastarbei-



ter“ inszeniert. Das Publikum jedenfalls ist begeistert von der Darbietung, ist Hassan auch mehr ein ironischer Nachgesang auf den einst mit Schlagkraft eingeführten Kanaken Zaimoğlu. Weniger eine aufrührerische Subversivität als vielmehr einzelne satirische Momente sind kennzeichnend für die im Unterhaltungsgenre angesiedelten gesellschaftlichen Reflexionen Asüls und Ceylans.

Die als Kommentierungsinstante aufgebauten Haupt-Ich-Figuren der beiden Comedians sind stark autobiografisch, nah an der eigenen Person angelegt und Teil der Selbstinszenierung als unverwechselbarer Kabarettkünstler. Verwurzt sind sie, ebenso wie der sich auf mannheimerisch als „de Türk“ bezeichnende Hassan, in ihren regionalen Umgebungen, kennen die deutsche Kultur in all ihren Feinheiten und sprechen Deutsch mit dialektalem Einschlag. Gängige dichotomische Abgrenzungsmodelle von „Türken“ und „Deutschen“ werden auch durch die Rhetorik regionaler Kulturen ad absurdum geführt, denn die Figuren sind gerade nicht die aus der Gastarbeiterzeit bekannten „Anderen“, sondern Mannheim ist „drinnen“ und „draußen“ ist dann der Rest der Welt bzw. Deutschlands und „bei uns zu Hause in Bayern“ ticken die Uhren sowieso anders. Dadurch, dass die Figuren wider Erwarten nicht Deutsch mit türkischem Akzent, sondern niederbayerisch bzw. kurpfälzisch sprechen, entstehen für die vorwiegend deutschen Zuschauer aus dem regionalen Raum komische Wirkungen aus der Situation der Provinzdarstellung heraus. Dazu trägt bei, dass sie auf traditionelle innerdeutsche Rivalitäten referieren, so wie zwischen Bayern und Franken, Niederbayern und Oberbayern oder Mannheim und Ludwigshafen. Meine These ist, dass sich im Spiel um ethnische Zuschreibungen durch die regionale Verortung und neue Grenzziehungen der Ich-Figuren die Perspektive jenseits politischer Identitätsrhetoriken zu einem neuen Kulminationspunkt verschiebt. Eine Festlegung auf Deutsch oder Türkisch wird dabei untergraben, die Ich-Figuren verkörpern ein Ineinander, nicht ein Gegeneinander oder Nebeneinander verschiedener multipler Identitäten.

## Fazit

Die Verkörperung von Figuren, für die die Zugehörigkeit zu einer kleineren lokalen Einheit und die türkischen Wurzeln untrennbar miteinander vermischt sind, verabschiedet die Minderheiten- oder gar Opferperspektive und demontiert Kategorisierungen in nationalen Einheiten. Die amüsanten Shows von Django Asül und Bülent Ceylan stehen in einem krassen Gegensatz zur Betroffenheitsgestus der ersten Gastarbeitergeneration<sup>23</sup>, ihre entkrampfte Behandlung ethnischer Fragen spricht für eine neu gewonnene humorvolle Leichtigkeit. Türkische Versatzstücke werden bewusst in der Figureninszenierung eingesetzt, wenn das zur Rolle passt. Kulturelle Aspekte, das wird auf der Metaebene deutlich, gehören aber teilweise auch gar nicht zum Repertoire, da sie für manche Bereiche im postmigratorischen Alltag einfach keine große Bedeutung haben.

Die Comedy-Shows von Asül und Ceylan zeigen mit Hilfe der von ihnen konstruierten Bühnen-Ich-Figuren die Absurdität von vorurteilsbehafteten Identitäten auf. Die Figurenkonstruktionen eröffnen darüber hinaus auch die Option, hybride regionale Kollektive zu benennen. Die deutsch-türkische Comedy ist zwar primär auf Unterhaltung bedacht, birgt aber mit ihren satirischen Momenten auch ein kritisches Potential in sich: Stereotype werden im Figurenaufbau eingesetzt und sichtbar gemacht, aber auch ironisiert und in Frage gestellt in ihrer Unzulänglichkeit für die postmigratorische Realität. Der Diskurs über Identitätskrisen und -zerrissenheit und gängige Dichotomien wird von Asül und Ceylan letztlich nicht argumentativ, sondern durch die Verkörperung verschiedener künstlicher Ich-Identitäten ad absurdum geführt.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Ich möchte den Teilnehmern des Workshops *Zwischen autobiografischem Stil und Autofiktion* an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg am 31.01./01.02.2012 für die lebhafteste Diskussion, Fragen und Anmerkungen nach dem Vortrag danken.

- 2 Feridun Zaimoğlu: *Kanak Sprak. 24 Mijstöne vom Rande der Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1995.
- 3 Zu beobachten z.B. bei Autoren wie Iris Alanyalı, Hatice Akyün, Fatih Çervikkollu, Dilek Güngör, Aslı Sevindim oder Raul Zelik.
- 4 Maha El Hissy: *Getürkte Türken: Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld 2012, S. 10, Herv. i. Orig.
- 5 Lars Koch benutzt den Begriff der „Ethno-Comedy“ als Bezeichnung für solche Comedy-Formate, die sich – oftmals von Künstlern mit Migrationshintergrund präsentiert – mit Ethnizität und Identität auseinandersetzen. Vgl. Lars Koch: *Das Lachen der Subalternen: Die Ethno-Comedy in Deutschland*. In: *Wie die Welt lacht. Lachkulturen im Vergleich*. Hg. von Waltraut Wende. Würzburg 2008, S. 208-223.
- 6 Unter dem Begriff des „Textes“ werden hier nicht nur literarische Texte im engeren Sinne gefasst, sondern auch ästhetische Ausdrucksformen wie Inszenierungen des Kabarett und der Comedy. Maha El Hissy weist darauf hin, dass seit den 1990er Jahren die künstlerischen Produktionen von Migranten sich nicht nur in der Literatur, sondern auch im Film, Fernsehen, Kabarett und den Comedy-Shows intensiviert haben. (El Hissy: *Getürkte Türken* (Anm. 4), S. 10) Die Ausweitung des Textbegriffs ist für die vorliegende Untersuchung insofern wichtig, als sich auch in den in ihrer Performativität dem Theater ähnlichen, von Migranten der zweiten und dritten Generation entwickelten und zur Aufführung gebrachten, Comedy-Shows das Phänomen einer neuen Souveränität, Leichtigkeit und die Entwicklung humorvoller Töne beobachten lässt. (Vgl. zum Textbegriff auch Theresa Specht: *Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur*. Würzburg 2011, S. 15)
- 7 Vgl. Koch, *Lachen der Subalternen* (Anm. 5), S. 213.
- 8 Stuart Hall spricht in diesem Sinne von „re-identification“ und „re-territorialization“. Vgl. Stuart Hall: *Old and New Identities, Old and New Ethnicities*. In: *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Hg. von Anthony D. King. Binghampton 1989, S. 41-68, hier S. 52.
- 9 Wobei Django Asül ein Künstlername ist. Asüls eigentlicher und wahrscheinlich weniger für die Bühne geeigneter Name lautet Uğur Bağışlayıcı.
- 10 Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarett*. Ratingen 1967. S. 19.
- 11 Vgl. dazu Franco Biondi/ Rafik Schami/ Jusuf Naoum/ Suleman Taufiq: *Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur*. In: *Zu Hause in der Fremde*. Hg. v. Christian Schaffernicht. Reinbek bei Hamburg 1984. S. 136-150.
- 12 Zaimoğlu, *Kanak Sprak* (Anm. 2), S. 11f.
- 13 Django Asül: *Der Botschafter von Niederbayern*. In: *Was lebst du? Jung, deutsch, türkisch – Geschichten aus Almanyia*. Hg. von Ayşegül Acevit und Birand Bingül. München 2005, S. 12-16. Erstes Zitat S. 12, zweites Zitat S. 14.
- 14 El Hissy: *Getürkte Türken* (Anm. 4), S. 155.
- 15 Ulrich Breuer/ Beatrice Sandberg: *Einleitung*. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Dens. Band 1: *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München 2006, S. 9-16, hier S. 10.

- <sup>16</sup> Vgl. Michael Fleischer: *Kabarett*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. von Harald Fricke [u.a.]. 3. neubearbeitete Auflage. Band 2: H-0. Berlin u.a. 2000, S. 209-212, hier S. 211.
- <sup>17</sup> Specht, *Transkultureller Humor* (Anm. 6), S. 111.
- <sup>18</sup> Erol M. Boran: *Eine Geschichte des türkisch-deutschen Theaters und Kabarett*. Ohio State University 2004, S. 259f., [http://etd.ohiolink.edu/sendpdf.cgi/Boran 20Erol 20M.pdf?osu1095620178](http://etd.ohiolink.edu/sendpdf.cgi/Boran%20Erol%20M.pdf?osu1095620178) [29.03.2012].
- <sup>19</sup> Ebd.
- <sup>20</sup> Koch, *Lachen der Subalternen* (Anm. 5), S. 212.
- <sup>21</sup> Specht, *Transkultureller Humor* (Anm. 6), S. 111.
- <sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 153-158: Kap. 5.2.2: *Die Inszenierung des ‚Kanakan‘*.
- <sup>23</sup> Die frühe Phase der Migrantenliteratur der späten 1960er/1970er und beginnenden 1980er Jahre war eng verknüpft mit den soziopolitischen Bedingungen der Gastarbeiterzeit. Mit Themen wie kultureller Entwurzelung, Erfahrungen von Hilflosigkeit, Fremdheit und Diskriminierung konstituierte sich eine „Opferliteratur“. (So die passende Bezeichnung von Julia Abel: *Erzählte Identität. Mündliches Erzählen in der neueren deutschen ‚Migrantenliteratur‘*. In: *Der Deutschunterricht* 57 (2005), S. 30-39, hier S. 30) Die Literatur war eine Stellungnahme gegen Fremdenfeindlichkeit und ökonomische Ausbeutung und repräsentierte das Leid der Gastarbeiter in meist autobiographisch gefärbten Texten. Dieser Anspruch spiegelte sich in der von den Autoren selbst gewählten Bezeichnung „Literatur der Betroffenheit“ wider, die deutschen Leser sollten Verständnis für die Situation der Migranten gewinnen. Vgl. dazu Biondi/ Schami/ Naoum/ Taufiq, *Literatur der Betroffenheit* (Anm.11).

## Autorinnen und Autoren

---

### Kurzbiographien

**Johannes Brambora**, Studium der Germanistischen Literaturwissenschaft und der Philosophie. Mitglied im Promotionsstudiengang *Sprache – Literatur – Gesellschaft* der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeit an einer Dissertation zum Thema *Soziale Deutungsmuster des ökonomischen Umbruchs in der Literatur. Deutsche Soziale Romane vom Vormärz bis zum Naturalismus*.

**Stephanie Bremerich** ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin (in Vertretung) am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur und Literaturtheorie am Institut für Germanistik der Universität Leipzig. Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Allgemeine & Vergleichende Literaturwissenschaft in Leipzig und Prag. Forschungsinteressen sind Narratologie, Intermedialität, Fiktionstheorie, Diskurstheorie und Themen-/Motivforschung in plurimedialen Kontexten (insbesondere Armutsikonografien, Dichterbilder). Arbeit an einer Dissertation zum Thema *Erzähltes Elend – Autofiktionen von Armut und Abweichung* bei Prof. Dieter Burdorf (Leipzig).

**Susanne Drogi**, Studium der Germanistischen Literaturwissenschaft, Sprechwissenschaft und der Psychologie. Mitglied im Promotionsstudiengang *Sprache – Literatur – Gesellschaft* der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeit an einer Dissertation zum Thema *Macht ihr eure Wende! – Wende und Wiedervereinigung in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur – Ausprägungen der Erzählstrategie inszenierter Naivität*.

**Dr. Nico Elste**, Studium der Germanistischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Juni 2012 Promotion im Rahmen des Promotionsstudiengangs *Sprache – Literatur – Gesellschaft* an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg mit einer Dissertation zum Thema *Von der Migration zur Integration. Literarische Konstruktionen von Kultur und Kulturkonflikt in der*

*deutsch-türkischen Literatur nach '89*. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der MLU Halle-Wittenberg.

**Dr. Sibylle Goepper**, Studium der Germanistik in Grenoble und Berlin. Promotion an der Universität Lumière Lyon 2 zum Thema *Polemiken der „zweiten Dissidenz“*. Zu *Stellungnahmen übergesiedelter DDR-Autoren während des Literaturstreits der Neunziger Jahre*. Seit 2011 Senior Lecturer an der Universität Jean Moulin Lyon 3. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur ab 1945 (Schwerpunkt DDR-Literatur); Theorie des literarischen Felds; Gender Studies; Gattungstheorie.

**Diana Hillebrand**, Studium der Germanistik, der englischen Literaturwissenschaft und der Kunstgeschichte an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, den Universitäten Konstanz und Halle. Mitglied im Promotionsstudiengang *Sprache – Literatur – Gesellschaft* der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeit an einer Dissertation zum Thema: *Die konservierte Zeit. Geschichte als Ästhetik - konservative Schreibweisen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*.

**Franziska Hoffmann-Preisler**, Studium der Deutschen Philologie, Politik- und Rechtswissenschaft (Öffentliches Recht) an der Freien Universität Berlin und der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Mitglied im Promotionsstudiengang *Sprache – Literatur – Gesellschaft* der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeit an einer Dissertation zum Thema *Urbane Identitäten in der Literatur der Postmigration*. Weitere Forschungsinteressen: Literatur und Comedy der (Post)Migration, Großstadtliteratur, Deutsch als Fremdsprache.

**Prof. Dr. Andrea Jäger**, Professorin für neuere und neueste Literatur am Germanistischen Institut der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Sprecherin des Promotionsstudiengangs *Sprache – Literatur – Gesellschaft*. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, insbesondere Literatur und Ästhetik des Bürgerlichen Realismus, der Weimarer Republik, der DDR, Literatur nach dem Systemumbruch, Diskursmuster und Ästhetik von Massenphänomenen.

**Eva Kowollik**, Studium der Slavistik und Germanistische Literaturwissenschaft in Halle. Mitglied im Promotionsstudiengang *Sprache – Literatur – Gesellschaft* der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeit an einer Dissertation zum Thema *Geschichte und Narration. Fiktionalisierungsstrategien bei Radolav Petković, David Albahari und Dragan Velikić*. Publikationen zur zeitgenössischen serbischen Literatur und deren Rezeption.

**Anett Krause**, Studium der Germanistik und Politikwissenschaft an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg. Arbeitete als Projekt- und Regieassistentin und Produktionsdramaturgin am Thalia Theater Halle. Mitglied im Promotionsstudiengang *Sprache – Literatur – Gesellschaft* der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeit an einer Dissertation zum Thema *Abfall für alle? Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste ihrer Debatte*.

**Gudrun Lörincz**, Studium der ungarischen Philologie, Germanistik und Hispanistik sowie Deutsch als Fremdsprache in Cluj Napoca, Saarbrücken und Leipzig. Mitglied im Promotionsstudiengang *Sprache – Literatur – Gesellschaft* der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Promotionsstipendiatin der Hans-Böckler-Stiftung. Arbeit an einer Dissertation zum Thema *Erinnerungstopographische Identitäts- und Gedächtnisstrategien bei transkulturellen Autorinnen*.

**Annemarie Matthies**, Studium der Soziologie, Germanistischen Literaturwissenschaft und Ethnologie in Halle, Leipzig, Cluj-Napoca und Bukarest. Lehrkraft für soziologische Theorie am Institut für Soziologie an der MLU Halle-Wittenberg. Mitglied im Promotionsstudiengang *Sprache – Literatur – Gesellschaft* der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeitet an einer Dissertation zum Thema *Arbeit und Arbeitslosigkeit in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*.

**Gabriela Vojvoda-Engstler**, Studium der Ostslavischen und Südslavischen Philologie an der Universität des Saarlandes/Saarbrücken, wo sie als Lehrbeauftragte für Kroatisch, Serbisch und Bosnisch tätig war. Seit 2008 Arbeit an einer Dissertation im Bereich Südslavische Literaturwis-

senschaft mit dem Arbeitstitel *Raum und Identitätskonstruktion im Erzählen Dževad Karahasans* an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Von 2009-2010 Teilnahme am Forschungsprojekt „Literatur und post-sozialistische Transformation. Die Rolle serbischer Literatur in den politischen und kulturellen Diskursen am Ende des 20. Jahrhunderts“ der Martin-Luther-Universität und des Instituts für Literatur und Kunst in Belgrad. Sie untersuchte den NIN-Preis in der Ära Milošević. Aktuell ist sie in der Gastprofessur Europaicum der Universität des Saarlandes beschäftigt.