

Das Archiv als Gedächtnis oder die Aporien der Erinnerungsarbeit. Zu Rayk Wielands *Ich schlage vor, dass wir uns küssen*

Luísa Afonso Soares

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centro de Estudos Comparatistas

Die Konstruiertheit und Unzuverlässigkeit der Erinnerung wird heute in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung nicht bestritten. Aber in Rayk Wielands Roman *Ich schlage vor, dass wir uns küssen* ist die Erinnerung buchstäblich eine Erfindung oder, genauer gesagt, sie ist das Resultat einer phantasievollen Auslegung und „fehlgeleiteter Schnüffelphilologie“ (Reents 2009). Der Träger des individuellen Gedächtnisses ist in diesem Fall nicht das individuelle Gehirn, sondern es sind die Stasi-Akten, und seine Stütze ist eine Erinnerungspolitik, die unbedingt Opfer und Heroen braucht, um ihre Vergangenheitsrekonstruktion zu legitimieren.

John Locke hat das Konzept personaler Identität auf das Erinnerungsvermögen des Menschen gebaut. Alles, was wir unserem Bewusstsein zurechnen können und worauf sich unsere Erinnerung ausdehnen lässt, macht unsere Identität aus (Assmann 2006, 136). Hier beginnen die Probleme des Protagonisten in Wielands Roman. In der Tat sieht sich der Ich-Erzähler W., wohnhaft in Ost-Berlin, eines Tages mit einer merkwürdigen Einladung konfrontiert, nämlich als Gast zu dem Symposium “Dichter.

Dramen. Diktatur. Nebenwirkungen und Risiken der Untergrundliteratur in der DDR“ (Wieland 2009, 171) zu kommen. 20 Jahre nach der Wende sei der Zeitpunkt gekommen“, laut der Einladung, „der verfolgten und unterdrückten Literatur in der ehemaligen DDR eine Stimme zu geben“. Der biographische Abriss, den die Veranstalter der Einladung beifügten, lautete: W., Jahrgang 1965, Berlin, Student. Von 1981 bis 1989 von der Staatssicherheit operativ bearbeitet. (...) Manuskripte beschlagnahmt und zum Teil vernichtet (...). Seine Erinnerung, dachte er, sei weder falsch noch verdrängt - doch, er sah sich weder als Dissident noch als Dichter. Er hat aber langsam den Verdacht “Dass das Leben Trug sei, eine Erinnerungslücke, ein Schattenspiel – oder eine Lesefehler.” (Wieland 2009, 13) Und das ist eigentlich der Fall.

W., das Namenskürzel des Protagonisten, hält sich in der Tat nur für einen Gelegenheitspoeten und für völlig unpolitisch. Inspirieren lässt er sich von der fernen Liebe zu Liane, die er bei einem Theaterbesuch in Berlin kennenlernte, die aber in München wohnt. Anfang der Achtziger, W. war gerade sechzehn, lebte in Ostberlin, studierte Philosophie und hatte als größten Traum, am Strand in Portugal zu sitzen und aufs Meer zu schauen. Langeweile, Sehnsucht und vermutlich die Liebe zur Literatur regen seine Imagination und seine Idealisierung an: Der Ich-Erzähler sieht sich als moderner Romeo, den “verfeindete Staaten und Weltsysteme” von Julia trennen. Es fehle nur die Lerche, sagte der Ich-Erzähler, aber es fehlte auch die Liebe, soll der Leser hinzufügen, da sie den Mauerfall nicht überleben konnte. Die Liebesbriefe zwischen den Liebenden wie die Gedichte an Liane hatten einen Mitleser: den Stasi-Mitarbeiter, der die Briefe abfing und als “Schlüsseltexte der Konterrevolution” (Wieland 2009, 35) auswertete. Infolgedessen wurde der Autor als Staatsfeind erfunden.

Erst die Einladung der so genannten Stiftung „Durcharbeitung DDR-Diktatur“, und die dadurch erfolgende Akteneinsicht, konfrontiert W. mit seinen Erinnerungen an seine Jugend in der DDR der achtziger Jahre und der Überwachung durch Stasi, Bekannte und Freunde. Zwanzig Jahre danach kann er sich aber an nichts mehr erinnern; er fürchtet einen biographischen Blackout. Diese Reise in die Vergangenheit,

die kurze Blicke auf die Gegenwart erlaubt, bildet den Hauptkern des Romans und seiner Antriebskraft. Durch die wechselnde Abfolge von Vergangenheit und Gegenwart, kollektivem und individuellem Gedächtnis wird ein immerwährendes Spiel zwischen Realität und Fiktion aufgebaut, das den Leser allmählich einbezieht. Auch die große Nähe zwischen der Lebenserfahrung des Ich-Erzählers und der des historischen Autors, die auch andere Wenderliteratur und Filme kennzeichnet, steigert die Verwechslung von Fiktion und Realität. In der Tat ist in Wielands Roman nichts, wie es scheint. “Traum oder Wirklichkeit? Eine pedantische Unterscheidung, die gern überschätzt wird und schnell altmodisch werden kann” (Wieland 2009, 22), kommentiert Herr W., der sich seinen kafkaesken Existenzbedingungen ergibt.

Der Umgang mit den Stasi-Akten ermöglicht Herrn W. sowohl die Rekonstruktion und Deutung seiner Lebenserfahrung als auch die kritische Rekonstruktion ostdeutscher Vergangenheit. Anders als bei anderen Wenderomanen, besonders der älteren Generation, löst der Umgang mit den Akten bei Herrn W. kein Stasi-Syndrom aus, sondern eine ironisch-parodistische Haltung, die die Erinnerungskultur der Gegenwart in Frage stellt.

An die DDR denken ist wie an ein Niemandsland denken. Alle Erinnerungen sind mit Klischees kontaminiert. Idyllisierender oder dämonisierender Unfug ist die Regel, der Rest mühseliges Durcharbeiten einer Unwirklichkeit, die nie existiert zu haben scheint – als wäre die Mauer im Gedächtnis wiederauferstanden. (Wieland 2009, 43)

Auf der Suche nach seiner Vergangenheit sucht W. die Kantine des Werks auf, wo er die Elektrikerlehre machte. Die Wiederbegegnung mit dem Erinnerungsort bewirkt 20 Jahre nach der Wiedervereinigung eine sarkastische Beurteilung der DDR. Die Sprache ist hier roh, quasi apokalyptisch, an den Expressionismus erinnernd: “Die Großbetriebe sind Museen ihrer selbst, riesige Ausstellungshallen, die jetzt entkernt (...) und entseelt in spukhafter Ruhe vor sich hin dösen. (...) Ein Grab ohne Leichen. Hallen wie Säрге. Die Zeit steht. Kahle Wände, kahle Flure ohne Ziel.“ (Wieland 2009, 89) In dieser vergessenen Landschaft sieht Herr W. zwei alte Wandbilder wieder, die ihm die Möglichkeit bieten, einen kulturkritischen Gegendiskurs zu artikulieren, diesmal mit

bitterer Klarsicht. Dieses Wiedersehen ist, was die DDR-Mentalitätsgeschichte betrifft, sicherlich der Höhepunkt seiner Erinnerungsarbeit. Der Anblick der Wandbilder, wie die Petite-Madeleine Marcel Prousts, löst ein intensives ins Gedächtnis zurückrufen und ein entemotionalisiertes Bild der DDR hervor, das sonst nirgends im Roman vorkommt.

Wandbilder zeigten in der DDR eine eindeutige Darstellung des Bildungsprogramms des SED-Staats. Bilder legitimierten Macht, regten Identitätsbildung, Zusammengehörigkeitsgefühl und gemeinsame Werte an. Auch der damaligen SED-Regierung waren die Rhetorik und die Wirkungen der Bilder gut bekannt. Als Auftragskunst boten sie politische Botschaften, die kaum Deutungskompetenz förderten – ihre Transparenz und Lesbarkeit garantierten eine unmittelbare Wirkungskraft. Stuart Hall fasst diese Wirkungsmacht von Bildern und Symbolen und ihre historische Konstruiertheit zusammen:

In fact, we come to know the “meaning” of a nation, partly through the objects and artifacts which have been made to stand for and symbolize its essential values. Its meaning is constructed within, not above or outside representation. It is through identifying with these representations that we come to be its “subjects” – by subjecting ourselves to their dominant reading. (S. Hall 2002, 74)

Wandbilder sollten idealisierte Gesellschaftsbilder propagieren und ein positives Lebensgefühl ausstrahlen. Aber es ist nicht dieser Sinn, den Herr W. dem von ihm so genannten “Altar der Arbeitswelt” beimisst. Jeder Betrachter unterzieht das Bild verschiedenen Deutungsvorgängen, die auf seiner Psyche, seinen Emotionen, Erfahrungen und Erinnerungen basieren. Verschiedene politische und kulturelle Rahmenbedingungen erfordern unterschiedliche Lektüren. Nach fast dreißig Jahren vermag der Ich-Erzähler diese Wandbilder allein als materielle Relikte der Simulationskultur und als Lethargie und Gegenbild der Fortschrittsutopie zu lesen: „Es ist diese gleichsam finale, postrevolutionäre, postkoitale Tristesse der Sinnleere, also einer Befreiung ins Nichts, die die DDR ausmachte und die hier schonungslos vorgeführt wird.“ (Wieland 2009, 94) Wie der Ich-Erzähler feststellt „Dieses Bild ersetzt ganze Geschichtsbücher. Es ist alles drin. Und nichts wird beschönigt“. (*ibid.*)

Dieselbe Dekonstruktion, der Rayk Wieland die literarischen Genres unterzieht, findet auch mit den Wandbildern statt, deren Botschaft und pädagogische Funktion vollkommen unterhöhlt werden. Was die Ikonisierung des sozialistischen Optimismus, der Brüderlichkeit, der Arbeitskultur und des Zusammenlebens sein sollte, wird in eine Inszenierung des Überdrusses und der Stille verwandelt. Was in der Tat an diesen Bildern überrascht, ist der Strich, den Roland Barthes *punctum* der Fotografie nennt. Hier sind es die leeren Blicke, die emotionale Kälte der Figuren, die eine ermattete Lebenshaltung zeigen. Die Aussagen des DDR-Psychiaters Hans-Joachim Maaz über die typische Erscheinung des DDR-Bürgers treffen auch hier zu: „Er zeigt einen deutlichen Mangel an Direktheit und spontaner Lebensfreude – alles ist verhalten, gebremst, abgesichert und kontrolliert.“¹(H-J Maaz 1990)

Die Auflösung von Subjektivität und Identität der Figuren wird in der Wendeliteratur oftmals ins Zentrum gerückt. Auch Rayk Wieland stellt seinen Protagonisten einen biografischen Werdegang gegenüber, der fiktioniert ist, sowie eine dichte und labyrinthische Sprache, die die Selbstverständigung erschwert. Durch Zweifel und Zögern des Ich-Erzählers gegenüber seiner Identität und der Art, wie er diese erzählt, zeigt Wieland eine selbstreflexive, kritische Auseinandersetzung mit grundlegenden Konventionen von Biographien und Autobiographien. In diesem Sinn kann *Ich schlage vor, dass wir uns küssen* als autobiographische Metafiktion bezeichnet werden und gleichsam als Parodie auf Erinnerungs- und Liebesromane gedeutet werden, da die jeweiligen Konventionen und die Repräsentationspolitik unterminiert und ironisiert werden - Parodie im Sinne Linda Hutcheons „repetition with a difference“ and „a way of ironically revisiting the past“ (L.Hutcheon 1985, 103). „Nicht die Darstellung des Lebens selbst steht somit im Zentrum, sondern die nachträgliche Beschäftigung des Autobiographen mit seiner Lebensgeschichte und den Problemen der retrospektiven Sinnbildung und des autobiographischen Schreibens. (Nünning 2007, 274) Auch der systematische intertextuelle Dialog und thematische Anspielungen, die sich durch die ganze Erzählung ziehen, verstärken die dekonstruktivistische und metareflexive

¹ Bilder sind seit Aby Warburgs Forschungen paradigmatische Gedächtnismedien. Aber wie andere kulturelle Artefakte der damaligen DDR werden auch Wandbilder heute als eine andere Art der Propaganda gelesen, und ihre Erhaltung nach der Wiedervereinigung ist umstritten.

Strategie. Gleichzeitig zieht diese postmoderne ironische Zitathaftigkeit den Leser in den Bann eines fortwährenden und konstruktiven Identifikationsspiels der Zitate sowie ludischen und kritischen Anspielungen: Aus dem Roman ist ein Spiel geworden, das zu einer kontinuierlichen Reflexion führt und eine sorgfältige Rekonstruktion fördert. Der Roman besteht aus zwei Spielen, die sich kreuzen: das intratextuelle Spiel des Erzählers auf der Suche nach seiner gefährdeten Identität und das extratextuelle Spiel des Lesers im dichten Gewebe von Zitaten.

Die Fusion der Erinnerung an die DDR mit den Erinnerungen an die erste Liebe ist in der Nachwende-Literatur nicht neu. Aber in *Ich Schlage vor, dass wir uns küssen* verhindert die Existenz zweier Zeitebenen und die Perspektive eines erwachsenen ironisch-sarkastischen Ich-Erzählers, der einen Rückblick auf seine Vergangenheit und die des Landes wirft, jede Möglichkeit einer nostalgischen Idealisierung. Der Fall der Mauer ist in Wielands Roman auch fiktionalisiert, aber sein Protagonist erlebt diese Nacht in totaler Apathie und Gleichgültigkeit in einer fast leeren Bar, was möglicherweise ein Gegenbild zu der in dem Film *Sonnenallee* gezeigten kollektiven Euphorie sein könnte. Der symptomatische Wechsel vom Farbfilm zu Schwarz-Weiss-Bildern erlaubt jedoch einen Perspektivwechsel in der Deutung jenes geschichtlichen Moments.

Wie in *Sonnenallee* wird in Wielands Roman kein Versuch gemacht, das Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion zu verschleiern. “Die Geschichte dieses Buches beruht auf einer wahren Begebenheit. Die DDR hat es wirklich gegeben” (Wieland 2009, 179) wird am Anfang des sogenannten Anhangs geschrieben. Aber der Leser behält noch im Gedächtnis, was der Ich-Erzähler kurz zuvor feststellte, nämlich dass “Das Lesen, ein Traum sei” (ibid, 169). Die Einbeziehung der angeblichen “Auszüge aus den Original- Stasi-Akten“ als Anhang, die einen kurzen biografischen Abriss der Figuren vor und nach der Wende beinhalten, stellt die Fiktionalität der Erzählung in Frage. Im Gegensatz zu anderen Stellen der Erzählung, wo großer Wert auf den fiktionalen Charakter gelegt wird, ist eine Annäherung an einen dokumentarischen Stil und die Suche nach geschichtlicher Authentizität kaum zu

leugnen. In *Sonnenallee* werden auch die labilen Beziehungen zwischen Erinnerung und Wahrheit sowie zwischen Erinnerung und Realität betont. Um Miriam zu beeindrucken, sieht sich Mischa fast am Ende der Erzählung gezwungen, überstürzt ein Tagebuch anzulegen, in dem er eine Existenz als Dissident und Gründer einer Widerstandsgruppe konstruiert, die den monotonen und banalen Aspekt seines Lebens verdeckt. Bei Thomas Brussig ist es der Protagonist, der sich zum Helden erhebt, in Rayk Wielands Roman ist es die Bespitzelungskultur und später die Erinnerungskultur, die ihn als Dissidenten erfindet und feiert. In beiden Fällen handelt es sich um eine parodistische Satire auf die Rekonstruktion und die Aporien der Erinnerungsarbeit.

In *Ich schlage vor, dass wir uns küssen* wohnen wir statt einer moralisierenden Heroisierung und Viktimisierung wie im Film *Das Leben der anderen* einer postheroischen "Entmoralisierung des Erinnerungsdiskurses" bei, die Aleida Assmann als "einen coolen und ideologiefreien Umgang mit Erinnerungskonstruktionen, den die jüngere Generation vollzieht" (Assmann 2006. 278) definiert.

Bibliographie

Assmann, Aleida. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H.Beck.

Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammera. Bemerkungen zur Photographie*. Berlin: Suhrkamp.

Hall, Stuart. 2002. Whose Heritage? Un-settling The Heritage, Re-imagining the Post-nation. In *The Third Text Reader*. Edited by Ziauddin Sardar, Rasheed Araeen, Sean Cubbit. London, New York: Continuum.

Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.

Maaz, Hans-Joachim. 1990. Stalinismus als Lebensform. *Der Spiegel* 9/1990.

Edo Reents Rayk Wieland: Ich schlage vor, dass wir uns küssen: Die Schnüffelphilologie wittert überall tickende Lyrikbomben

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rayk-wieland>. (19.01-2012)

Nünning, Ansgar. 2007. Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 2*. Edited by Christoph Parry and Edgar Platen. München: Iudicium.

Wieland, Rayk 2009. *Ich schlage vor dass wir uns küssen*. München: Kunstmann.