



Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow,
Arno Gimber (Hg.)

Fakten, Fiktionen
und Fact-Fictions

Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber (Hg.)
Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions

Toni Tholen,
Patricia Cifre Wibrow,
Arno Gimber (Hg.)

Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions



Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2018

Diese Publikation entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag
und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Herstellung: Docupoint Magdeburg, 39179 Barleben

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2018

www.olms.de

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2018

Alle Rechte vorbehalten

ISSN 2509-9833

ISBN 978-3-487-15689-7

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	9
<i>Marisa Siguan</i>	
Fakten, Spuren und Fiktionalisierung bei Herta Müller und Max Aub	23
<i>Toni Tholen</i>	
Facetten autofiktionalen Schreibens seit den 1970er Jahren – die Automelanchographie	39
<i>Jennifer Clare</i>	
Autofiktionale Grenzgänge. Peter Weiss' <i>Notizbücher 1971–1980</i> als poetologisches und lebenskulturelles Experiment zwischen Fakt und Fiktion	59
<i>Teresa Vinardell Puig</i>	
»Der Papa erlebt was und macht Geschichten daraus.« Identität, Fiktion und Voyeurismus in Peter Henischs <i>Die kleine Figur meines Vaters</i>	81
<i>Ana Ruiz-Sánchez</i>	
Autobiographisches Schreiben und Interkulturalität als ästhetisches Projekt. Der Fall Jorge Semprún	105
<i>Jörg Paulus</i>	
«... tel un boomerang». Autofiktionale Spielzüge bei Witold Gombrowicz und in Selbstinterviews der 1960er Jahre	119
<i>Anna Montané Forasté</i>	
Mit Fotos aus der Kindheit. Zu Judith Schalanskys <i>Blau steht dir nicht</i> und Angela Krauß' <i>Eine Wiege</i>	143
<i>Juan Manuel Martín Martín</i>	
Walser, Degen, Forte und Buhl. Die Kindheit aus einer späten Perspektive	165

INHALT

<i>Loreto Vilar</i>	
»als eine hohe Behörde aus unerfindlichen Gründen beschloß«.	
Zu Angela Rohrs Kafkaisierung der Faktualität in <i>Der Vogel</i>	177
<i>Patricia Cifre Wibrow</i>	
Kritische Reaktionen auf autobiographische Fälschungen in	
Holocaust Zeitzeugenberichten	197
<i>Manuel Maldonado-Alemán</i>	
Schreiben im Rückblick.	
Zum historisch-fiktionalen Erzählen bei Tanja Dückers und	
Erich Hackl	215
<i>Christian Schärf</i>	
Das Überbewusste.	
Geschichte als narratives Reenactment	237
<i>Manuel Montesinos Caperos</i>	
Fakten und Fiktion im Drama <i>Klopfzeichen</i> von Günther	
Weisenborn	249
<i>Jens Roselt</i>	
Erzählen im Theater	263
<i>Brigitte E. Jirku</i>	
Die Bühne als Zeuge.	
Zu Elfriede Jelineks <i>Das schweigende Mädchen</i>	281
<i>Johanna Vollmeyer</i>	
Das Ende der »schmerzfremen konsumierung«.	
Intermedialität als Fusion von Fakt und Fiktion bei Elfriede	
Jelinek	301
<i>Volker Pietsch</i>	
Kratzer und Lichtspiele.	
Zu den scheinbar widersprüchlichen Verfahren der	
Simulation von Authentizität im Spielfilm am Beispiel von	
[●REC]	321
<i>Miriam Llamas Ubieto</i>	
Räume der Fact-Fictions in elektronischer Literatur	337
Autorinnen und Autoren	353

Vorwort

Liebe Leserinnen und Leser,

Kontakte zwischen der Universidad de Salamanca, der Universidad Complutense de Madrid und der Stiftung Universität Hildesheim bestehen bereits seit vielen Jahren. Angestoßen durch eine Reise deutscher Universitätspräsidentinnen und -präsidenten auf Einladung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, die der Stärkung der deutsch-spanischen Wissenschaftsbeziehungen dienen sollte, begann im Sommer 2015 die Konzeption und Organisation einer Tagung deutscher und spanischer Literatur- und Kulturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler. Ein besonderer Dank gebührt der Generalsekretärin des DAAD, Frau Dr. Dorothea Rüländ, und dem Leiter des DAAD-Informationszentrums Madrid, Herrn Marc Reznicek, für ihre Unterstützung.

Die erste binationale Tagung fand vom 3. bis 5. Oktober 2016 statt und war dem Thema »Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions« gewidmet. Sie fand an der Universidad de Salamanca unter Beteiligung von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern acht spanischer und drei deutscher Universitäten statt. Für die großzügige Förderung der Tagung möchte ich dem DAAD sehr herzlich danken.

Nachdem bereits die erste Tagung einen hohen wissenschaftlichen Ertrag erzielen konnte, soll die Kooperation im Rahmen einer Anschluss-tagung fortgesetzt werden. Diese wird vom 20. bis 22. Juni 2018 in Hildesheim stattfinden und dem Thema »Fakten und Fiktionen im Zwischenraum. Autoästhetische Praktiken im 21. Jahrhundert« gewidmet sein. Auch der Austausch von Studierenden und Dozierenden zwischen spanischen und deutschen Universitäten in den Literatur- und den Kulturwissenschaften soll fortgesetzt und nach Möglichkeit ausgebaut werden.

Die Stiftung Universität Hildesheim versteht Internationalisierung als einen strategischen Schwerpunkt ihrer Weiterentwicklung und setzte sich daher zum Ziel, die Internationalisierung sowohl in Forschung als auch in Studium und Lehre in den kommenden Jahren systematisch voranzutreiben. In Einklang mit der im Dezember 2016 verabschiedeten Internationalisierungsstrategie nimmt insbesondere der Austausch mit Hochschulen im spanischsprachigen Raum für die Stiftung Universität Hildesheim einen hohen Stellenwert ein.

VORWORT

Lassen Sie uns die Kooperation zwischen der Universidad de Salamanca, der Universidad Complutense de Madrid und der Stiftung Universität Hildesheim fortsetzen und gemeinsam nachhaltig gestalten.

Mein besonderer Dank geht an die Herausgeber und die Herausgeberin des vorliegenden Sammelbandes: Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow und Arno Gimber.

Ich wünsche Ihnen eine interessante Lektüre.

Hildesheim, im März 2018

Wolfgang-Uwe Friedrich

Präsident der Stiftung Universität Hildesheim

Einleitung

Fakten und Fiktionen führen oftmals kein Eigenleben in voneinander abgetrennten Sphären, sondern werden häufig aufeinander bezogen und vermischt. Die einen werden *anstelle* der anderen genutzt und eingesetzt, die einen *für* die anderen ausgegeben und gehalten. Gegenwärtig besonders wirksam geschieht dies in Gestalt sogenannter »Fake News«. Dieser Begriff geistert etwa seit dem Amtsantritt Donald Trumps weltweit durch die Medien. Er bezeichnet das Phänomen gezielter Desinformation über Sachverhalte welcher Art auch immer, er steht für ›falsche Nachricht‹ und ›Unwahrheit‹ und wird von bestimmten Leuten als verunglimpfendes Etikett für politisch missliebige Positionen verwendet. Was zeigt dieses Phänomen? Und was sagt uns die Tatsache, dass das vor allem durch die Medien selbst so penetrant gewordene Phänomen vielerorts thematisiert, erforscht, eingeordnet und verurteilt wird?¹ Es zeigt neben der von ihm ausgehenden starken Beunruhigung über die gegenwärtige Informations- und Kommunikationspraxis von Machtapparaten, dass es nach wie vor *auch* ein großes Bedürfnis nach der Unterscheidung und Unterscheidbarkeit von Richtigem und Falschem, von Zutreffendem, tatsächlich Geschehenem, Gemeintem einerseits und Erlogenen, nur Simuliertem und Erfundenem andererseits zu geben scheint.

Nun existieren zwar prinzipiell etliche, u. a. durch wissenschaftliche Reflexion bereit gestellte Möglichkeiten und Werkzeuge, Fakten von Fiktionen auf den verschiedensten sozialen und kulturellen Feldern zu unterscheiden, aber mindestens genauso viele Möglichkeiten, die Unterscheidung permanent und auf die raffinierteste Art und Weise zu erschweren, die Grenzen aufzulösen, Faktisches und Fiktives sich überlappen zu lassen und damit Unterscheidung und Unterscheidbarkeit wenn nicht zu verunmöglichen, so doch zu einer Daueraufgabe und –anstrengung werden zu lassen. Eine der größten Herausforderungen des digitalen Zeitalters besteht womöglich darin, nicht zu schnell zu resignieren angesichts der schieren Übermacht medial erzeugter »Fake News« und anderer – politisch harmloserer – Sorten von Fact-Fictions, sondern

¹ Vgl. z. B. Andrea Diener: *Falsche Nachrichten sind einfach sexy*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.3.2018, S. 15.

Wege zu finden, mit den Verunsicherungen, Uneindeutigkeiten und auch mit bewussten Strategien der Irreführung umzugehen, und zwar auf dem Weg einer informierten und differenzierenden Analyse, Einordnung und Kritik gezielter, bisweilen gefährdender Manipulation.

Die aufmerksame Beschäftigung mit *ästhetischen* Medien, die schon immer die Unterscheidung zwischen Fakten und Fiktionen bzw. die Überschreitung von deren Grenzen und darüber hinaus ihr Zirkulieren in Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontexten zum Gegenstand hatten, kann indessen dazu beitragen, auch auf dem zunehmend unübersichtlicher werdenden Terrain medial inszenierter und gesteuerter Kommunikation den Durchblick zu bewahren oder vorsichtiger formuliert: die Fähigkeit zu verbessern, mit Ereignissen, Situationen und Handlungen umzugehen, die nicht der Eindeutigkeit von ›wahr‹ und ›falsch‹, ›fiktiv‹ und ›faktisch‹ entsprechen und sich auch nicht unbedingt eindeutig als bewusste Täuschung oder authentische (Selbst-)Darstellung bestimmen lassen. Im Bereich der ästhetischen Produktion, etwa in der Literatur, aber auch im Theater² und im Film³, ist seit einigen Jahrzehnten zu beobachten, dass Fakten, Fiktionen und vor allem ihr Verhältnis, ihre Konstellationen oftmals keineswegs länger eindeutigen Zuordnungsrastern und routinisierten Rezeptionsgewohnheiten unterstellt, sondern zum Anlass vielfältiger und offener Erfahrungen, Wahrnehmungs- und Reflexionstätigkeiten werden, die nicht unbedingt immer zu endgültiger Erkenntnis und Gewissheit darüber führen, ob etwas bzw. was wahr oder falsch, wahrhaftig (erlebt) oder erfunden ist. Die daraus resultierenden Verunsicherungen, Ungewissheiten und Ambiguitäten beschäftigen die Menschen weltweit – und nicht nur im Bereich der Kultur – mehr denn je, so scheint es jedenfalls.

Ohne jedoch angesichts der skizzierten Zumutungen gleich zum Relativisten oder Skeptiker zu werden und aus der Welt eine einzige große

2 Vgl. Rolf Bossart (Hg.): *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlin 2013; Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Thomas Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Theater*. Berlin 2014.

3 Vgl. Thomas Metten, Michael Meyer (Hg.): *Film. Bild. Wirklichkeit: Reflexion von Film – Reflexion im Film*. Köln 2016; Daniel Klug (Hg.): *Scripted Reality: Fernsehrealität zwischen Fakt und Fiktion. Perspektiven auf Produkt, Produktion und Rezeption*. Baden-Baden 2016; Florian Mundhenke: *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen*. Wiesbaden 2017.

Maschine der Fiktionsproduktion zu machen, wie manch postmoderner Theoretiker nahelegt,⁴ sollte man sich als Literatur- und Kulturwissenschaftlicher/in möglichst unvoreingenommen den zahlreichen Ereignissen und Darbietungen zuwenden, bei denen Fakten und Fiktionen intensiv durchmischt werden, bei denen sie aufeinander treffen, aneinander geraten, sich reiben, bei denen dieses Durchmischen zu neuen Formen, Fact-Fictions, führt: Neue, hybride Formen und Gestalten, die allerdings nicht zwangsweise nur betrügen und hinter das Licht führen müssen, die Welt verdunkeln oder verzaubern, sondern auch das Verständnis dafür fördern, warum Fact-Fictions ein notwendiger und nützlicher Bestandteil unserer Welt sind. Es gelingt durch sie bisweilen, individuelle oder auch kollektive Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft besser verstehbar und vermittelbar zu machen als innerhalb klar definierter Formen, Grenzen und disziplinärer Zuständigkeiten. Schließlich wächst stetig das Bewusstsein dafür, dass die Welt aus zahllosen Hybriden zusammengesetzt ist. Lässt sie sich nicht vielleicht am treffendsten als ein buntes Gewimmel von Fakten und Fiktionen beschreiben, das sich beständig verdichtet und in den stets größer werdenden Archiven und Datenspeichern konserviert wird, um jederzeit die Materialbasis für neue Überlappungen, Vernetzungen und Verstrickungen, für Fact-Fictions bereit zu stellen, die es fortwährend von Neuem wahrzunehmen, einzuordnen und zu beurteilen gilt?

Es ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich, dass in der Literatur der letzten Jahrzehnte Texte immer mehr Sichtbarkeit und (auch zahlenmäßiges) Gewicht erlangen, die literaturtheoretisch zuweilen noch als Problem- oder Grenzfälle bzw. als Sonderformen eingestuft werden,⁵ weil sie sich nicht eindeutig als faktuale oder fiktionale Texte bestimmen lassen. Besonders deutlich sind sie im Umfeld autobiographischen bzw. autofiktionalen Schreibens zu beobachten. Werden die unterschiedlichen Formen autobiographischen Schreibens traditionell zu den faktualen Texten gezählt, so wird die Zuordnung im Falle von Autofiktionen zu einer komplexen und diffizilen Angelegenheit, die einerseits die Problematisierung von Gattungsgrenzen erfordert, andererseits den Blick

4 Vgl. kritisch zur Postmoderne bzw. zum Poststrukturalismus im Kontext der Fiktionstheorie Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 48–56.

5 Vgl. etwa Zipfel: *Fiktion* (Anm. 4), S. 168 ff., S. 284 f. u. S. 294 f.

und das Gespür für Faktisches und Fiktives, Faktualität und Fiktionalität schärft. Im Falle von Autofiktionen schließen Autor/innen und Leser/innen sowohl einen autobiographischen als auch einen Fiktionspakt.⁶ Je nach Anlage des Textes dominiert der Eindruck eines eher faktualen oder fiktionalen Erzählens, nicht selten aber siedeln sich Texte dazwischen an. An die Leser/innen ergeht damit die Offerte eines nicht still zu stellenden Oszillierens zwischen autobiographischem bzw. referentiellen und Fiktionspakt.

Nicht nur fürs autobiographisch-autofiktionale Schreiben, sondern auch für andere literarische Texte wie Familienromane, historische Romane und Texte mit interkultureller Ausrichtung ist das Oszillieren konstitutiv. Dabei spielen die Intentionen, Einstellungen, das ästhetisch-poetologische Problembewusstsein und die im Schreibprozess fälligen Entscheidungen der jeweiligen Autor/innen eine wichtige Rolle: So führt etwa die Fälschung einer als faktisch und wirklich erlebt ausgegebenen eigenen Lebensgeschichte zu einer gänzlich anderen Rezeption und Diskussion als die vom Autor/von der Autorin als angemessen empfundene Notwendigkeit, einen Sachverhalt bis zu einem gewissen Grad und mit bestimmten Mitteln zu fiktionalisieren, um die Erfahrung und Erkenntnis des Dargestellten zu steigern, um es anschaulicher zeigen zu können. Auch das Eingeständnis und die Entscheidung von Autor/innen bzw. Erzähler/innenfiguren, für das Geschilderte z. B. aufgrund von Erinnerungslücken nicht die volle Gewähr übernehmen zu können oder zu wollen, führt in einen Zwischenraum der Zusammenführung und Vermischung von Fakten und Fiktionen.⁷

6 Vgl. dazu und insgesamt zur Erforschung von Autofiktionen bzw. von autobiographischem Erzählen zwischen Faktualität und Fiktionalität Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literatur?* In: Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, New York 2009, S. 287–314, bes. S. 304ff.; Ester Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg 2013; Martina Wagner-Egelhaaf: (Hg.) *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013; Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen 2015 sowie den Beitrag von Toni Tholen in diesem Band.

7 Vgl. zur Produktivität des Zwischenraum-Konzepts im weiteren kulturwissenschaftlichen Kontext des *spatial turn* Uwe Wirth (Hg.): *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin 2012; sowie im engeren Kontext literaturwissenschaftlicher

Darüber hinaus entstehen Fact-Fiction-Konstellationen nicht nur im Kontext der Produktionen einzelner Autor/innen, sondern auch in medialen, literarischen und nicht-literarischen Netzwerken; z. B. im Zusammenhang seriell publizierter literarischer Selbstdarstellungen, die eine Folge weiterer Selbst- und Fremdkomentierungen auslösen und zwar oftmals in unterschiedlichen Textformen und -gruppen.⁸ Schließlich führen neuere und neueste ästhetische Genres wie Film, literarische Fototexte, Netzliteratur sowie postdramatische Theaterproduktionen Fact-Fiction-Konstellationen in einer Vielfalt, aber auch in einer bis heute erst ansatzweise erforschten Komplexität des Zusammenwirkens verschiedenster, zumeist kollektiv arbeitender Produktions- und Distributionsinstanzen vor Augen, dass es literatur- wie kulturwissenschaftlich geboten erscheint, sich zunächst einmal der Erfahrung solcher Produktionen und Produktionsketten auszusetzen, um im Dickicht des sich Darbietenden Wege der Erkenntnis und der Reflexion zu bahnen. Solche Wege, das zeigen etwa neueste Theaterproduktionen, betritt man nie allein, sondern sie bilden sich, indem sie von vielen gebahnt werden, in konkreten Situationen der ästhetischen Praxis, so bei Aufführungen, bei denen zwischen den Aktionen auf der Bühne und dem Publikum Fakten und Fiktionen allererst entstehen und als solche situativ ausgehandelt werden, um danach auch wieder zu verschwinden oder aber eine neue, nachwirkende Realitätssicht zu schaffen.

Der vorliegende Band versammelt Beiträge, die aus einer binationalen Tagung deutscher und spanischer Literatur- und Kulturwissenschaftler/innen im Oktober 2016 an der Universidad de Salamanca zum Thema *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions* hervorgegangen sind. Es versteht sich von selbst, dass sie nur Schlaglichter auf die oben skizzierten Themenstellungen und ästhetischen Medien werfen können. Insofern die beobachteten ästhetischen Phänomene überwiegend in der jüngeren und jüngsten Zeit angesiedelt sind, lassen sich die einzelnen Beiträge im Sinne einer

Schreibforschung Jennifer Clare, Susanne Knaller, Rita Rieger, Renate Stauf und Toni Tholen (Hg.): *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen*. Heidelberg 2018.

- 8 Vgl. zum Netzwerkkonzept im Kontext literarischen und philologischen Kommentierens Jörg Paulus: *Philologie der Intimität. Liebeskorrespondenz im Jean-Paul-Kreis*. Berlin 2013. Vgl. dazu auch seinen Beitrag in diesem Band. Vgl. zur Produktivität der Netzwerktheorie für eine neue Diskussion des Status von Fakten und Fiktionen in anthropologischer Perspektive Bruno Latour: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin 2014.

heuristischen literatur- wie kulturwissenschaftlichen Begleitforschung zu Gegenwartsproduktionen verstehen, die an bereits gesicherte und bewährte Theoriebestände und Analysekonzepte genauso anschließt, wie sie sich auf die Suche nach einem (immer) besseren Verständnis des Verhältnisses von Fakten und Fiktionen und dessen je spezifischer Funktion innerhalb der Rahmungen soziokultureller Praxis begibt. Folgende Schlüsselbegriffe, inhaltlich-methodische Fokussierungen und Gegenstandsfelder erwiesen sich bei der Diskussion der Beiträge auf der Tagung als besonders ergiebig, werden in den hier vorliegenden überarbeiteten Fassungen in Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Material ausgearbeitet und warten auf die weitere Explikation in zukünftigen Forschungen: 1. Die Zwischenräumlichkeit als Raum-, Zeit- und Handlungsdimension von Fact-Fictions; auch im Sinne von utopischen Möglichkeits- und hybriden Texträumen; 2. das prozessuale, experimentelle Moment der Fact-Fictions, sowohl auf der Seite der Produktion wie der Rezeption, unter Einbezug von Aspekten der Performativität, Materialität und Metareflexivität; 3. die große Dichte autobiographisch-autofiktionaler Texte/Produktionen in den Gegenwartskünsten; 4. die (sym-/inter-)medial zu füllenden Lücken in der Wirklichkeit, einschließlich ihrer Erweiterung im digitalen Raum und 5. die durch Versprachlichung vollzogene Fiktionalisierung des Unsagbaren.

Zu den Beiträgen des Bandes

Mehrere Beiträge thematisieren das Verhältnis von Fakten und Fiktionen im Zusammenhang von Autofiktionen und autobiographischem Schreiben. *Marisa Siguan* beschäftigt sich mit Herta Müller und Max Aub, zwei Autoren, deren Schreiben im Zeichen der Erinnerung an Gewalterfahrungen und Monstrosität steht. Sie zeigt, dass die Texte eigenes Erleben dokumentieren und davon Zeugenschaft abgeben wollen, dass sie jedoch keine traditionell autobiographischen Texte sind, sondern Autofiktionen. Als solche erheben sie nichtsdestotrotz einen radikalen Wahrheitsanspruch. Denn beide Autoren setzen, so Siguan, die Wahrheit der Erinnerung mit ihrem Erschreiben, nicht mit der Rekonstruktion des angeblich Gewesenen in Verbindung. Es gehe dabei um Literatur und um Wahrheit, um eine Konstruktion, in der das künstlerische Verfahren hervorgehoben wird und die mit Nach-erleben, Nach-denken zu tun hat.

EINLEITUNG

Aufgezeigt werden Verfahren der Konstellierung von Fakten und Fiktionen sowie narrative und bildliche Strategien, die Müllers *Der Fuchs war damals schon der Jäger* und Aubs *Campo francés* zugrunde liegen.

Toni Tholen beleuchtet in seinem Beitrag die Autofiktion im sozio-kulturellen Kontext seit den 1970er Jahren, in ihrer Bedeutung für die Literaturwissenschaft sowie für das zeitgenössische autobiographische/ autofiktionale Schreiben. Während sich angesichts hybrider Textsorten auf der einen Seite die Frage stelle, ob man etwa in der Gattungstheorie überhaupt noch klare Grenzlinien zwischen Fakten und Fiktionen, Kunst und Leben oder literarisch Besonderem und literaturüberschreitendem Allgemeinen ziehen könne bzw. solle, sei es auf der anderen Seite an der Zeit, das gegenwärtige autobiographische Schreiben kategorial neu zu erfassen. Hierzu knüpft Tholen an Philippe Lejeunes Konzept des ›autobiographischen Raumes‹ an und macht Vorschläge, es zu modifizieren und zu erweitern. Anschließend führt er im Rekurs auf Texte von Roland Barthes und W. G. Sebald die Form der *Automelanchographie* als Beispiel dafür ein, das Autobiographische als *Existenzweise* neu zu bestimmen.

Jennifer Clare beschäftigt sich mit Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* und den begleitend entstandenen *Notizbüchern* als langjähriges autobiographisches Schreibprojekt im Zwischenraum von Fakt und Fiktion. Beide Texte gemeinsam bilden, so ihre These, einen eng verschränkten autobiographischen Raum, in dem nicht nur an einem Romantext gearbeitet wird, sondern an einem Selbst, an einer Existenz in Relation zu diesem Text und zum jahrelangen Arbeitsprozess an ihm. Die *Notizbücher* erweisen sich dabei als ungewöhnliches autobiographisches Dokument zwischen privatem Tagebuch, Skizzen zum entstehenden Roman und Arbeitsjournal, das sowohl mit dem Entstehungsprozess des Romans als auch mit dem Leben des Schreibenden in all seinen (körperlichen, räumlichen, materiellen, geistigen, sprachlichen) Voraussetzungen in wechselseitigen Formungsbeziehungen steht.

Mit den Tücken des Faktischen und dessen Wiedergabe setzen sich auch autobiographische Texte auseinander, in deren Zentrum nicht nur der Autor selbst steht, wie in Peter Henischs autobiographischem Roman *Die kleine Figur meines Vaters*. Teresa Vinardell Puig geht unter Rückgriff auf die verschiedenen Versionen des Romans der Frage nach, inwiefern der Umgang mit Fakten, die sich auf das Leben eines geliebten Menschen beziehen, und deren Übersetzung in ein sprachliches Medium, das nicht auf die erste Person verzichten will, herausfordernd für den Autor sind.

Anhand des Vergleichs der drei Fassungen des Buches, bei dem auch die Vorgehensweise in dem ebenfalls autobiographisch grundierten Roman *Eine sehr kleine Frau* berücksichtigt wird, untersucht der Beitrag, warum und inwiefern Peter Henisch in der Aufarbeitung der Geschichte seines Vaters einen Weg zur Selbsterkenntnis sucht und womöglich auch findet.

Mittels einer exemplarischen Analyse des Werks von Jorge Semprún erläutert *Ana Ruiz-Sánchez* Parameter, die für interkulturelle Autoren relevant sind, vor allem hinsichtlich der Konstruktion von Autorschaft, des Problems der Verhältnisbestimmung von Leben und Schreiben, des Verhältnisses von Fakt und Fiktion sowie hinsichtlich der Subtilität und Merkmale autobiographischen Schreibens. Bei eingehenderen Analysen der Werke von Sprachwechslern erscheine die Frage nach der Rolle der Sprache unvermeidbar; dabei solle insbesondere die von jedem /r Autor/ in vollzogene sorgfältige Exploration der dialogischen Fähigkeiten der gewählten Sprache in den Blick kommen. Nur so könne man die Tiefgründigkeit eines ästhetischen Projekts verstehen, das die Existenz des Autors/der Autorin in der eigenen Nationalgeschichte *und* in der Geschichte des Anderen legitimieren will und kann.

Um Aushandlungsprozesse, die Fact-Fiction-Grenzen und -Überlappungen in autobiographischen Schreibformen betreffen, geht es im Beitrag von *Jörg Paulus*. Vor allem am Beispiel von Selbstinterviews und Tagebucheinträgen des Autors Witold Gombrowicz wird deutlich gemacht, dass bereits im Schreiben der 1960er Jahre – gleichsam im Vorlauf der Hochphase autofiktionaler Theorie und Praxis seit den 1970er Jahren – autofiktionale Schreibakte durch Spuren der Hybridität von Faktualität und Fiktionalität ihre spezifische Ausprägung erhalten. Paulus rekonstruiert die vor allem in Selbstinterviews aufzufindenden Fact/Fiction-Konstellationen in einem offenen Netzwerk unkommentierter, selbstkommentierender und extern kommentierter Publikationen mit dem Ziel, die wechselseitige Produktivität von Fakten und Fiktionen in solchen Netzwerken und durch sie als deren Medien aufzuzeigen.

Die Konstellationen von Fakten und Fiktionen werden durch Foto-Text-Montagen in ganz eigener Weise entfaltet und gesteuert. Diese erforscht *Anna Montané Forasté* anhand von Judith Schalanskys Erstlingsroman *Blau steht dir nicht* und Angela Krauß' Buch *Eine Wiege*. In beide Bücher sind Fotos aus den jeweiligen Familienalben der Autorinnen eingefügt. Bei aller Unterschiedlichkeit der Texte scheinen Schalansky und Krauß nicht primär autobiographische Intentionen zu verfolgen, sondern als Rezipientinnen ihrer privaten Fotos neue Kontexte für sie erfinden

zu wollen. Die Analyse des intermedialen Zusammenspiels von Bild und Text lasse einen Gestus der Verwischung von autobiographischen Spuren sichtbar werden, der allerdings in einem Spannungsverhältnis mit den zahlreichen Verweisen auf die Kindheit und Herkunftsorte der Autorinnen stehe.

Der relativ laxer Umgang mit den Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit bei der Verarbeitung eigener Kindheitserinnerungen steht in *Juan Manuel Martín Martíns* Überlegungen im Zentrum. Er hebt die Tatsache hervor, dass bereits ein halbes Jahrhundert verstrichen war, als Autoren wie Martin Walser, Michael Degen, Dieter Forte und Theodor Buhl mit der Wiedergabe ihrer Erinnerungen begannen. Diese zeitliche Distanz führe in ihren Kindheitsdarstellungen zu einer Verwischung der Unterschiede zwischen Erlebtem und Imaginiertem, weil das Selbsterlebte im Laufe der Zeit im Licht wandelnder Deutungsmuster immer wieder neu interpretiert worden sei. Diese Umdeutungen tragen Martín zufolge dazu bei, die eigenen Erinnerungen immer unwirklicher erscheinen zu lassen.

Mit den Verfahren der Fiktionalisierung von Fakten auf ganz unterschiedlichen Ebenen befassen sich eine Reihe weiterer Beiträge: *Loreto Vilar* zeigt in einer Analyse von Angela Rohrs um 1960 entstandener Erzählung *Der Vogel*, dass das durch Faktualität inspirierte fiktionale Narrativ anhand verschiedener literarischer Verfahren zeit- und ortsunabhängige Erfahrungsräume eröffnet, die dem Text Dauer verleihen. Neben der realpolitischen werfe *Der Vogel* eine human-anthropologische Frage auf, die nicht mehr – oder nicht nur – den konkreten geschichtlichen Kontext der stalinistischen Repression betreffe, sondern die gesamte Menschheit zu jeder Zeit. In Rohrs Erzählung werden literarische Verfahren ermittelt, die das Schreiben als eine kulturelle Tätigkeit gegen die Unsagbarkeit ausweisen. Dabei werden auch direkte Rückgriffe auf das literarische Erbe des Expressionismus und konkret auf Kafkas Erzählduktus sichtbar gemacht.

Mit den Grenzziehungen zwischen erlogenen, eingebildeten und erfindenen Erinnerungen beschäftigt sich *Patricia Cifre Wibrow* aus komparativer Sicht, indem sie die Reaktionen der spanisch- und deutschsprachigen Literaturkritik auf die autobiographischen Fälschungen des Schweizer Binjamin Wilkomirski und des Spaniers Enric Marco miteinander vergleicht. Dabei geht es ihr vor allem darum, den unterschiedlichen Umgang mit der Kategorie der Authentizität sowie mit den Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen im Rahmen von Zeitzeugenliteratur

herauszuarbeiten. Sie vertritt die These, dass man in Deutschland den Wert dieser Literatur stärker als in Spanien von deren Authentizität abhängig macht. Der Grund dafür liege in der jeweils anderen Funktion, die der Figur des Zeitzeugen innerhalb des spanischen und deutschen kulturellen Gedächtnisses zugewiesen werde.

Der Beitrag von *Manuel Maldonado-Alemán* widmet sich zwei unterschiedlichen Formen der literarischen Geschichtsschreibung: zum einen dem in persönlich-subjektiver Form verfassten Generationenroman *Himmelskörper* von Tanja Dückers, zum anderen den stärker an der Dokumentarliteratur orientierten Erzählungen Erich Hackels. Vor dem Hintergrund des Selbstfindungsprozesses der Erzählerin von *Himmelskörper*, die verdrängten familiären Erinnerungen an die NS-Vergangenheit nachspürt und sich dabei zwischen Faktischem und Erinnerungem hin und her bewegt, wird der Frage nachgegangen, inwieweit die faktische Wirklichkeit und die subjektive »Empfindung« vereinbar sind. Für Erich Hackl, der sich als Chronist authentischer Ereignisse versteht, bilde der unmittelbare Bezug auf die konkrete außersprachliche Realität die Grundlage seines Schreibens. Er unterstreiche anders als Dückers den Wahrheitsanspruch seiner Erzählungen.

Ausgehend von der Frage, wie in zeitgenössischen historischen Romanen Geschichte präsentiert wird, geht *Christian Schärf* am Beispiel seines eigenen literarischen Umgangs mit Goethes Leben davon aus, dass die Darstellung von Geschichte durch das Verfahren eines *narrativen Reenactment* Fakten unmittelbar als fiktive Inszenierungen setzt und zudem den Künstlichkeitscharakter dieser Setzungen noch eigens betont. Dergestalt schafft der Umgang mit Geschichte als fortgesetzte Fiktionalisierung des Faktischen den Simulationsraum für das, was Schärf in Absetzung vom (Un-)Bewussten der Psychoanalyse das *Überbewusste* nennt. Goethes Verfahren der Selbstmaskierung stelle dafür ein frühes Paradigma zur Verfügung. Und im Hinblick auf heutige (literarische) Darstellungen selbst schon mythisierender Auto(r)inszenierungen vom Typ Goethe sei das Überbewusste als die Gesamtheit der Simulationsmodelle solcher Selbstmythen zu verstehen.

Der Umgang mit Fakten und Fiktionen sowie die Konstruktion von Fact-Fictions spielen auch im Theater eine zentrale Rolle. Der Band enthält Beiträge, die sich exemplarisch sowohl mit dem Dokumentartheater der Nachkriegszeit als auch mit zeitgenössischen Theaterstücken und neuer Performancekunst auseinandersetzen. Als Gegenmodell zum gegenwärtigen Dokumentartheater und dessen Faszination für die Zwi-

schenräume, die sich zwischen Fakten und Fiktionen auftun, begreift *Manuel Montesinos Caperos* die Arbeiten des Dramatikers Günther Weisenborn, der der Widerstandsgruppe Rote Kapelle angehörte, 1942 von der Gestapo verhaftet und zum Tode verurteilt wurde. Montesinos zeigt, dass Weisenborn in seinem Drama *Klopfzeichen. Szenen über Kampf und Ende einer Widerstandsgruppe*, welches als ein gegen das Vergessen gerichtetes Denkmal zu verstehen sei, die Figuren nach realen Personen – inhaftierte und zum Tode verurteilte Weggefährten – konzipiert, die ihm beim Schreiben sehr gegenwärtig sind. Verfahren der Fiktionalisierung einsetzend, halte sich Weisenborn dennoch so eng wie möglich an die Realität, um das Publikum von der Wahrhaftigkeit des Dargestellten zu überzeugen.

Jens Roselt nimmt die Beobachtung, dass das zeitgenössische Theater und die neuere Performancekunst ein nachhaltiges Interesse am Erzählen hat, zum Anlass, es außerhalb traditioneller narratologischer Betrachtungsweisen zu verstehen. An zwei Beispielen, an Roland Schimmelpfennigs Theaterstück *Der goldene Drache* und an der Performance *Qualitätskontrolle* von Rimini Protokoll, erläutert er seine These, derzufolge in den Inszenierungen Handlung nicht schlicht erzählt wird bzw. eine Handlung durch ihre Erzählung suspendiert würde, sondern dass das Erzählen selbst als szenische Handlung zur Aufführung gebracht wird. Dem Publikum werde dadurch offen gelegt, wie im Theater Handlungen und Figuren zwischen den Aktionen auf der Bühne und den Wahrnehmungen des Publikums entstehen. Die sich etablierende Kommunikationsform zwischen Bühne und Publikum begreift Roselt als Erzählsituation.

Auf Fragen der Faktualität und der Autorschaft wird in *Brigitte Jirkus* Beitrag eingegangen, der im Rückgriff auf Theaterstücke, die im Zuge der NSU-Prozesse entstanden sind (bzw. entstehen), insbesondere in Bezug auf Elfriede Jelineks *Das schweigende Mädchen*, die Frage aufwirft, wie Kunst im Rahmen des postdramatischen Theaters als Erfahrung des Realen (Zeit, Raum, Körper) konzeptualisiert und verstanden wird. Der Unmittelbarkeit der gemeinsamen Erfahrung von Akteur/innen und Publikum werde in diesem neuen »Dokumentartheater« eine so zentrale Rolle beigemessen, dass sich das Publikum dazu aufgefordert sehe, die Grenze zwischen Fakten, Realität(en) und Fiktion neu zu definieren. Aber nicht nur die Repräsentation sondern auch die Produktion des Theaters werde durch diese neuen ästhetischen Repräsentationsformen beeinflusst.

Elfriede Jelinek bezieht sich in ihrem literarischen Werk konstant auf real existierende Figuren und Vorkommnisse, die sie fiktional bearbei-

tet, um so auf die Brüchigkeit der als faktual vermittelten Wirklichkeit aufmerksam zu machen. Am Beispiel von Jelineks Auseinandersetzung mit dem Irakkrieg und dessen medialer Verarbeitung in *Bambiland*, des Weiteren mit der Person Beate Zschäpe sowie den Verbrechen des NSU im Theaterstück *Das schweigende Mädchen* zeigt *Johanna Vollmeyer*, wie die Autorin die medial vermittelten »Fakten« und Bilder auf ihren Wahrheitsgehalt abklopft. Mittels einer obsessiven Nachahmung des sprachlichen Stils der Massenmedien decke Jelinek deren Doppelgesichtigkeit auf. Vollmeyer wirft zudem die Frage nach dem literarischen Status von Jelineks Texten angesichts des konstitutiven Rückgriffs auf die massenmediale Vermittlung der Ereignisse auf.

Mit zwei Beiträgen zum zeitgenössischen Film und zur Netzliteratur, in denen deutlich wird, wie verschlungen das Verhältnis von Fakten und Fiktionen in Abhängigkeit von den jeweiligen medialen Möglichkeiten hergestellt und dargeboten wird, schließt der Band ab. Für den Film scheint sich, so *Volker Pietsch* in seinem Beitrag, das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion anders zu gestalten als für die Literatur, da selbst Spielfilme etwas aufzeichnen, das sich bei den Dreharbeiten tatsächlich ereignet hat. Noch im Kern der Fiktion authentische Bilder der Wirklichkeit zu bewahren, mache für einen bedeutenden Strang der Filmtheorie die Essenz dieser Kunst aus. Pietsch zeigt, dass sich in Zeiten der Computer Generated Imagery eine Ästhetik entwickelt hat, die den Aufzeichnungscharakter betont. Insbesondere Horrorfilme setzten einem zunehmend opaken digitalen Fotorealismus wackelige, verwischte, flackernde Bilder entgegen, wobei die Ausstellung des Medialen in einem scheinbaren Paradoxon eine unmittelbare körperliche Reaktion provozieren solle. Der spanische Film [*●REC*] erweise sich als ein besonders erfolgreiches Beispiel jenes Found Footage Horrors, der Authentizität ebenso verlockend wie bedrohlich inszeniere.

Miriam Llamas Ubieto setzt sich mit den komplexen Verbindungen auseinander, die in der Netzliteratur zwischen Fakten und Fiktionen entstehen. Durch die Neukombination von Fragmenten, Materialien und Dokumenten des globalen Archivs des Internets trete die virtuelle Welt in diesen künstlerischen Äußerungen in einen besonders intensiven Dialog zur Wirklichkeit. Der Raum und die Landkarte würden zu faktischen Ankerpunkten, die über die textuelle Fiktion hinausgehen oder auf unterschiedliche Art und Weise mit ihr interagieren. Auch können, so Llamas Ubieto, die Leser/innen dazu aufgefordert werden, den Text durch den performativen und (inter)aktiven Akt der eigenen Lektüre mitzukreieren.

EINLEITUNG

Die Grenze zwischen der realen und der virtuellen Welt werde mit Hilfe dieser Verfahren extrem porös und damit zu einem zentralen Thema von Netzliteratur.

*

Die Tagung und der Sammelband markieren den Beginn einer Vertiefung der wissenschaftlichen Kooperation spanischer und deutscher Literatur- und Kulturwissenschaftler/innen. Die leitende Idee einer nachhaltigen Zusammenarbeit hat den DAAD dazu bewogen, die Tagung in Salamanca aus Mitteln des Auswärtigen Amtes großzügig zu unterstützen. Dafür möchten wir herzlich Dank sagen. Ebenso möchten wir dem Präsidenten der Stiftung Universität Hildesheim, Herrn Professor Dr. Dr. h. c. Wolfgang-Uwe Friedrich, für die engagierte Förderung der Kooperation von Beginn an und für die finanzielle Förderung der Publikation der Tagungsbeiträge herzlich danken. Herrn PD Dr. Mario Müller vom Universitätsverlag Hildesheim danken wir bestens für die Unterstützung bei der Einrichtung des Bandes. Schließlich sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Patricia Cifre Wibrow von uns dreien den größten Anteil daran hat, dass die Tagung in so angenehmer Atmosphäre und bestmöglich organisiert stattfinden konnte.

Hildesheim, Salamanca und Madrid im März 2018

Toni Tholen

Patricia Cifre Wibrow

Arno Gimber

Fakten, Spuren und Fiktionalisierung bei Herta Müller und Max Aub

Das Schreiben dieser beiden Autoren geht von der Erinnerung aus. Beide bezeugen unterschiedliche Gewalterfahrungen der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Herta Müller erlebte die Diktatur Ceausescus; sie wurde von der Securitate verfolgt und wanderte 1987 nach Deutschland aus. Max Aub erlebte den spanischen Bürgerkrieg und den Untergang der spanischen Republik, ging 1939 ins Exil, wurde in französische Lager interniert und konnte schließlich nach Mexiko emigrieren, wo er 1972 starb. Ihre Texte entstehen aus dem eigenen Erleben, das sie dokumentieren möchten und von dem sie Zeugenschaft abgeben wollen, aber sie schreiben keine autobiographischen Texte. Sie benutzen die Fiktion, sie fiktionalisieren ihr Erleben in Form von Autofiktion. Diese Autofiktion fordert einen radikalen Wahrheitsanspruch. Denn beide Autoren setzen die Wahrheit der Erinnerung mit ihrem Erschreiben, nicht mit der Rekonstruktion des angeblich Gewesenen in Zusammenhang. Es geht dabei um Literatur und um Wahrheit, um eine Konstruktion, in der das künstlerische Verfahren hervorgehoben wird und die mit Nach-erleben, Nachdenken zu tun hat.

Wie artikuliert sich diese Konstruktion, wie ist das Verhältnis zwischen den Fakten und der Fiktion, die ihr gerecht werden möchte? Welche Strategien, paratextuellen Elemente, Metaphern und Bilder liegen ihr zugrunde?

Herta Müller benutzt selber den Begriff »autofiktional«, um ihre Werke zu charakterisieren. Autofiktion heißt für Herta Müller ganz konkret Fiktion, die aus dem eigenen Erleben hervorgeht, danach Handlung und Figuren in den Romanen entwirft und auch Metaphern für sie schafft. Die Literatur muss der Realität gerecht werden; ihr Wahrheitsanspruch liegt jenseits der Mimesis. Sie macht das Erlebte durchsichtiger,¹

1 Herta Müller: *So ein großer Körper und so ein kleiner Motor*. In: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*. München 2011, S. 84. Zur gesamten

zeigt das, was im Erleben undurchschaubar war, ist mit Nachdenken verbunden – und mit Fiktion, denn beim Schreiben wird es konstruiert, wird es vermittelt. Eine Geschichte erzählen überträgt die erzählten Fakten in den Bereich der Imagination, denn Wahrnehmung ist aktiv. Und Schreiben ist ambivalent, es entspricht nicht eins zu eins den Dingen, die es benennt.

Das Verhältnis zwischen Fakten und Fiktion möchte ich jetzt anhand der Begriffe von »erfundener Wahrnehmung«² und »fremde[m] Blick«³ bei Herta Müller am Beispiel von *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992) erläutern. Beides steht im Zusammenhang mit der Bildlichkeit der Sprache von Herta Müller, mit ihrer Metaphernwelt. Die Bildlichkeit ist für Herta Müller ein wesentliches Instrument ihres Schreibens. Man könnte geradezu sagen, dass Herta Müller mit den Augen schreibt. Dabei gehen die Kreativität der Vergleiche, also Metaphorik und Kognition zusammen. Herta Müller benutzt Metaphern als Bausteine ihres Schreibprozesses, als Knoten im Netz von Bedeutungen, die der Text entfaltet.

Ich verwende hier Metapher in einem weiten Sinn, der Bildlichkeit umfasst und auch Metonymie mit einschließt. Es geht mir um das Gemeinsame dieser Tropen, und zwar ganz allgemein darum, dass in ihnen verschiedene Bedeutungsbereiche aufeinander bezogen werden, sowohl durch Ähnlichkeit als durch Kontiguität.

Der Fuchs war damals schon der Jäger schildert, mit offensichtlichen autobiographischen Verweisen auf Herta Müller, den Alltag und die Verfolgung durch den rumänischen Geheimdienst von einigen befreundeten Jugendlichen, unter denen die Lehrerin Adine die Protagonistin ist. Einer von ihnen, Kurt, ist Arzt; eine der Freundinnen, Mara, arbeitet in einer Metallwarenfabrik; eine weitere, Clara, erliegt den Verführungskünsten eines Geheimdienstlers und verrät dabei ihre Freunde. Der Roman endet mit dem Ende der Diktatur und darüber hinaus mit dem Überleben von diktatorischen Strukturen und Elend.

Thematik des Beitrags siehe auch: Marisa Siguan: *Schreiben an den Grenzen der Sprache. Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller und Aub*. Berlin, New York 2014.

2 Herta Müller kreiert diesen Begriff für sich in: *Wie Wahrnehmung sich erfindet*. In: dies.: *Der Teufel sitzt im Spiegel*. Berlin 1991, S. 9–32.

3 Herta Müller erklärt den Begriff in: dies.: *Der Fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in die Laterne*. Göttingen 2009.

Ich beginne meine Ausführungen zum Thema mit einem Zitat aus dem Essay *Immer derselbe Schnee, immer derselbe Onkel*:

Die Frisuren der Frauen waren von hinten gesehen sitzende Katzen. Warum muss ich sitzende Katzen sagen, um die Haare zu beschreiben.

Alles wurde immer etwas anderes. Zuerst unauffällig etwas anderes, wenn man es nur für sich ansah. Dann aber nachweislich etwas anderes, wenn man Worte dafür finden musste, weil man darüber sprach. Wenn man im Beschreiben genau sein will, muss man im Satz etwas finden, das ganz anders ist, damit man genau sein kann.⁴

Durch diesen Vergleich mit einer Katze beschreibt Herta Müller die Haartracht der banatschwäbischen Frauen, die einen langen dicken Zopf senkrecht nach oben auf den Hinterkopf geführt mit einem halbrunden Hornkamm aufstecken. Die herausragenden Spitzen des Kamms erinnern an Katzenohren, das Ganze an eine kerzengerade sitzende Katze. Der Vergleich wird von den Augen bestimmt. Aber im Akt des Vergleichens zeigt sich auch, dass die Realität andere Möglichkeiten aufweist, auf die man über den Vergleich kommen muss. Das Bild der Haartracht als sitzender Katze ist Herta Müller wichtig. In einer ersten Version des Textes erscheint es in der Dankrede zur Verleihung des Fünften Würth Preises für Europäische Literatur⁵; es taucht auch in der Beschreibung der Haartracht der Siebenbürger Frauen aus der Kleinstadt des Protagonisten in *Atemschaukel* auf. Die Haartracht der Frauen ist ein sichtbares Zeichen der Tradition, in der sie leben; sie zeigt auch das Zwingende, individuellen Anspruch Verneinende in ihr. In *Atemschaukel* verweist die Haartracht auf die Angst, die der Protagonist vor der Entdeckung seiner Homosexualität durch seine Familie, ganz besonders durch die Mutter, empfindet. Die Haartracht ihrerseits verweist auf eine Katze. Katzen tauchen im Frühwerk Herta Müllers als doppeldeutige, auch bedrohliche Tiere auf. In *Niederungen* streunen sie im Dorf herum. Auch auf dem Hof der Fabrik, die sowohl in *Der Fuchs war damals schon der Jäger* wie in *Herztier* vorkommt, gibt es eine Katze, die alles sieht, die also auch als unheimliche Kontrollinstanz fungiert. Die Kontrolle ist insofern drohend, als sie die Information weitergibt: Man kann in den Augen der Katze die Bilder lesen, die sie gesehen hat. In *Der Fuchs war damals schon*

4 Müller: *Immer derselbe Schnee* (Anm. 1), S. 96.

5 Herta Müller: *Es ist immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel. Dankesrede zur Verleihung des Fünften Würth Preises für Europäische Literatur an Herta Müller*. Künzelsau-Gaisbach 2006, S. 29.

der Jäger wissen zum Beispiel alle in der Fabrik von der eiligen Liebe, die im Stehen oder Liegen in der Fabrik praktiziert wird, und um die Vorteile der Liebe mit dem Verwalter Grigore, dem alle Kinder der Frauen der Fabrik ähneln.⁶ Grigore kann Wattejacken im Winter verteilen oder Gold verkaufen. Dass er danach den Käufer anzeigt und das Gold zurück erhält, scheint dem kein Ende zu setzen. Die Ereignisse werden als Bilder in den Augen der Katze geschildert, zusammenhanglos, sodass dem Leser die Interpretation überlassen bleibt, ob die Kinder, wie die Pfortnerin behauptet, Grigore ähneln, weil sie alle seine Kinder sind und/oder (auch) weil in dem verelendeten Kollektiv, in dem man für alles Lebensnotwendige, inklusive Kleidung und Nahrung, mit allen Mitteln kämpfen muss, sich alle Wesen letztlich ähneln müssen. Die Katze sieht auch den Biss des Direktors der Fabrik in Maras Schenkel. Und sie sieht den Unfall des Arbeiters, dessen Hand von der Presse abgerissen wird. Sie wird weggejagt, bevor der Direktor und der Verwalter den Arbeiter in die Garderobe fortschleppen und ihn dort mit Schnaps übergießen. Die offizielle Version des Unfalls ist, dass der Mann, Crizu, am Arbeitsplatz betrunken war. Somit steht die Katze eher für die Kontrolle des Kollektivs als für die Kontrolle der Diktatur. Erzählt wird aus der Perspektive der Bilder, die in den Augen der Katze zu lesen sind, nicht aus der Perspektive der Katze: »In den Augen der Katze steht ein Bild. Alle sehen, was geschehen ist. Und alle reden davon, von der letzten, im Stehen, im Liegen in Eile gestoßenen Liebe in der Fabrik. Auch das Reden über diese Liebe ist in Eile.«⁷ Dabei geht es um Sehen, um Wissen. Denn wenn die Katze nicht auf die Liebe sieht, wenn es keine Bilder in ihren Augen gibt, zum Beispiel in den Wochen, in denen sie Junge bekommt und sich zurückzieht, bleibt das eilige Lieben, das immerhin gesehen wird, ein Geräusch.

Dass die Haartracht eine kerzengerade, also nicht eine entspannte, sondern eher eine in höchster Aufmerksamkeit sitzende Katze evoziert, ist ein aus den Sinnen, aus den Augen erfahrenes Bild. Aber die Assoziation ist nicht nur rein sinnlich; sie bekommt einen eigenen Inhalt, wenn die Katze selber ein eigenes Assoziationsfeld bekommt. So entsteht aus dem Vergleich etwas Neues – etwas anderes. Und auch etwas Genaueres,

6 Vgl. Herta Müller: *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. München 2009, S. 97–124.

7 Müller: *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (Anm. 6), S. 98.

schreibt Herta Müller. Genauer ist es, weil es auf eine Analyse und Bewertung der Realität zielt. Sehen geschieht nicht nur mit den Augen, sondern über sie hinweg, es ist mehr als Schauen, es ist Deuten, ist Erkennen. Dem entsprechen die Metaphern: Sie sind auch Verständnishilfen; sie helfen, die Realität, also die Fakten, genauer zu sehen.

Den Vergleich von Haartracht und Katze kommentierend, spricht Herta Müller von den vagabundierenden Eigenschaften, die einen Gegenstand in einen anderen verwandeln, die die Wahrnehmung verzerren. Zur Konstruktion ihrer Vergleiche schreibt sie:

Erst durchs Erfinden entsteht die Überraschung, und es beweist sich immer wieder, dass erst mit der erfundenen Überraschung im Satz die Nähe zur Wirklichkeit beginnt. Erst wenn eine Wahrnehmung die anderer ausraubt, ein Gegenstand das Material des anderen an sich reißt und benutzt – erst wenn das, was sich in Wirklichkeit ausschließt, im Satz plausibel geworden ist, kann sich der Satz vor der Realität behaupten als eigene, wie ins Wort geratene, aber wortgültige Realität.⁸

Herta Müller beschreibt hier einen traditionsreichen Zugang zur Konstruktion von Metaphern und hält dabei ein Plädoyer für deren Prägnanz bei der Erschaffung von Realität, einer Realität, die sich vor der Wirklichkeit zu behaupten hat, also nicht wirklichkeitsfern ist. Wenn die Metapher durch Überraschung, also durch Neuartigkeit, ihre Nähe zur Wirklichkeit gewinnt, ist das ein Argument, das in der Tradition der klassischen Moderne, der Jahrhundertwende des 20. Jahrhunderts und der Literaturtheorie der russischen Formalisten und der Avantgarde steht. Ganz allgemein ist dabei die Kunst ein Verfahren, um die Perzeption der Wirklichkeit zu desautomatisieren, um zu einer neuen, bewussteren Perzeption zu führen. Der Unterschied besteht aber darin, dass die Konstruktion der Vergleiche bei Müller nicht so sehr als ein Verfahren angesehen werden kann, sondern das Ergebnis der Versprachlichung der Erinnerung an Verfolgung, Schmerz, Gewalt und Diktatur ist. Die sprachkritische Erfahrung, die dahinter steckt, lässt sich in die sprachkritische Tradition der Wiener Moderne einfügen. Diese Tradition reicht aber nicht aus, um sie zu erklären. Hinter Herta Müllers Misstrauen der Sprache gegenüber steht darüber hinaus die Erfahrung der Diktatur und der Misshandlung des Individuums durch die Sprache des Kollektivs. Doch auch dies reicht nicht aus, um ihr stark ausgeprägtes Sprachbe-

8 Müller: *Immer derselbe Schnee* (Anm. 1), S. 98.

wusstsein, ihre Sprachsensibilität zu erklären. Diese wird noch verstärkt durch ihre späte Zweisprachigkeit, das Zusammenleben des Rumänischen und des Deutschen.

Der Blick, der die vagabundierenden Eigenschaften der Gegenstände beobachtet, der also Vergleiche schafft, die zu Metaphern werden, wird von Herta Müller als Resultat der Erfahrung der Diktatur und des Verlustes der Selbstverständlichkeit gewisser Dinge erklärt. Die »Fremdheit« dieses Blickes ist kein bloßes Verfahren; sie ist auch nicht durch die Fremdheit einer Rumäniendeutschen in Deutschland, sondern durch die eigene Biographie bedingt: Sie hat den »fremden Blick« schon aus Rumänien mitgebracht. In dem Essay *Der fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in die Laterne* erklärt sie dies. »Fremd« ist für sie nicht das Gegenteil von »bekannt«, sondern das Gegenteil von »vertraut«. Sie erklärt den Verlust der Selbstverständlichkeit des Vertrauten als Erfahrung der Verfolgung unter der Diktatur. Wenn man ständig unter Beobachtung steht und in Gefahr ist, muss man sich angewöhnen, selber alles zu beobachten. Wenn die Beobachtung durch Verfolger im Dienste des Staates geschieht, muss sich der Verfolgte dadurch verteidigen, dass er selber akkurat beobachtet und interpretiert. Er erlebt dabei, dass Dinge und Situationen lebensbedrohend werden, weil sie die Zeichen der Bedrohung durch den Geheimdienst tragen. Bei einem Verhör wird Herta Müller beiläufig gesagt, dass es Verkehrsunfälle gebe. Wenige Tage später wird sie auf ihrem Fahrrad von einem Lastwagen angefahren. Beim nächsten Verhör sagt man ihr: »Ja, ja, es gibt wirklich Verkehrsunfälle.« Damit wird das Fahrrad zu einem bedrohlichen Objekt, und die Unfälle geraten unter Verdacht; besonders wenn am nächsten Tag die Friseurin, die eigentlich nicht wissen kann, dass Herta Müller ein Fahrrad hat, nach diesem fragt. Die Haartönung, die sie ihr aufträgt, macht ihre gesamte Kopfhaut wund, was die Friseurin aber nicht weiter zu stören scheint. Anschließend bietet sie ihr französische Parfums zum Verkauf an. Beim vorherigen Verhör war Herta Müller des Schwarzhandels mit Kleidern, Kosmetika und Devisen beschuldigt worden; man hatte ihr mit Gefängnis gedroht. Der Geheimdienst hat auch Spuren bei seinen Besuchen in ihrer Wohnung hinterlassen: Ein Stuhl stand in einem anderen Zimmer; ein von einer Freundin an der Türklinke hinterlassener Zettel wanderte in eine Schüssel über dem Eisschrank. Der Eisschrank selber musste seine Funktion wechseln und wurde zum Ort, in den das Telefon hineingesteckt wurde, um im Zusammenspiel mit laut aufgedrehter Musik das Abhören der Gespräche zu verhindern; er wurde zum Ort der kaltgestellten Kommu-

nikation.⁹ Damit werden die privaten Gegenstände des Verfolgten zur Personifizierung des Verfolgers oder zumindest zu Zeichen für die Verfolgung; sie werden zu bedrohlichen Gegenständen. Und gerade deshalb müssen sie umso genauer, umso misstrauischer beobachtet werden. Sie verlieren ihre Vertrautheit, ihre Selbstverständlichkeit, und diese Beschädigung des Verfolgten, der Verlust des Gefühls der Selbstverständlichkeit, ist nicht mehr wiedergutzumachen.¹⁰

In *Der Fuchs war damals schon der Jäger* hat die Hauptperson Adine, eine Lehrerin, die auch vom Geheimdienst bespitzelt und verfolgt wird, ein Fuchsfell in der Wohnung liegen. Eines Tages bemerkt sie, dass der Schwanz zwar an seinem Platz, aber abgetrennt ist. Sie hält dies für einen Zerfall infolge der Zeit. Aber nach und nach sind die Pfoten abgetrennt und wieder an ihre alte Stelle gelegt; das ganze Fell ist anderswohin gelegt; es erweist sich, dass es sich um ein terrorisierendes Zeichen der Besuche des Geheimdienstes handelt. Am Ende ist auch der Kopf abgetrennt – eine offensichtliche Todesdrohung. Wenn Herta Müller dem Roman den Titel *Der Fuchs war damals schon der Jäger*¹¹ gibt, zeigt sie im Paratext das Fazit der – autobiographischen – Erfahrung mit dem Fuchsfell, in diesen »fremden Blick« gekleidet, der mit Hilfe der Sprache die Selbstverständlichkeiten auf den Kopf stellt, um die Realität zu zeigen. Der Paratext wird zu einer Metapher für den ganzen Roman, der bis zum Fall Ceaușescu reicht und darüber hinaus das Bestehen der gleichen Geheimdienststrukturen evoziert. Herta Müller schildert die eigene Erfahrung mit dem Fuchsfell in *Cristina und ihre Attrappe, oder: Was (nicht)*

9 Müller: *Der Fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in die Laterne* (Anm. 3), S. 7f.

10 In Theodor Kramers Gedichten hat Herta Müller den Raub der Selbstverständlichkeit durch den Nationalsozialismus und die Notwendigkeit des Exils analysiert: seine Gedichte sind »eine Verbeugung vor dem Gewöhnlichen und die Beschwörung der Selbstverständlichkeit« gegenüber der Welt, die er verloren hat. Sie sieht darin den ersten Skandal des Nationalsozialismus, bei dem alle gefügigen Nichtverfolgten mitgemacht haben, in Cafés, Straßenbahnen, Läden oder Parks, auf deren Bänken Juden nicht sitzen durften: »Dass so viele wie nie davor und nirgends sonst Politik machten, weil der Bäcker, der Milchmann, Briefträger, Nachbar oder Passant dem Verfolgten zur leibhaftigen Politik werden mussten, weil sie ihm Angst machten.« (Herta Müller: *Die Angst kann nicht schlafen. Zu den Gedichten Theodor Kramers*. In: dies.: *Immer derselbe Schnee* (Anm. 1), S. 225 u. S. 229.

11 Zum Fuchsfell siehe Müller: *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (Anm. 6), S. 141, 159 et passim, bes. S. 283f.

in den *Securitate-Akten steht*.¹² In diesem autobiographischen Text wird am Ende der Kopf auf den Bauch des Fuchses gelegt, womit die Todesdrohung metaphorisch bereits realisiert ist; im Roman ist sie zwar präsent, aber etwas abgeschwächt.

Ganz anders sind die fiktionalen Erzählstrategien in Aubs *Campo francés*. 1943 gibt Aub den ersten Band seines *Laberinto mágico* (*Magisches Labyrinth*) heraus, das in Paris geschriebene *Campo Cerrado*. Das Projekt der *Campos* besteht insgesamt aus sechs Bänden, sie sind der Geschichte des spanischen Bürgerkriegs und der unmittelbaren Vor- und Nachkriegszeit gewidmet, also sowohl der Erinnerung an die spanische Republik und ihrer Zerstörung wie dem Schicksal der spanischen Exilanten. *Campo francés* erscheint als fünfter Band im Jahr 1965. Auf Deutsch erscheint er erst 2002 mit dem Titel *Am Ende der Flucht*. Der Band schildert die Zeit in den französischen Lagern, in denen Aub selber war, von 1939 bis 1940.

Campo Francés (*Am Ende der Flucht*) wird seit seinem Erscheinen nur mit Zögern als Roman anerkannt, obwohl die Forschungen der letzten Zeit, vorwiegend die von Valeria de Marco,¹³ für diese Lesart plädieren, indem sie den Text in die Tradition der Avantgarde und der Intermedialität stellen. Der Text wurde in der Forschung zunächst als »guión cinematográfico libre« (freies Filmscript) und »novela nunca compuesta« (nie durchkomponierter Roman) angesehen.¹⁴

In der Einführung zu *Campo Francés* schreibt Max Aub, dass das Erzählte seinen Erinnerungen entspricht; er verbindet aber sein Erinnern mit einer reichen Bildlichkeit. Das hat auch biographische Gründe: Er war bei seiner Verhaftung in Paris mit der Montage von dem mit Malraux gedrehten Film *Sierra de Teruel* beschäftigt. Die filmische Erzählung der Wirklichkeit bestimmte sowohl seine Erinnerung wie auch ihre narrative Struktur. So wie er es darstellt, scheint es so, als habe zu dieser Zeit seine gesamte Wahrnehmung der Wirklichkeit geradezu in photographischen

12 Herta Müller: *Cristina und ihre Attrappe oder: Was (nicht) in den Securitate-Akten steht*. In: dies.: *Immer derselbe Schnee* (Anm. 1), S. 56 f.

13 Der Einführung von Valeria de Marco zu ihrer Edition von *Campo Francés* habe ich wertvolle Anregungen entnommen (dies.: *Introducción biográfica y crítica*. In: Max Aub: *Campo Francés*. Hg. v. Valeria de Marco. Madrid 2008, S. 7–58).

14 Vgl. Ignacio Soldevila Durante: *La obra narrativa de Max Aub (1929–1969)*. Madrid 1973, S. 309 f.

Sequenzen stattgefunden. Diese Bilder blieben dann in der Erinnerung haften:

In dreiundzwanzig Tagen Überfahrt, von Casablanca nach Veracruz im September 1942, habe ich *Am Ende der Flucht* geschrieben. Jede Szene, jedes Detail habe ich selbst erlebt. [...] Ereignisse wie Szenen sind authentisch, und ich glaube, dies sind die ersten in dieser Technik aufgeschriebenen Erinnerungen. Zwei Jahre (1938 bis 1939), in denen ich in Kategorien des Kinos – *L'Espoir* – dachte, brachten mich ganz von selbst dazu. Dabei wechselte ich direkten Weges vom *Filmset* ins Konzentrationslager. Die Notizen, die ich mir gemacht hatte, meine Erinnerungen, fügten sich auf der Leinwand aneinander. Ich erfand einen Handlungsstrang, um das Publikum für meine Dokumentation einnehmen zu können. Alle Personen, mit Ausnahme der Hauptfiguren, sind wirklich. [...] Das folgende enthält nichts Persönliches, was eine merkwürdige Behauptung sein mag angesichts meiner Versicherung, dies seien Erinnerungen. Ich war Auge, ich sah alles, was ich darbot, aber ich stelle mich selbst nicht dar; ich notiere lediglich die Dinge mit meinem Grips, und der ist nicht der schärfste; einmal mehr bin ich Chronist.¹⁵

Es geht um Memoiren, aber um eine andere, neue Art von Memoiren. Distanz, Fiktion und Perspektivenreichtum sind für das Erschreiben der Vergangenheit notwendig. Obwohl Bilder ein fundamentales Instrument der Erinnerung sind, geht es hier aber um die Bewertung eines neuen Mediums, das in den sechziger Jahren, als Aub sein Vorwort schreibt, nicht nur Nachrichten und Dokumentation über den Fernseher in die Haushalte bringt, sondern auch als narratives Mittel vollkommene Autonomie und in manchen Produkten die Qualität von Kunstwerken erreicht.

In der *Vorbemerkung (Nota)* zu *Am Ende der Flucht* zeigt sich die Perspektive, die durch die zwischen den Notizen und der Veröffentlichung vergangenen Jahre gewonnen ist. Das Werk wird von der Erinnerung bestimmt. Das Vorwort beginnt jedoch mit einem Zitat aus dem Vorwort von Benito Pérez Galdós zu dessen *Casandra*, in dem dieser eine Kreuzung zwischen Roman und Theater befürwortet. Am Theater schätzt Galdós das Analytische, und vom Roman verlangt er eine Beschleunigung der Handlung und dazu Zielstrebigkeit. In diesem Sinn sollen die Dialoge der Charakterisierung der Protagonisten und der Entwicklung der Handlung dienen. Aub schreibt dazu, dass er, wenn man das Theater durch den Film ersetze, mit Galdós einverstanden sei. Er befürwortet also

15 Max Aub: *Am Ende der Flucht*. Aus dem Spanischen von Albrecht Buschmann und Stefanie Gold. In: ders.: *Das magische Labyrinth*. Bd. 5. Hg. v. Mercedes Figueras. Frankfurt a. M. 2002, S. 7f.

so etwas wie einen kinematographischen Roman. Wenn Aub bei Galdós die Aktualisierung des Romans schätzt, unternimmt auch er eine Aktualisierung des Romans durch die Einbeziehung des Filmischen, der Bilder und, als direkte Konsequenz davon, durch die Eliminierung der Erzählfigur.

Aber auch dies steht in Verbindung mit der Erinnerung. Wenn Aub im Vorwort schreibt, er habe das Erzählte alles selber erlebt, stellt er es als eine Folge von *encuadres* und von *cuadros* vor: »Había vivido todos sus cuadros – todos sus encuadres –.«¹⁶ Leider wird in der Übersetzung dieser filmische Verweis abgeschwächt: »Jede Szene, jedes Detail habe ich selbst erlebt.« Die eigene Position in der Erinnerung des Erlebten ist sowohl das Erlebte in eingerahmten Bildern (*encuadres*), also von außen aus der Perspektive des Filmregisseurs gesehen, als auch in Szenen, Bildern (*cuadros*), die er von innen her sieht: er hat sie erlebt, es handelt sich also um lebendige Bilder, in denen er selber vorkommt.

Dieser doppelten Position gegenüber der Erinnerung, von innen und von außen her, entspricht der Versuch, das erlebte Leiden aus der individuellen und der kollektiven Perspektive zu erzählen, die Epik in dieser Hinsicht zu erneuern und einen Weg zu finden, beides in ihr zu vereinbaren. Die Narrativität seiner Erinnerung erscheint bei Aub wie auf einem Bildschirm in einer Bilderfolge. Dem analytischen Aspekt aber, den er bei Pérez Galdós und im Roman schätzt, entspricht in Aubs eigenen Werken die Geschichtsanalyse, das Nachdenken über die historische Wirklichkeit, die das Leiden verursacht hat. Die neue Form des filmischen Romans, der mit Bildern durchwoben ist, ermöglicht ihm beides. Erklärend muss hinzugefügt werden, dass die deutsche Edition des Bandes alle Bilder auslässt, es sich also eigentlich nur um die eine Hälfte des Romans handelt. Die spanische Edition ist mit Bildern durchwoben; fast auf jeder zweiten Seite findet sich ein Bild.

Die Erzählperspektive des Werkes ist von der Position gegenüber der Erinnerung bedingt: Aub spricht zwar von *memorias*, wählt für seinen filmischen Roman aber die Perspektive einer außenstehenden Kamera, eines Auges, das schaut und das das Gesehene schildert, aber nicht sich selber. So bietet er das Paradox, nichts Persönliches, aber doch Memoiren zu schreiben, sehendes Auge zu sein, aber sich selber nicht zu schildern, Erinnerungen zu notieren, ohne die erste Person Singular zu gebrauchen.

16 Aub: *Campo Francés* (Anm. 13), S. 88.

Der autobiographische Pakt mit dem Leser gerät dabei in eine labile Position, bringt den Leser aber auch dazu, den vielen autobiographischen Aspekten, die Aub auf seine Figuren und auf deren gelebte Situationen verteilt, nachzuforschen.

Im Film verschwindet die Erzählfigur, sie wird omnipotent, sie montiert und distanziert oder nähert sich¹⁷, sie fügt zusammen oder trennt, stellt sich in die Köpfe der Protagonisten oder beobachtet sie von außen. Es gibt keinen sichtbaren Erzähler; dieser agiert sozusagen als Demiurg. Max Aub redigiert sein erstes Manuskript zu *Am Ende der Flucht* als Filmskript, mit Angaben zu den Einstellungen und Abfolgen. Den argumentativen Leitfaden des Werkes bildet die Geschichte der Brüder Hoffmann, Julio und Juan. Juan ist ein politisch aktiver Revolutionär, der im Lager Vernet interniert wird. Sein Bruder Julio, der sich nie um Politik kümmern wollen und der mit seiner Frau María in Paris seiner Arbeit nachgeht, wird dennoch festgenommen, im Roland-Garros Stadion gefangen gehalten und dann ebenfalls nach Vernet deportiert. Seine Frau María, die alles versucht, um ihn befreien zu lassen, wird schließlich auch im Frauenlager in Vernet gefangen gehalten. Maria gelangt dadurch zum Bewusstsein der politischen Situation und beteiligt sich zuletzt mit anderen Frauen an einer Revolte. Julio wird zum paradigmatischen Opfer, gefangen und festgehalten, ohne zu wissen warum, zwischen Naivität, Verzweiflung und Irrsinn abwechselnd. Seine Haltung ist es, die den Leser mit der Frage nach dem Sinn seines Lebens, nach dem Sinn von so viel Leiden konfrontiert. Juan hingegen muss seine politische Aktion seinen privaten Gefühlen, den Konsequenzen, die sie für andere hat, gegenüberstellen. Das Schicksal der exilierten Republikaner im Umfeld des beginnenden Zweiten Weltkriegs und der französischen Kollaborateure wird zum Thema des freskoartigen, dialogisierten, mit vielen Bildern durchsetzten Werkes, das Dokumentation und Fiktion vereint. Wie in den anderen Romanen des Zyklus ist die Erzählperspektive polyphonisch.

Im Laufe der Bearbeitung der Manuskripte von *Am Ende der Flucht* verschwinden die Anweisungen zu Kamerabewegung, Aufnahmen etc., und es konzentrieren sich die konkreten Räume, in denen die Handlung stattfindet: die Wohnung, die Polizeistation, das Stadion, das Lager usw., in denen dann die Handlung dialogisch dramatisiert wird. Dort

17 Aub: *Am Ende der Flucht* (Anm. 15), S. 8.

kreuzen sich große Mengen von Figuren; es mischen sich reale, historisch zu identifizierende und fiktive Figuren, so wie es in allen Bänden des *Labyrinths* der Fall ist. Die fiktiven Figuren sind mit Details aus Aubs Biographie gespickt: Die Brüder Hoffmann zum Beispiel teilen mit ihm die komplizierte mitteleuropäisch-spanische Herkunft. Auch Hunger und Zwangsarbeit, eine bürokratische Maschinerie, die Ausweise und persönliche Dokumente und Papiere willkürlich verwaltet, im Lager das Schleppen von riesigen, mit Exkrementen aus den Latrinen gefüllten Behältern, Schwerstarbeit, Schläge, Tod und Selbstmord von Mitgefangenen – all das ist von Aub selber in den Lagern erlitten worden. Alles ist erlebt, wie er selber sagt.

Aub komponiert seinen Text als Collage. Die filmischen Anweisungen verschwinden im Laufe der Arbeit, werden durch Situationsbeschreibungen ersetzt, die den Regieanweisungen im Theater ähneln und die Raum, Zeit, Licht, Personen usw. angeben. Es wird nicht erzählt, es gibt keinen Erzähler, es geht um Deixis. Der Leser erfährt die Geschichte durch die Figuren selber und durch die photographischen Dokumente, über die noch zu sprechen sein wird, durch Zeitungen, die von den Protagonisten gelesen, oder Radionachrichten, die gehört werden und deren Schlagzeilen im Text auftauchen. Der Erzähler versteckt sich in der Montage, im Aufbau der Collage, den Lücken, in der Stille, in der Abwesenheit. Er kann gleichzeitig verschiedene Perspektiven derselben Szene zeigen, wie es zum Beispiel bei der Ankunft des Gefangenentransports nach Vernet geschieht:

Sicht auf das Konzentrationslager Vernet d'Arège, von einem fahrenden Zug aus. Tag.

Die alten, grauen Baracken, der Stacheldraht, die Wachhäuschen. Ringsum das Land, wunderschön. Im Hintergrund die Pyrenäen.

Im Innern des Lagers.

Eine lange Reihe Häftlinge, in der Nähe des Stacheldrahts, mit großen Steinen in den Händen, sie sehen den Zug vorüberfahren.

Außerhalb des Lagers

Der Zug aus der Sicht der Gefangenen, wie er im Bahnhof einfährt.

Im Innern des Lagers

Die Häftlinge, Meter um Meter, reichen sich Steinbrocken, einer dem anderen, in einer Kette.¹⁸

18 Aub: *Am Ende der Flucht* (Anm. 15), S. 158f. Kursivierung im Original.

Die Erzählung entwickelt sich in Bildern, die zuerst, als Situationsbeschreibung, statisch sind. Dann kommt Bewegung hinein, indem die Schwerstarbeit der Gefangenen beschrieben wird und ein Bewacher dazukommt, um sie gewaltsam und willkürlich zu traktieren. Die sprachliche Knappheit bis hin zum Lakonismus charakterisiert dieses Nicht-Erzählen, dieses Zeigen. In dieser Abwesenheit versteckt sich der Erzähler.

Der Zusammenbruch der französischen Demokratie steht im Zentrum des Geschehens. Der Text, in Dialogen und Aufzeichnungen aufgebaut, vermittelt die Geschichte der Hauptpersonen und unzähliger weiterer Figuren. Ein Kollektiv wird dem Leser über drei Hauptfiguren und viele Nebenfiguren vor Augen geführt.

Der Text wird aber gleichzeitig von einer großen Menge von Bildern, von Photographien und Radierungen durchzogen. Diese wiederum verweisen auf den historischen Prozess. Die Photographien sind Reproduktionen, der Presse entnommen. Aub hat sie mit Hilfe seines Freundes, des ebenfalls exilierten Historikers Manuel Tuñón de Lara zusammengestellt. Sie zeigen wichtige Momente der katastrophalen europäischen Entwicklung von Januar 1939 an, über die Vichy-Regierung, den Krieg, die Lager bis 1940; sie sind Dokumente der Zeit, die im Text wiedergegeben wird. Es handelt sich um Photographien vom Exodus der spanischen Republikaner über die spanisch-französische Grenze, von Hitler, Mussolini, Pétain, Franco. Von bombardierten und zerstörten Städten, von triumphierenden deutschen und italienischen Soldaten. Das Lager wird durch Radierungen von Josep Bartolí, einem weiteren exilierten Republikaner, dokumentiert. In seinen Radierungen sind die menschlichen Züge auf die Gefangenen beschränkt, die mit immer schwächeren Linien gezeichnet werden; Soldaten und Capos haben bestialische Züge. Beide Geschichten, von Text und Bild parallel erzählt, interagieren miteinander und sollten im Miteinander gelesen werden. Sie schildern die Komplexität eines historischen Prozesses, der eine soziale Ordnung zerstört und der vom Nationalsozialismus und Faschismus getragen wird. Der Erzähler zeigt eine ganze Welt von Figuren und deren Umfeld. In dem gewissermaßen kubistischen, collageartigen Aufbau seines Werkes gibt er eine immense Anzahl von Stimmen in vielen Registern, Komplexitäten und Dissonanzen wieder: Die ›große‹ Staatsgeschichte und die Stimmen der Staatsmänner werden mit dem Leiden, dem Ehrgeiz, den Ängsten, aber auch Gräueltaten der einzelnen Individuen konfrontiert. Die Vielzahl der Stimmen und die Verbindung von dialogisiertem Roman und Bildern schaffen eine Form, die sich dem linearen Erzählen

einer geschlossenen Welt verweigert, einer Welt, die man analysieren und erzählen könnte. Aubs hybrider Roman verweist auf die Unmöglichkeit, das Geschehene in der Sprache eines humanistischen und aufgeklärten Diskurses sachgerecht zu analysieren und zu vermitteln, die hergebrachten Erzählformen der literarischen Tradition dafür zu mobilisieren. Er zeigt damit gewissermaßen selber die Labilität und Problematik seiner Form.

Auch in den Photographien zeigen sich verschiedene Fokussierungen und Distanzen, die von den Photographen eingenommen werden und in denen der Erzähler sich in der Montage versteckt, einer Montage, die, wie sein ganzes Werk, von dem Versuch des Verstehens, der Parteinahme, des Zeugnisses getragen wird. Die Auswahl und Sequenz der Bilder werden von diesem Impuls getragen. Die Sequenz beginnt mit den langen Zügen der republikanischen Flüchtlinge über die französische Grenze, mit den Objekten, die ihnen abgenommen werden, mit den ersten Auffanglagern, wo sie von bewaffneten französischen Soldaten wie Gefangene gehalten werden. Es folgen Bilder, die die Konsolidierung der Macht der Diktatoren zeigen: Franco, Pétain, Hitler auf der Tribüne, Siegesfeldzüge, Siegesfeiern, Mussolini, Stalin, erhängte Polen, alte Juden in einer Schlange in Auschwitz; minimal sind Churchill und De Gaulle präsent. Für die französischen Lager sind, wie gesagt, die Skizzen von Bartolí abgedruckt.

Die erzählte Zeit des Romans endet 1940. Aub verbindet in seinen Bildern die spanische Katastrophe mit der Schwäche der demokratischen Regierungen Europas: Diese seien mitverantwortlich sowohl für die spanische Katastrophe wie auch für das schnelle Aufkommen des Nationalsozialismus und des Faschismus – so Aubs Analyse. Dafür setzt er auch ein paar Fotos mit falschen Fußnoten ein, die als Satiren der Nichtintervention fungieren sollen. Zum Beispiel zeigt er nicht-existente finnische, belgische und dänische Kommandanten beim Bridgespielen in Vernetles-Bains.¹⁹ Der Autor verzichtet darauf zu erzählen, zu analysieren und zu erklären und beschränkt sich auf das deiktische Aufweisen der Evolution, die eine Welt ruiniert und sie praktisch zum Lager macht.

Gerade bei literarischen Texten, wo es um Erinnerung und Zeugentum von Gewalt geht, genügt das Erzählen von Fakten nicht: Distanz und Fiktion sind notwendig, eine Autofiktion, in der nicht unbedingt das Ich als vielmehr dessen Umgebung fiktionalisiert wird. Metaphern werden den Fakten gerecht, auch Montage und Bearbeitung von Bildern im

¹⁹ Aub: *Am Ende der Flucht* (Anm. 15), S. 115.

Zusammenspiel mit dem literarischen Text. Sie fordern den Wahrheitsanspruch der radikalen Subjektivität des Autors, der aus seinem Erleben heraus schreibt, sie bezeugen die Objektivität der Literatur als Nach-erleben, als Nach-denken: gerade über die Fiktion, nur sie kann den Fakten gerecht werden.

Facetten autofiktionalen Schreibens seit den 1970er Jahren – die Automelanchographie

Einleitung

Der Kultursoziologe Andreas Reckwitz entwirft im Einleitungsaufsatz einer Anthologie mit Texten zum Verhältnis von *Ästhetik und Gesellschaft* ein dreiphasiges Modell für die von ihm beobachteten Ästhetisierungsschübe in der Moderne.¹ Nach einer ersten Phase, die durch eine sog. Exklusivästhetisierung der bürgerlichen Schichten um und nach 1800 erfolgt, und einer zweiten Phase einer konsumorientierten und massengesellschaftlichen Inklusivästhetisierung nach 1900 folgt seit Beginn der 1970er Jahre eine dritte Phase der Aktiv- und Produktivästhetisierung. Kennzeichnend dafür ist, dass die Moderne in die Phase des Postfordismus und der digitalen Kultur eintritt. Die Arbeits- und Produktionsformen gehorchen immer mehr einem Imperativ der Ästhetisierung bzw. der Kreativität. Damit einher geht ein grundlegender Wertewandel in den westlichen Mittelschichten: »Das ästhetisch-expressive Subjekt der Spätmoderne speist sich aus der Generalisierung (und Entradikalisierung) von Modellen der Subjektivität [...]: Es handelt sich um die Kultur eines Selbst, das im Kern nach Selbstverwirklichung und -entfaltung trachtet und das die einzelnen Segmente seines Alltags [...] in den Dienst dieses expressiven Ideals stellt.«² Reckwitz bietet mit diesem Schema eines dritten Ästhetisierungsschubs eine relevante, wenngleich nicht vollständige kultursoziologische Kontextuierung für das Phänomen an, das wir in der Literaturwissenschaft als das der Autofiktion oder als das des autofiktionalen Schreibens kennen. In zeitlicher Entsprechung zu dem von Reckwitz diagnostizierten dritten Ästhetisierungsschub taucht der

1 Vgl. Andreas Reckwitz: *Ästhetik und Gesellschaft – ein analytischer Begriffsrahmen*. In: ders., Sophia Prinz und Hilmar Schäfer (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin 2015, S. 13–52, hier S. 31–42.

2 Reckwitz: *Ästhetik und Gesellschaft* (Anm. 1), S. 40.

Begriff der Autofiktion zum ersten Mal in den 1970er Jahren auf und entfaltet seitdem seine Wirkkraft ungebrochen. Zudem will sein Erfinder, Serge Doubrovsky, mit diesem Begriff eine Öffnung des zuvor als exklusiv verstandenen autobiographischen Schreibens berühmter Männer erzielen, mit dem Ziel, dass jeder unter diesem Titel sein Ich, seine Subjektivität, sein Leben und seinen Alltag ästhetisieren bzw. zum Gegenstand der Fiktionalisierung machen kann.³ Schließlich kann man die Praxis des autofiktionalen Schreibens im Sinne einer sich in den 1970er Jahren konstituierenden Kultur des Selbst betrachten, die gewissermaßen eine Alternative im Schatten oder anstelle der großen und kollektiven Gesellschaftsentwürfe darstellt, sich expressiv zu artikulieren bzw. ganz eigene, experimentelle Zugänge zur Welt zu generieren.

Auch wenn die Literaturwissenschaft das Stichwort der Autofiktion sehr schnell aufgegriffen und vor allem in Frankreich kontrovers diskutiert hat, vor allem auf der Folie von Philippe Lejeunes Definitionsversuch der Autobiographie als *autobiographischen Pakt*, der im Kern den faktualen Status des autobiographischen Schreibens garantiert,⁴ hat sie sich bisher bestenfalls in Einzelinterpretationen an die Frage herangemacht, wie das grassierende Phänomen der Autofiktion soziokulturell einzuordnen ist, was es uns eigentlich sagt. Damit ist auch die Frage verbunden, welche Formen das einzelne Individuum sucht, sein Leben schreibend zu formen und es der Leserschaft zu präsentieren. Die folgenden Überlegungen wollen diesen Fragen nachgehen, ohne dabei den Anspruch auf ihre vollständige Beantwortung zu erheben.

Autofiktionales Schreiben: Zum Forschungsstand

Facetten autofiktionalen Schreibens seit den 1970er Jahre lassen sich ziemlich gut hinsichtlich seiner bisherigen Erforschung ablesen. Hatte Doubrovsky die Autofiktion in Bezug auf seine eigenen Texte wie *Fils* (1977) stark an autobiographischen Erfahrungen entlang geführt und den Begriff vor allem provokativ gegen Lejeunes Gattungskriterium der

3 Vgl. Serge Doubrovsky: *Nah am Text* [franz. 1993]. In: *Kultur & Gespenster* 7 (2008), S. 123–133, hier S. 124f.

4 Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt* [franz. 1975]. Frankfurt a. M. 1994.

Autobiographie, die Identität von Autor, Erzähler und Protagonist, gerichtet, so macht die Forschung die mögliche Abgrenzung bzw. Verschmelzung von Autobiographie und Autofiktion in den Jahren und Jahrzehnten danach zu einem Hauptthema. In Frankreich orientiert man sich einerseits stark an Lejeunes und Genettes Abgrenzungsdogmatismus zwischen Faktualität und Fiktionalität/Literarizität und demzufolge zwischen Autobiographie und Autofiktionalität. Andererseits formuliert aber etwa Marie Darrieussecq in ihren Bemühungen, die Autofiktion als eigene Gattung zu etablieren, als zentrales Gattungskriterium, dass die Autofiktion sich durch eine Kombination von autobiographischem und fiktionalem Pakt auszeichne.⁵ Diese Definition fließt auch in die deutsche Forschung etwa bei Zipfel⁶, Wagner-Egelhaaf⁷ und Krumrey⁸ ein, grundsätzlich strittig hinsichtlich des Kriteriums ist aber die nach wie vor anzutreffende Zweiteilung des Feldes autobiographischen Schreibens, welche nach Ester Kraus zur Tendenz der Herauslösung der Autofiktion aus dem Feld des autobiographischen Erzählens führe, wie z. B. bei Darrieussecq durch die Unterscheidung in ›echte‹ und ›falsche‹ Autobiographien.⁹ In der englischsprachigen Forschung wird demgegenüber schon seit den 1980er Jahren – etwa bei Renza¹⁰, Eakin¹¹ oder bei

5 Vgl. Marie Darrieussecq: *L'autofiction, un genre pas sérieux*. In: *Poétique* 27 (1996), S. 369–380, hier S. 377. Vgl. zur Einordnung und Bewertung der Position Darrieussecqs die Überlegungen von Ester Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg 2013, S. 78–82.

6 Vgl. Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literatur?* In: Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, New York 2009, S. 287–314, hier S. 304–306.

7 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?* In: dies. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 7–21, hier S. 12.

8 Vgl. Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen 2015, S. 36.

9 Vgl. Kraus: *Faktualität und Fiktionalität* (Anm. 5), S. 124.

10 Vgl. Louis A. Renza: *The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography*. In: James Olney (Hg.): *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton 1980, S. 268–295.

11 Vgl. Paul John Eakin: *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton 1985.

Porter Abbott¹² – die generelle Hybridität des gesamten Feldes autobiographischen Schreibens betont.¹³ Dabei lässt sie sich auch von Theorien der Postmoderne leiten, denen zufolge der Zeichenstatus aller sprachlichen Äußerungen die Referenzialität und damit Faktualität von Texten grundsätzlich als prekär, unsicher und brüchig erscheinen lässt. Einen plausiblen Weg zwischen der Skylla eines narratologischen Ab- und Ausgrenzungsfetischismus und der Charybdis einer postmodern inspirierten Fiktionalisierung der gesamten Zeichen- und Textwelt geht Kraus in ihrer umfassenden Untersuchung *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Es ist ein Zwischenweg, insofern Kraus die Autofiktion weiterhin im Feld des autobiographischen Erzählens ansiedelt und auf verschiedenen Ebenen des Textes zu identifizierende Fiktionalisierungen untersucht. Das von ihr untersuchte Textkorpus bezeichnet sie schließlich als zwischen Faktualität und Fiktionalität oszillierendes bzw. als hybrides autobiographisches Feld.¹⁴ Sie unterscheidet vor allem Texte, die wie Max Frischs *Montauk* auf der Ebene der Erzählmodi/der Erzählerinstanz fiktionalisieren, von solchen, die wie Christa Wolfs *Kindheitsmuster* die Fiktion eher auf der Ebene von Protagonistin und Plot ansiedeln. Kraus hängt allerdings an der Möglichkeit, eine wenn auch weit gesteckte, offene Gattungsbestimmung autobiographischer Formen vornehmen zu können, während andere wie Zipfel zu Recht darauf hinweisen, dass sich an der theoretischen Betrachtung der Autofiktion eine grundsätzliche Frage bzw. Herausforderung für die Literaturwissenschaft stellt, nämlich die nach der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit, überhaupt weiterhin Grenzen zu ziehen, sei es nun auf der Ebene der Gattungsbestimmung oder gar auf der globalen Ebene der Grenzziehung zwischen Kunst und Leben, literarisch Besonderem und literaturüberschreitendem Allgemeinen.¹⁵

Ich möchte neben der Beobachtung der Hybridität und der Tendenz zur Entgrenzung noch drei weitere Facetten von autofiktionalen Texten zur Sprache bringen. Zum ersten tendieren manche Autofiktionen stärker als andere zu einer Art von ›autofabulation‹ oder ›mythomanie‹, wie

12 Vgl. H. Porter Abbott: *Autobiography, Autography, Fiction. Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories*. In: *New Literary History* 19, S. 597–615.

13 Vgl. die Forschung zusammenfassend Kraus: *Faktualität und Fiktionalität* (Anm. 5), S. 58–103.

14 Vgl. Kraus: *Faktualität und Fiktionalität* (Anm. 5), S. 124–130.

15 Vgl. Zipfel: *Autofiktion* (Anm. 6), S. 286 u. S. 310f.

Vincent Colonna dies in seiner Studie *Autofiction & autres mythomanies littéraires* nennt;¹⁶ also eine Art Selbstmythisierung, die im Text zu einem Größenselbst bzw. zu einem Ideal-Ich führt. Die damit verbundene »Form kreativer Autor-Apotheose«¹⁷ verbindet Colonna mit einem Plädoyer für eine neue Poetik, die den Autor »als bedeutsame Instanz reinstalliert«¹⁸.

Mit dieser beobachteten »Rückkehr des Autors«¹⁹ in die Literatur, vor allem aber in die Literaturwissenschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts korreliert eine zweite Besonderheit autofiktionalen Schreibens, nämlich die auffällige und konstitutive Einbeziehung poetologischer Aspekte in die Texte selbst. Verlagert schon Doubrovsky (wie auch Roland Barthes) den Akzent von der erzählten Geschichte auf das Erzählen selbst bzw. auf den »Schreibakt«²⁰, so geschieht das in der Folge bei vielen Autoren. Stellvertretend nenne ich Max Frisch, Peter Handke und W.G. Sebald für die Zeit bis 2000, für die Zeit danach fallen mit großangelegten autobiographisch-autofiktionalen Schreibprojekten, die z. T. noch keineswegs abgeschlossen sind, weiterhin Handke, aber auch Hanns-Josef Ortheil sowie die beiden bekannten norwegischen Autoren Karl Ove Knausgård und Tomas Espedal besonders auf; im Bereich des Weblogs Alban Nikolai Herbst. Evident ist, dass sich der Boom autofiktionaler Textproduktion gegenwärtig fortsetzt, und zwar auf internationaler Ebene. Dabei ist interessant zu beobachten, dass die poetologischen Ausführungen sehr viel Raum einnehmen, dass z. B. immer häufiger ein autobiographischer Text in ein und demselben Buch, das unter Umständen als Roman bezeichnet wird, von Essays gerahmt wird, die man nicht mehr wirklich als Para- oder Epitexte bezeichnen kann, wie z. B. in Ortheils *Moselreise*. Es findet vielmehr ein erzählendes Schreiben und schreibendes Erinnern und Reflektieren im Zwischenraum unterschiedlicher

16 Vgl. Vincent Colonna: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris 2004.

17 Kraus: *Faktualität und Fiktionalität* (Anm. 5), S. 83.

18 Kraus: *Faktualität und Fiktionalität* (Anm. 5), S. 85. Krumrey weist in diesem Zusammenhang auf die Selbstinszenierung von Autoren in ihren Autofiktionen hin, vgl. Krumrey: *Der Autor in seinem Text* (Anm. 8), S. 35.

19 Vgl. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.

20 Claudia Gronemann: »Autofiktion« und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In: *Poetica* 31 (1999), S. 237–262, hier S. 240.

autobiographischer Segmente (Erzähltexte, Tagebücher, Essays etc.) statt, die in Buchform erscheinen. Der Schreibprozess, die Bewegung, Verortung und Materialität des Schreibens stehen oft im Mittelpunkt, in den Texten von Espedal z. B. lässt der Ich-Erzähler den Leser erzählend an seinem Notieren teilnehmen. Der Leser liest gleichsam die Schreibtätigkeit mit, sie ist auf dem Lebensweg des Erzählers ständig kopräsent. Die Hybridität von Espedals Prosa zeigt sich dabei programmatisch schon in den Buchtiteln, etwa in *Wider die Natur (Die Notizbücher)* oder in *Wider die Kunst (Die Notizbücher)*.

Die Verlegenheit, solche hybriden Formen autobiographisch-autofiktionalen Schreibens mit herkömmlichen gattungstypologischen bzw. narratologischen Analysekatoren nicht mehr ganz angemessen beschreiben zu können, berührt einen für die weitere literaturwissenschaftliche Diskussion bedenkenswerte Beobachtung, die Lejeune am Werk von André Gide aufwirft: Er spricht in Bezug auf Gides Schreibprojekt vom Entwurf eines *autobiographischen Raums*,²¹ in welchem er die besondere literarische Leistung Gides sieht. Lejeune meint mit dem autobiographischen Raum bei Gide das Zusammenspiel unterschiedlichster Texte, die nur in diesem Zusammenspiel das ›Selbstbild‹ des Autors zu erkennen geben. Dieses ist zwar letztlich nicht fixierbar, und es ist nach Lejeune auch nichts anderes als ein ›Effekt der Äußerung‹ in einem zugleich fiktionalen und faktualen Textensemble: »Gide überträgt die Aufgabe, sein Bild zu zeichnen, einer Architektur aus zum Teil fiktiven und zum Teil kritischen oder auch intimen Texten. Es hat den Anschein, als habe er nicht niederschreiben müssen, wer er ist, *sondern es schreibend sein müssen* [Herv. von mir, TT]. Das Selbstbild hat nichts mit dem Inhalt einer Aussage zu tun, sondern ist ein Effekt der Äußerung.«²² Wesentlich ist, dass Lejeune den autobiographischen Raum Gides als einen Produktionsraum begreift, in dem sich das Selbst allererst in der Praxis und im Prozess des Schreibens herstellt. Und dies geschieht in einer »autobiographischen Mehrdeutigkeit«²³, d. h. Gide entwirft in den unterschiedlichsten Texten sein Selbst als jeweils anderes. Der performative Akt der skripturalen Selbst-Erzeugung konstituiert von vornherein auch eine Nicht-Identität. Lejeune bezeichnet Gides Gesammelte Werke in diesem Sinne als ein »Wider-

21 Vgl. Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 4), S. 195–234.

22 Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 4), S. 202.

23 Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 4), S. 202.

spruchs- und Alternanzsystem«²⁴. Allerdings vermag er sich nicht von dem Gedanken *eines* besonderen autobiographischen Textes zu lösen, der den autobiographischen Raum *zentriert*, den autobiographischen Pakt garantiert und damit den Autor als bekennende und einzigartige Persönlichkeit ins Spiel (zurück)bringt.²⁵

Das von Ester Kraus zu Recht in die Autobiographieforschung wieder eingebrachte Lejeunesche Konzept des autobiographischen Raums vermag zwar narratologische Unterscheidungen wie die von Autor und Erzähler oder auch die Frage nach dem Sinn von Gattungsgrenzen in der Literatur erneut auf den Prüfstand zu stellen, es bleibt jedoch auch in seiner Reichweite begrenzt, wenn es wie bei Kraus lediglich im Zusammenhang der Narratologie verhandelt und nicht in seinen dezentrierenden intermedialen und existenziellen Dimensionen betrachtet wird.²⁶ Um eine solche erweiternde Betrachtung des autobiographischen Raums zu initiieren, möchte ich im Folgenden einige konzeptuelle Vorschläge machen:

1. Die von Lejeune gewählte Raummetapher bietet die Möglichkeit, das Augenmerk nicht nur auf *einen* (zentralen) autobiographischen Text des Autors/der Autorin zu lenken, sondern ein Ensemble von Texten/Medien ganz unterschiedlicher Art in den Blick zu nehmen, die verschiedene, oft sogar widersprüchliche Versionen des Ich vorstellen. Hierbei sind allerdings nicht nur text- bzw. erzählförmige Medien zu berücksichtigen, sondern auch andere wie Bilder, Fotos, Zeichnungen, abgebildete Gegenstände etc. und auch anarrative Texte wie Notate, philosophische Aphorismen oder Essays.²⁷

24 Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 4), S. 202.

25 Das ist nach Lejeune *Stirb und werde*. Vgl. dazu auch Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 4), S. 217.

26 Kraus greift Lejeunes Gedanken auf, um vor allem auf die autobiographische Intertextualität innerhalb eines Werkkorpus eines einzelnen Autors hinzuweisen (sie spricht diesbezüglich von »reziproke[n] Beziehungen zwischen Autobiographie und fiktionalen Texten«, Kraus: *Faktualität und Fiktionalität* (Anm. 5), S. 467) sowie darin die Übergänglichkeit narrativer Faktualität und Fiktionalität zu erkunden. Vgl. ebd., S. 41–43 sowie S. 466–468.

27 Für eine solche Erweiterung spricht auch die Einführung des Konzepts der Automedialität. Vgl. dazu die Einleitung der Herausgeber in Jörg Dünne, Christian Moser (Hg.): *Automedialität. Subjektkonstitution und Schrift, Bild und neuen Medien*. München 2008, S. 7–16, bes. S. 11 ff.

2. Der autobiographische Raum ist eine sich stets erweiternde und weiter verzweigende Ansammlung von Schreibpraktiken, die zugleich Lebensgesten des Schreibenden in unterschiedlichen Lebensabschnitten sind, oder anders gesagt: Existenzweisen des Schreibenden. Im Anschluss an Andrea Maihofer bezeichne ich Existenzweisen als Denk-, Gefühls- und körperlich gebundene Praktiken, die das Ich als geschlechtliches und soziales Subjekt formen, ohne dass es dabei eine stets wiedererkennbare oder unveränderbare Identität annehmen muss.²⁸ Das Autobiographische ist das Ensemble solcher Praktiken und wird demzufolge nicht in erster Linie gattungstheoretisch, sondern als Existenzweise bestimmt.
3. Das sich in seinen Existenzweisen schreibende Ich ist ein relationales: Es setzt sich schreibend in Beziehung zu anderen wie zu sich selbst als (jeweils) anders werdendes.²⁹ Nicht selten geschieht dies über Formen der Intertextualität und Intermedialität hinaus in kollaborativen oder auch kollektiven Schreibweisen, z. B. in Briefwechseln oder auch in gemeinsam geschriebenen Tagebüchern.³⁰
4. Der autobiographische Raum ist recht besehen ein Zwischen-Raum, insofern er eine sich stets verändernde Ansammlung von Momenten, Gesten, Erzählungen, Gedanken, Bildern, kurz: von Fragmenten ist, die Leben und ästhetische Praxis in ständiger Beziehung zeigt, in Phasen und Formationen der Verdichtung, aber auch der Loslösung, der Zu- und Abwendung, der Gemeinschaft wie der Einsamkeit. Schreiben heißt Existieren und Existieren heißt Schreiben, und zwar genau in den Momenten, in den Zwischenräumen, in denen (Selbst-)Bezie-

28 Vgl. Andrea Maihofer: *Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz*. Frankfurt a. M. 1995, S. 85.

29 Vgl. zur Bedeutung des Aspekts der Relationalität von und in autobiographischen Schreibpraktiken meinen Aufsatz: *Ästhetische Praxis im Zwischenraum von Schreiben und Sorge*, erscheint in: Jennifer Clare, Susanne Knaller, Rita Rieger, Renate Stauf und Toni Tholen (Hg.): *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen*. Heidelberg 2018.

30 Vgl. dazu insbesondere Jennifer Clare: *Zusammen schreiben, zusammen leben? Zwischenräume von Schreiben und Leben in kollaborativen Schreibprozessen*, erscheint in: Clare, Knaller, Rieger, Stauf und Tholen: *Schreibprozesse im Zwischenraum* (Anm. 29) sowie ihr laufendes Habilitationsprojekt zu gemeinsamen Schreibprozessen an autobiographischen Schreibprojekten im 19. Jahrhundert.

hungen geknüpft werden, abreißen und in denen sich der Wunsch regt, sie von neuem herzustellen.

5. In solcher Weise ist der autobiographische Raum auch ein Zwischenraum zwischen Schreibenden und Lesenden. Wer von sich schreibt, braucht die Lesenden, braucht die imaginäre oder reale Beziehung zu ihnen; er/sie ist angewiesen auf die Bereitschaft der Lesenden, sich in seine/ihre sowohl nachvollziehbaren als auch abstrusen Existenzweisen zu vertiefen, mit anderen Worten: das Leben-Schreiben in der ganzen vom Schreibenden hergezeigten Fülle und Leere gegenzuzeichnen.

Die Automelanchographie

Ich möchte nun eine Form vorstellen, die meines Erachtens in diesen autobiographischen Raum hineingehört und die ästhetisch komplex und deshalb vielleicht besonders anregend für die weitere Erforschung des autobiographisch-autofiktionalen Schreibens ist: Ich nenne diese Form Automelanchographie und leite sie aus zwei Büchern von Roland Barthes und W. G. Sebald her.³¹ Beide Autoren gelten mit ihren Werken in der Forschung als bedeutende Produzenten von Autofiktionen, Barthes insbesondere aufgrund seines autobiographischen Buches *Roland Barthes par Roland Barthes*, erschienen 1975, in deutscher Übersetzung 1978 unter dem Titel *Über mich selbst*.³² Ungewöhnlich ist das Buch, weil es kein klassischer Rückblick aufs eigene Leben Barthes' ist, sondern eine Montage aus Textfragmenten und Fotos. Die Titel der Fragmente sind im französischen Original alphabetisch angeordnet, sie folgen in ihrer Anlage also nicht inhaltlichen bzw. erzählerischen Kohärenzanforderungen.

Ich gehe im Folgenden nur kurz auf eine einzige Stelle ein, die gewissermaßen die Scharnierstelle zwischen dem ersten stark fotolastigen und dem zweiten stark textlastigen Teil ist. Es findet an dieser Stelle ein

31 Vgl. ausführlich dazu auch meinen Aufsatz *Melancholische Montagen. Über W. G. Sebald*. In: Steffen Richter, Renate Stauf und Christian Wiebe (Hg.): *Überschreiten, transformieren, mischen. Literatur an medialen Grenzen*. Heidelberg 2018, S. 237–252.

32 Roland Barthes: *Über mich selbst*. München 1978.

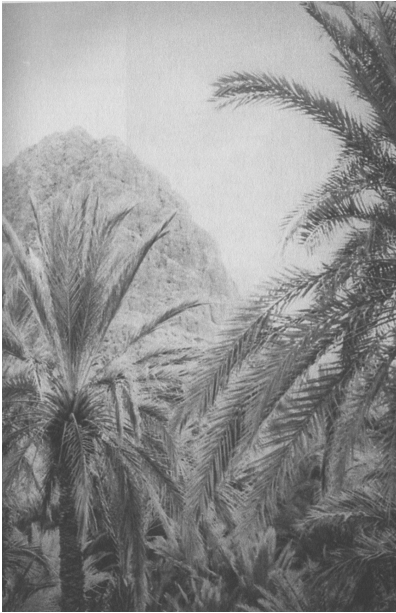


Abb. 1: Roland Barthes: Über mich selbst. München 1978, S. 44 [Bildzitat].

Übergang statt, und dieser Übergang ist in spezifischer Weise montiert. Zunächst sehen wir ein Foto (Abb. 1), auf dem Palmen vor einem Felsen zu sehen sind. Das Foto ist in Marokko gemacht worden.

Auf der rechten Buchseite finden sich drei Texte. Eine Art Überschrift oder ein Verweis auf den Übergang: »Zum Schreiben hin«³³. Das könnte darauf hinweisen, dass Barthes bewusst einen Bildteil und dann einen Textteil komponiert hat, wobei auch in den zweiten Teil Bilder, Handschriftenabbildungen und Zeichnungen einmontiert sind, wie umgekehrt im ersten Teil eben auch kleine Texte stehen. Danach folgt ein Text, der die Bäume auf die Schrift und das Schreiben bezieht. Die Palme zeichnet sich unter den »Buchstaben-Bäumen« dadurch aus, dass ihre Wedel eine Bewegung zeigen, die dem des Schreibens vergleichbar ist: Der Wurf der Wedel vollzieht eine Bewegung des Herabsinkens. Es handelt sich also um eine Bewegung nach unten. Nachdem diese Bewegungsrichtung veranschaulicht und beschrieben ist, folgt ein in den Text-Bildzusammenhang einmontiertes Gedicht aus Heinrich Heines *Buch der Lieder* (1827):

33 Barthes: *Über mich selbst* (Anm. 32), S. 45.

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die fern im Morgenland
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

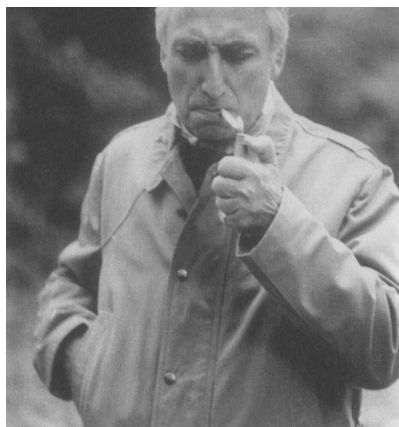
Heinrich Heine³⁴

Das Gedicht erweitert den Bedeutungszusammenhang in dieser Übergangspassage von Barthes' Buch, nicht nur weil das Bild der Palme dort aufgenommen wird, sondern weil es als Ganzes das Foto und den darüber stehenden Bezug von Palme und Schreiben in einen affektiven Zusammenhang stellt, nämlich in den von Einsamkeit und Trauer. Eine dritte Seite komplettiert diese Passage. Wir blicken auf eine Fotoaufnahme von Roland Barthes selbst (Abb. 2), der gerade dabei ist, sich mit dem Feuerzeug eine Zigarette anzuzünden.

Das Foto ist 1974 in Paris gemacht worden und zeigt Barthes als ›Linkshänder‹.

Versucht man, alle drei Teile dieser Passage aufeinander zu beziehen, so kann man sagen, dass wir es mit einer Schlüsselstelle in Bezug auf die Poetik des Buches zu tun haben. Nicht nur wird hier die Bedeu-

Abb. 2: Roland Barthes: *Über mich selbst*. München 1978, S. 46 [Bildzitat].



34 Heinrich Heine, zitiert nach Barthes: *Über mich selbst* (Anm. 32), S. 45.

tung des Bild-Text-Zusammenhangs für das ganze Buch herausgestellt, sondern durch deren Verbindung wird auch die literarische Form näher bezeichnet, um die es geht. Wir haben es in der Tat weniger mit einer *Autobiographie* als mit einer *Automelanchographie* zu tun. Hier schreibt einer von sich, über sich (in welchen Masken, Verfremdungen und Rollen auch immer), und dieses – wie es an einer Stelle heißt – romanhafte (»sein Romanhaftes«³⁵), eben autofiktionale Schreiben, welches auch »Imaginarium«³⁶ genannt wird,³⁷ ist nicht nur mit dem Schreibenden und seiner Schreibbewegung untrennbar verbunden, sondern auch mit einer Haltung, mit einem affektiven Grundzug: die Melancholie. Diesen entdeckt Barthes zuvor schon anlässlich eines Fotos von sich selbst als Kind (Abb. 3).

Er schreibt: »im Kind lese ich offenen Körpers die schwarze Kehrseite meiner selbst, die Langeweile, die Verletzbarkeit, die Fähigkeit zu Verzweiflungen [...], die innere Gemütsregung, die zu ihrem Unglück von



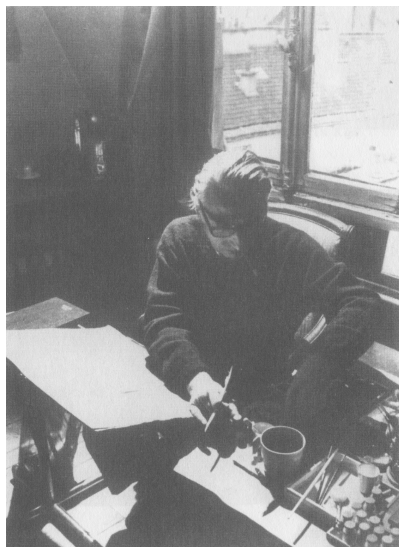
Abb. 3: Roland Barthes: *Über mich selbst*. München 1978, S. 26 [Bildzitat].

35 Barthes: *Über mich selbst* (Anm. 32), S. 99.

36 Barthes: *Über mich selbst* (Anm. 32), S. 115.

37 Vgl. dazu auch Kentaro Kawaschima: *Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*. Bielefeld 2011, S. 195–204.

Abb. 4: Roland Barthes: Über mich selbst. München 1978, S. 42 [Bildzitat].



allem Ausdruck abgeschnitten ist.«.³⁸ Schreiben und Selbst sind in diese Melancholie hineingestellt, Palm-Wedel und Blick sind in typisch melancholischer Manier nach unten gerichtet,³⁹ und der Schreibende zeigt sich in einer Einsamkeit, die schon immer die der Verzweiflung ist; darüber hinaus jedoch auch die der Produktivität und des Eros: der Eros des am Schreibtisch arbeitenden Intellektuellen (vgl. Abb. 4).

Wenn es über das Arbeitszimmer heißt: »Dieser Raum ist überall der gleiche, mit Geduld eingerichtet für die Wollust am Malen, am Schreiben, am Klassifizieren«⁴⁰, dann ist die in Barthes' Buch inter- bzw. automedial montierte und kommentierte ›Schreib-Szene‹⁴¹ eine doppelte: Autome-

38 Barthes: *Über mich selbst* (Anm. 32), S. 26. Bei Doubrovsky ist die negative Gestimmtheit sogar die Motivationsquelle des autofiktionalen Schreibens: »Weit entfernt von der Projektion einer Selbstbefriedigung ist das autofiktionale Projekt mittels Fiktionalisierung die Kompensation eines fundamentalen Überdrusses [...].« (Doubrovsky: *Nah am Text* (Anm. 3), S. 130.)

39 Schon Robert Burton bestimmt in *The Anatomy of Melancholy* die Melancholie als ›die schöne Kunst der Kopfhängerei‹.

40 Barthes: *Über mich selbst* (Anm. 32), S. 42.

41 Vgl. Rüdiger Campe: *Die Schreibszene, Schreiben*. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin 2012, S. 269–282.

lanchographische und autoerographische Züge durchdringen sich in ihr gegenseitig.

Die an Barthes' Buch auffallende Konstellation von Foto-Text, Melancholie und Selbstinszenierung begegnet uns auch bei W. G. Sebald. Dass Sebald sich als Autor in seine Bücher unter Verweis auf eigene Reisen, Erlebnisse, Begegnungen und Recherchen stark selbst einschreibt, ist in der Forschung längst bemerkt worden. Dass seine Texte als *spezifische* Variante eines autobiographisch-autofiktionalen Schreibens, die ich als Automelanchographie bezeichne, eingestuft werden können, möchte ich im Folgenden allererst zeigen, und zwar an einem seiner Bücher, dessen autobiographisch-autofiktionale Form in der Forschung bereits thematisiert worden ist: *Die Ringe des Saturn*.⁴² Der Text trägt den Untertitel *Eine englische Wallfahrt* und wird als Reisebericht, gewöhnlich eine als faktual eingestufte Textsorte,⁴³ bezeichnet. Er erschien 1992 in erster Auflage. Das für unseren Zusammenhang Bedeutsame liegt darin, dass dieser Text wie so oft bei Sebald mit Fotos und anderen Abbildungen durchsetzt ist. Man bezeichnet ihn deshalb in der Sebald-Forschung auch als »Ikono-text«⁴⁴.

In den letzten Passagen von *Die Ringe des Saturn* ist ein Foto von Sebald selbst (Abb. 5) eingefügt.⁴⁵ Gerahmt und erläutert wird es durch den umstehenden Bericht. Darin heißt es:

Diese Aufnahme wurde vor zirka zehn Jahren in Ditchingham gemacht, an einem Samstagnachmittag, als das Herrenhaus zu Wohltätigkeitszwecken für das allgemeine Publikum geöffnet war. Die libanesishe Zeder, an die ich, in Unkenntnis noch der ungunstigen Dinge, die seither geschehen sind, gelehnt stehe, ist einer der bei der Anlage des Parks gepflanzten Bäume, von denen so viele sonst, wie gesagt, schon verschwunden sind.⁴⁶

42 Vgl. dazu Stephan Berghaus: *Grenzgänge des Ich. Wanderungen zwischen Autobiographie und Autofiktion in W. G. Sebalds Die Ringe des Saturn*. In: Wagner-Egelhaaf: *Auto(r)fiktion?* (Anm. 7), S. 207–234 sowie Krumrey: *Der Autor in seinem Text* (Anm. 8), S. 80–88.

43 Zipfel bemerkt, dass Reiseberichte als literarische Texte bezeichnet werden können, ohne dass sie fiktional sein müssen, vgl. Zipfel: *Autofiktion* (Anm. 6), S. 294.

44 Vgl. Jakob Hessing, Verena Lenzen: *Sebalds Blick*. Göttingen 2015, S. 121.

45 Das Foto findet sich am Ende des vorletzten Kapitels IX. Vgl. W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt a. M. 1997, S. 313 ff.

46 Sebald: *Ringe* (Anm. 45), S. 321 f.



Abb. 5: W. G. Sebald: Die Ringe des Saturn. Frankfurt a. M. 1997. S. 313 [Bildzitat].

Sebald montiert die kleine Szene, in der er an einen kräftigen alten Baum gelehnt steht, in eine größere Erzählpassage ein, in der er von der Ausrottung ganzer Waldbestände in England spricht. Hier wie im ganzen Buch schreibt Sebald die Naturgeschichte der Zerstörung bzw. die Geschichte der Naturzerstörung als Verlustgeschichte, und das Foto von ihm selbst kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass sein Schreiben und seine ganze Existenz als Autor mit der historischen Erfahrung und dem Gefühl des Verlusts verbunden sind. Die Poetik wird in frappierender Übereinstimmung mit der Barthes'schen aus *Über mich selbst* an das Bild des traurigen Schicksals der Bäume gebunden. Und das Selbst des Schreibenden verschmilzt gleichsam mit ihm, durch melancholische Mimesis. Wie bei Barthes die Schreibbewegung mit der Bewegung des Palmwedels eins wird, so sehen wir Sebald angelehnt, in direkter körperlicher Berührung mit der Zeder. Plastisch wird solche Mimesis aber erst im Bild, weil es der Berührung und dem Einswerden Raum gibt, oder mit einem treffenderen Wort von Barthes: »Volumen«. ⁴⁷ Schreiben und Selbst konstituieren und erfüllen sich zugleich in den melancholischen Text-Bild-Montagen.

⁴⁷ Roland Barthes: *Die Rauheit der Stimme*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. M. 1990, S. 267–278, hier S. 272.

Die Passage mit dem Selbstporträt kann man im Hinblick auf die autmelanchographische Poetik als Schlüsselstelle des Textes betrachten. Machen wir uns zunächst den fiktionalen Charakter des Textes klar: Von der in *Die Ringe des Saturn* geschilderten »Fußreise«⁴⁸ durch die ostenglische Grafschaft Suffolk weiß Uwe Schütte zu berichten, dass sie sich so nie zugetragen hat.⁴⁹ Vielmehr habe Sebald sie »in mehreren Etappen unternommen, die wohl mehrheitlich im Zeitraum von Sommer 1992 bis Frühjahr 1993 stattgefunden haben«⁵⁰. Sebald hat allerdings die erfundene Geschichte von der *einen* Wandertour auf Nachfragen hin aufrecht erhalten. Zunächst waren Reiseberichte für eine Reihe von Zeitungsartikeln geplant, die er der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* anbieten wollte. Die Texte wuchsen aber, so Schütte, immer weiter aus, sodass schließlich ein 350 Seiten umfassendes Buch aus ihnen hervorging.

Wir haben es bei den *Ringten des Saturn* auch nicht mit einem klassischen Reisebericht zu tun. Zwar bereist der Erzähler eine ganze Region Ostenglands, nimmt viele Besonderheiten an den einzelnen Stationen bzw. in den Landstrichen wahr und kennt sich in der Geschichte der Grafschaft Suffolk sowie in den sich um die einzelnen Orte rankenden Geschichten sehr gut aus. Das Volumen des Textes konstituiert sich aber auch noch durch eine zweite Reise, nämlich eine ins Archiv der Geschichte. Eingeflochten werden für den Erzähler bedeutende Personen mitsamt ihren wissenschaftlichen, literarischen und politischen Biographien, z. B. der Naturforscher Thomas Browne, von dem es im Rahmenteil des Textes heißt, dass er »im 17. Jahrhundert in Norwich als Arzt praktiziert und eine Reihe von Schriften hinterlassen hat, denen kaum etwas Vergleichbares sich an die Seiten stellen läßt«⁵¹. Es wird die Geschichte des britischen Konsuls in Boma, Roger Casement, erzählt, der die Grausamkeit der belgischen Kolonialmacht im Kongo anprangerte und sich am Aufstand der Iren gegen die britischen Besatzer beteiligte. Dafür wurde er des Hochverrats für schuldig befunden und zum Tode verurteilt. Sebald erzählt die Schicksale und Schreibprojekte von Literaten wie Joseph Conrad und Algernon Charles Swinburne, er zieht aber auch große Bögen in der Verfalls- und Katastrophenge-

48 Sebald: *Ringe* (Anm. 45), S. 11.

49 Vgl. Uwe Schütte: *W. G. Sebald. Einführung in Leben und Werk*. Göttingen 2011, S. 123.

50 Schütte: *W. G. Sebald* (Anm. 49), S. 123. Vgl. zum Folgenden ebd.

51 Sebald: *Ringe* (Anm. 45), S. 19.

schichte einzelner Länder wie China oder Deutschland und kommt damit immer wieder zu seinem ureigensten Thema: die Naturgeschichte des Verfalls und der Zerstörung. Es tritt hier in Gestalt eines tendenziell die ganze Menschheitsentwicklung einbeziehenden »melancholische[n] Geschichtsdenken[s]«⁵² so deutlich wie vielleicht in keinem anderen von Sebalds Büchern hervor.

Dass der Text wesentlich unter dem Signum einer melancholischen Grundstimmung steht, zeigt bereits der Titel an. Der benennt den in der Astrologie als Schwermutplaneten designierten Saturn. Ganz zu Beginn des Buches wird auf die Berechtigung des alten Aberglaubens hingewiesen, demgemäß »bestimmte Krankheiten des Gemüts und des Körpers sich mit Vorliebe unter dem Zeichen des Hundssterns in uns festsetzen«⁵³. Die einleitenden Passagen lassen keinen Zweifel daran, dass Sebald eine melancholische Erzählsituation statuiert und dafür eine entsprechende Erzählerfigur konstruiert, die ihre intellektuellen Vorgänger, Forscher wie Schreibende, beim Namen nennt, allen voran Thomas Browne. Darüber hinaus identifiziert der Erzähler sich aber auch mit seinen lebenden Freunden wie Michael Hamburger. Solche Passagen nehmen das schon für Barthes konstitutive Element des Erotologischen auf, wenden es aber in ein für Sebald typisches homosoziales Szenario männlicher Nähe.⁵⁴ Man kann das relationale Verfahren der personalen Identifizierung in Anlehnung an die Poetik Thomas Manns, wie sie sich exemplarisch in der Romantetralogie *Joseph und seine Brüder* verwirklicht, als ein *mythisches In-Spuren-Gehen* betrachten,⁵⁵ mit dem speziellen Effekt, dass die Mythisierung bei Sebald zugleich das Erzähler- und Autor-Ich über seine eigenen individuellen Grenzen hinaus erweitert: auch in den Raum der Theorie, denn es ist unmöglich, die *Ringe des Saturn* zu lesen, ohne vor allem an Walter Benjamins Buch *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zu denken. Wenn dort in Bezug auf die Requisiten der Dürerschen *Melancholia* vom Hund die Rede ist, der aufgrund

52 Schütte: *W. G. Sebald* (Anm. 49), S. 123.

53 Sebald: *Ringe* (Anm. 45), S. 11.

54 Vgl. dazu Toni Tholen: *Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung*. Bielefeld 2015, S. 155–164.

55 Vgl. dazu auch die Äußerung Manns von 1940: »Leben heißt in Spuren gehen, Nachleben, Identifikation mit einem sichtbarlichen oder überlieferten, mythischen Vorbild!« (Thomas Mann: *On Myself*. In: ders.: *Über mich selbst. Autobiografische Schriften*. Frankfurt a. M. 1994, S. 51–91, hier S. 87 f.)

seiner Ausdauer und seines Spürsinnns »das Bild des unermüdlischen Forschers und Grüblers«⁵⁶ abgibt, so sehen wir im fußreisend grübelnden und forschenden Erzähler des Sebaldschen Buches den melancholischen Gelehrten, wie Benjamin ihm seine Konturen eingeschrieben hat. Der Saturnmensch, so heißt es im Trauerspielbuch weiter, richtet den »Blick nach unten« (wir denken hier unwillkürlich an den nach unten gesenkten Palm-Wedel, Erkennungszeichen des automelanchographischen Schreibens bei Barthes), er durchbohrt »den Grund mit den Augen«⁵⁷: »alle Weisheit des Melancholikers ist der Tiefe hörig; sie ist gewonnen aus der Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge und von dem Laut der Offenbarung dringt nichts zu ihr.«⁵⁸ In der erdgerichteten, tiefen Trauer steckt eine Beharrlichkeit, die nach Benjamin Treue zu den Dingen und zu den Kreaturen ist. Einzig in der Treue und der Versenkung ist Rettung möglich: »[...] ihre [gemeint ist die Melancholie, T. T.] ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten.«⁵⁹

Wir begegnen bei Sebald oft Bildern und ganz konkreten Landschaften der Versunkenheit, des Untergangs und des Todes, wir begegnen in seinen Texten aber auch menschlichen Unterwelten, Höllen von Gewalt und Zerstörung, die sich in den Erdschichten der Menschheitsgeschichte abgelagert haben und die es erinnernd wach zu halten gilt. Der melancholische Archivar in *Die Ringe des Saturn* macht uns auf seiner Reise durch East Anglia diese Erd- und Tiefenschichten zugänglich.

Sebald hat in Interviews immer wieder auf die Bedeutung von Reisen und Melancholie für sein gesamtes Schreibprojekt und seine Schreibexistenz hingewiesen.⁶⁰ Seine Annäherung an die Dinge, vor allem an die Geschichte und Kultur Europas seit dem 19. Jahrhundert, ist eine langsame und eine, die Anwesenheit an den Orten des Geschehens voraussetzt. Sebalds Literatur ist ohne das Gehen, Wandern, Reisen – und d. h. ohne

56 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. ³1990, S. 203–430, hier S. 329.

57 Benjamin: *Ursprung* (Anm. 56), S. 330.

58 Benjamin: *Ursprung* (Anm. 56), S. 330.

59 Benjamin: *Ursprung* (Anm. 56), S. 334.

60 Vgl. dazu *Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen. Gespräch mit Uwe Pralle* (2001). In: W. G. Sebald: *»Auf ungeheuer dünnem Eis«*. *Gespräche 1971 bis 2001*. Hg. v. Torsten Hoffmann. Frankfurt a. M. 2011, S. 252–263, hier S. 262.

die Selbstinvolvierung, das Fotografieren, das Notieren und die Archivarbeit – nicht zu denken. Das heißt aber auch, dass seine Texte gar nicht ohne die Involvierung des forschenden Autorsubjekts denkbar sind. Der Autor führt seine eigene Existenzweise und Teile seiner Lebensgeschichte mit der großen Geschichte, mit der Bekundung des historisch-kulturellen Schreckens eng. Literarisch vollzieht sich dies in der Figurierung des Melancholikers. Der Autor/Erzähler verwebt sich in die Melancholie, die er als mythische Interfigur, als Ensemble bzw. als Ansammlung vieler melancholischer Vorgänger und Freunde, konstruiert.

Dieses Verfahren ist allerdings auch an eine Haltung gekoppelt, welche den autofiktionalen Text als bloßes literarisch-fiktionales Artefakt überschreitet und ihn als Element von *Literatur als soziale Praxis*⁶¹ lesbar macht, insofern er nämlich an ein allgemein menschliches, ein existenzielles Bedürfnis appelliert. Was damit gemeint ist, wird deutlich im Vorwort von Sebalds literaturwissenschaftlichem Buch *Die Beschreibung des Unglücks*:

Melancholie, das Überdenken des sich vollziehenden Unglücks, hat aber mit Todessucht nichts gemein. Sie ist eine Form des Widerstands. Und auf dem Niveau der Kunst vollends ist ihre Funktion alles andere als bloß reaktiv oder reaktionär. Wenn sie, starren Blicks, noch einmal nachrechnet, wie es nur so hat kommen können, dann zeigt es sich, daß die Motorik der Trostlosigkeit und diejenige der Erkenntnis identische Exekutiven sind. Die Beschreibung des Unglücks schließt in sich die Möglichkeit zu seiner Überwindung ein.⁶²

Der sich in seine eigene Epoche versenkende schreibende Melancholiker Sebald schließt wie derjenige in Benjamins Trauerspielbuch den Gedanken an eine andere Welt nicht aus. Bei Benjamin allerdings hat der Melancholiker noch keine individuellen Züge. Sebald wie auch Barthes verleihen sie ihm in der Form des automelanchographischen Schreibens. Und damit wird er dem Leser/der Leserin allererst nahbar.

61 Ich beziehe mich auf die mimetische Dimension in Lamarques und Olsens Konzept der Literatur als soziale Praxis. »To recognize something as a literary work is to recognize it as being intended to convey a humanly interesting content.« (Peter Lamarque, Stein Haugom Olsen: *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford 1994, S. 265.) Vgl. dazu auch Zipfel: *Autofiktion* (Anm. 6), S. 296 f.

62 W. G. Sebald: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt a. M. 42003, S. 12.

Jennifer Clare

Autofiktionale Grenzgänge

Peter Weiss' *Notizbücher 1971–1980* als poetologisches und lebenskulturelles Experiment zwischen Fakt und Fiktion

[ROLF MICHAELIS]: Wer ist das ›Ich‹ dieses Romans, ein Ich, das denselben Geburtstag hat wie Sie, den achten November, das Sie aber um ein Jahr jünger machen und im Jahr der Oktoberrevolution 1917 geboren werden lassen; ein ›Ich‹, dessen Vater, wie der Ihre, aus Ungarn kommt, das aber nicht im bürgerlichen, sondern im proletarischen Milieu von Bremen und Berlin aufwächst?

PETER WEISS: Es ist eine Wunschautobiographie. Eine Selbstbiographie, die in sehr vielem meiner eigenen Entwicklung folgt, die aber gleichzeitig das Experiment macht: wie wäre ich geworden, wie hätte ich mich entwickelt, wenn ich nicht aus bürgerlich-kleinbürgerlichem Milieu käme, sondern aus proletarischem. Das ist eines der Themen.¹

So antwortet Peter Weiss 1975 in einem seiner bekanntesten Interviews in der *Zeit*, kurz nach dem Erscheinen des ersten Bandes seiner Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands*. In Resonanz auf dieses Interview hagelt es in den Besprechungen des Bandes harsche Kritik. Weiss wird vorgeworfen, sich zum »Wunschproletarier[]«² zu stilisieren und sich einen »rote[n] Heiligenschein ums eigne Haupt³ zu legen« – kurz, sich durch die autobiographische Anlage seiner Figur mit den fremden Federn eines Widerstands zu schmücken, den er nie geleistet hat.

-
- 1 Rolf Michaelis: *Es ist eine Wunschautobiographie. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman*. In: *Die Zeit* vom 10.10.1975.
 - 2 Wolfgang Hammer: *Autobiographie eines Wunschproletariers*. In: *Badische Zeitung* vom 16.12.1975, zit. nach Volker Lilienthal: *Literaturkritik als politische Lektüre am Beispiel der Rezeption der ›Ästhetik des Widerstands‹ von Peter Weiss*. Berlin 1988, S. 161.
 - 3 Franz Schonauer: *Roter Heiligenschein ums eigne Haupt*. In: *Der Tagesspiegel* vom 25.02.1975, zit. nach Lilienthal: *Literaturkritik* (Anm. 2), S. 161.

Diese kleine Episode zeigt zum einen, dass der fiktionale Umgang mit der eigenen Biographie nicht völlig frei ist, sondern unter Umständen sozialen Sanktionen unterliegt. Im linkspolitischen Diskurs der 1970er Jahre ist die Teilnahme am antifaschistischen Widerstand ein hohes Gut, das erarbeitet und gelebt werden muss, nicht *nur* erschrieben werden darf. Sie der eigenen Biographie als fiktive Elemente oder als Wunsch schreibend hinzuzufügen, wird nicht als literarisch-künstlerischer Akt rezipiert, sondern als Anmaßung und unzulässige Selbstaufwertung im sozialen Kontext.⁴

Zum anderen wirft Weiss' Text, nimmt man ihn aus der politischen Verpflichtung, eine Reihe poetologischer Fragen auf: Was genau ist eine *Wunschautobiographie*? Wie verhält sie sich zu einer klassischen Autobiographie mit faktuellem Anspruch? Wo haben die vier Komponenten des Begriffs – Wunsch, Selbst, Leben und Schreiben – ihren genauen Ort in Weiss' Schreibprojekt? Von diesen Fragen ausgehend möchte ich im Folgenden nicht nur den Romantext selbst, sondern vor allem seine komplexe Verbindung zu den *Notizbüchern*, die Weiss parallel zum fast 10 Jahre andauernden Schreibprozess führt, unter dem Aspekt von Fakt, Fiktion und Autobiographie untersuchen. Die *Notizbücher* sind in der Weiss-Forschung bislang fast ausschließlich als faktuales Begleitmaterial zum Roman berücksichtigt worden, dessen eigene textuelle Beschaffenheit eine eher geringe Rolle spielt. Für meine Fragestellung sind jedoch gerade ihre ästhetischen und schreibprozessualen Eigenarten sowie die genaue Gestaltung ihrer Beziehung zu Romantext und Autorenleben von Bedeutung. Sie verhalten sich, so meine These, weniger wie eine bloße Vorarbeit zum fertigen Roman, sondern interagieren als ästhetisch eigenständige und gleichwertige Texte bereits im Schreibprozess mit dem entstehenden Roman, seinen Figuren, seiner Textgestalt und dem Privat-

4 Weiss wurde, so gelesen, das zum Vorwurf gemacht, was Vincent Colonna als »autofabulation« bezeichnet hat: eine Selbstmythisierung im Rahmen eines vermeintlich autobiographischen Romans fiktionalen Inhalts. Nach Colonna ist die fiktionale Bezugnahme auf die eigene Biographie gerade keine »nouvelle forme de l'intime«, sondern ein nicht-autobiographischer Akt der Selbstaufwertung und Selbstaudehnung über das faktuale Leben hinaus (Vincent Colonna: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris 2004, S. 150 und 164). Zur Frage, wie Weiss' Wunsch-Selbst genau aussieht und an welchen literarischen und politischen Diskursen der 1970er Jahre es sich damit beteiligt, vgl. Jennifer Clare: *Protexzte. Interaktionen von literarischen Schreibprozessen und politischer Opposition um 1968*. Bielefeld 2016, besonders S. 133–176.

leben des Autors. Im Verbund mit dem Romantext bilden sie ein jahrelanges Schreibprojekt, das maßgeblich von einer komplexen Auslotung, Überkreuzung und Vermischung von Leben und Literatur und damit von Fakt und Fiktion lebt. Zu untersuchen gilt also, wie dieses kombinierte Schreibprojekt aus Roman und *Notizbüchern*, dieses Schreibexperiment im Zwischenraum von Fakt und Fiktion funktioniert. Was genau sind die *Notizbücher*, gelesen als literarisch eigenständige, autobiographische Texte? Wie lässt sich der komplexe Zusammenhang zwischen ihnen, dem Roman und dem Leben des Autors – und damit ihr spezifischer Umgang mit Fakt und Fiktion – fassen? Und wie lässt sich Weiss' vielgescholtene Idee einer Wunschautobiographie vor diesem Hintergrund neu bewerten und einordnen?

Methodische Basis der folgenden Überlegungen ist neben der neueren Autobiographie- und Autofiktionsforschung vor allem die Schreibprozessforschung. Im Anschluss an Roland Barthes wird Schreiben als intransitive Handlung, als »Schreiben ohne Objekt«⁵ begriffen. Das Schreiben von Texten wird also in erster Linie in seiner Prozesshaftigkeit und Selbstbezogenheit betrachtet, weniger im Hinblick auf ein konkretes Schreibziel oder Textergebnis. Rüdiger Campe hat den Schreibprozess bekanntermaßen über drei Ebenen beschrieben, die in ihm zusammenwirken und beschreibbar sind: »Sprache, Instrumentalität und Geste«⁶. Diese drei Ebenen spielen in jedem Schreibprozess eine Rolle, aus ihrem je individuellen Zusammenwirken bildet sich nach Campe die spezifische »Schreibszene«⁷ eines Textes aus. In Schreibprojekten wie dem von Weiss haben wir jedoch die Besonderheit, dass die Ebenen, ihre Parameter und ihr Zusammenwirken selbst schreibend thematisiert werden.⁸ Das Schreiben am Roman und auch das tägliche Schreiben in den

5 Rüdiger Campe: *Schreiben im Process. Kafkas ausgesetzte Schreibszene*. In: Martin Stingelin, Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. München 2005, S. 115–132, hier S. 115.

6 Rüdiger Campe: *Die Schreibszene, Schreiben*. In: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a. M. 1991, S. 759–772, hier S. 760.

7 Campe: *Die Schreibszene, Schreiben* (Anm. 6), S. 759.

8 Martin Stingelin hat im Anschluss an Campe diesen Sonderfall der expliziten Thematisierung und Reflexion der Schreibszene im Text als »Schreib-Szene« (Martin Stingelin: »Schreiben«. *Einleitung*. In: ders. (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*.

Notizbüchern ist selbst Erzähl- und Reflexionsgegenstand, der Entstehungsprozess des Geschriebenen wird selbst thematisch.⁹ In Bezug auf das autobiographische Schreiben und die Frage nach seinem Verhältnis zum Leben der schreibenden Person besonders interessant ist nun Campes Vorstellung eines intransitiven Schreibens als »Lebensform«, die er über seine drei Ebenen am Beispiel von Franz Kafkas Tagebüchern entwickelt. Laut Campe handelt es sich beim Schreiben als Lebensform um eine ganz besondere, bei Kafka erstmalig vorkommende Schreibgeste, »die Bedeutung und Instrument in einer [...] einen körperhaften Sinn unterstellenden [...] Weise aneinandersetzt.«¹⁰ In einem solchen Schreibprozess sind Bedeutung (d. h. das Sprachmaterial im weiteren Sinne) und Instrument (d. h. die Werkzeuge und materiellen Voraussetzungen des Schreibens) nicht auf ihre Funktion zur Erreichung eines fertigen Texts reduziert, sondern erhalten einen »körperhaften Sinn«. Das bedeutet, die Geste des Schreibens wird zutiefst körperlich und existentiell erlebt und gelebt, sie ist eine mit dem Leben und dem Körper des Schreibenden verschränkte tägliche »Verrichtung«¹¹. Schreiben, Leben und Körper lassen sich in einer solchen Konstellation in wechselseitigen Formungsbeziehungen betrachten – der Schreibakt hängt unmittelbar vom Leben des Schreibenden in all seinen (körperlichen, räumlichen, materiellen, geistigen, sprachlichen) Voraussetzungen ab und ist zugleich Form-, Sinngebungs- und Strukturierungsfaktor in diesem Leben.

Diese Vorstellung ist für die *Notizbücher* direkt anschlussfähig. Sie bietet die Möglichkeit, den bei Weiss sehr dominanten existentiellen Aspekt des Schreibens, das tägliche, selbstbezogene Schreiben und die stetige subjektive Interaktion mit anderem Textmaterial produktiv zu erfassen. Sie ist daher eine gute Grundlage der Beschreibung für die

München 2004, S. 7–21, hier S. 15) bezeichnet. Eine Schreib-Szene liegt dem Schreibprozess nicht nur zugrunde, sondern verhält sich unmittelbar textkonstitutiv.

9 Diesen Aspekt der aufeinander bezogenen Schreib-Szenen von Roman und Notizbüchern und seine Konsequenzen für die Form des fertigen Romans habe ich ausführlicher behandelt in Jennifer Clare: *Die Grauzonen. Material, Schreib-Szene und Autorenentwurf in der Ästhetik des Widerstands und den Notizbüchern 1971–1980*. In: Arnd Beise, Michael Hofmann (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 26. St. Ingbert 2017, S. 95–109.

10 Campe: *Schreiben im Process* (Anm. 5), S. 115.

11 Campe: *Schreiben im Process* (Anm. 5), S. 116.

komplexen Interaktionsbeziehungen zwischen *Notizbüchern*, Roman und (Privat)Leben des Schreibenden und ihren Konsequenzen für die Frage nach Fiktionalität und Faktualität.

1. Die *Notizbücher* als »existentielles Laboratorium«¹² – Notizbuch-Ich und Roman-Ich

Bevor ich auf die Interaktionsbeziehungen der *Notizbücher* eingehe, soll ein kurzer Blick darauf fallen, wie sie sich für sich genommen zu verschiedenen autobiographischen Genres und Schreibweisen verhalten.

Eine eindeutige Genrezuordnung der *Notizbücher* fällt schwer. In einer der wenigen Studien, die ausführlicher auf die *Notizbücher* eingeht, beschreibt Burkhardt Lindner ihre Textgestalt als »diskontinuierlich und disparat«¹³. Tatsächlich spielen in ihrer Form, ihrem Aufbau und ihren Themen Elemente mehrerer Genres eine Rolle. Der von Weiss selbst gewählte Titel legt eine Nähe zu Notat- bzw. Skizzensammlungen nahe. Nach Hanns-Josef Ortheil ist ein entscheidendes Kriterium für Notate, dass in ihnen »erworbenes Wissen festgehalten, ausgelegt, neu gegliedert, umgearbeitet und schließlich in veränderter, erweiterter Form präsentiert«¹⁴ wird – dass sie also zugleich ordnendes Werkzeug und geordnetes Ergebnis eines Schreibprozesses sind. In der Tat machen Aufzeichnungen zu recherchiertem Material, Exzerpte von Fachbüchern und kleinschrittige Listen von historischen Ereignissen einen größeren Teil des Textes aus. Häufig werden sie ergänzt durch Fotos, Zeichnungen und Landkarten. Diese Passagen dienen – notat-typisch – einerseits der Sammlung und Archivierung von Material zum Erzählzeitraum, zeichnen andererseits aber auch den Prozess dieser Recherche und der mit ihm verbundenen Neuordnung, Problemlösung und Weiterverarbeitung auf. Sie repro-

12 Burkhardt Lindner: *Halluzinatorischer Realismus. Die ›Ästhetik des Widerstands‹, die ›Notizbücher‹ und die Todeszonen der Kunst*. In: Alexander Stephan (Hg.): *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt a.M. 1983, S. 164–204, hier S. 167.

13 Lindner: *Halluzinatorischer Realismus* (Anm. 12), S. 166.

14 Hanns-Josef Ortheil: *Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren*. Mannheim 2012, S. 12.

duzieren niemals nur fremdes Material, sondern dokumentieren immer auch schon die Geschichte seiner Erlangung, Einordnung, Reflexion und Bewertung durch das schreibende Ich. In anderen Passagen findet sich die von Ortheil angesprochene »veränderte[], erweiterte[] Form«, insofern aus dem gesammelten Material heraus Teile des Romans vorskizziert, Formulierungen ausprobiert, Titel, Satzsätze und Widmungen entworfen werden.

Gleichzeitig gibt es zahlreiche Passagen tagebuchartigen Charakters. Christian Schärf hat darauf aufmerksam gemacht, dass Notatsammlung und Tagebuch sich in der Textform sehr nahe stehen und der Übergang zwischen ihnen bisweilen fließend ist:

Jede schriftstellerische Arbeit fängt mit Notieren und Skizzieren an, und diese Arbeit an der Basis gewinnt möglicherweise so großen Raum, dass sie sich zu einer regelrechten Chronik der Arbeitsprozesse auswächst, die sämtliche Erscheinungen der Lebenswelt und der Zeitgeschichte mit verzeichnen kann.¹⁵

In besonderer Weise gilt das für das Arbeitsjournal, nach Schärf eine der Ausprägungsformen des Tagebuchs:

Arbeitsjournale sind besondere Formen der Chronik. Sie beziehen sich meist auf die Arbeitsabläufe bei Künstlern und Schriftstellern und treten in der Regel nur begleitend zu den Werkprozessen auf. In ihnen wird jedoch der Arbeitsprozess aktiv reflektiert, d. h., der Schreiber hält nicht nur fest, was er an dem jeweiligen Tag gearbeitet hat, sondern er befasst sich auch mit den Problemen, die ein Arbeitsprozess jeweils aufwirft.¹⁶

Die Überschneidung dieser Definition mit der bereits zitierten des Notats ist offensichtlich: Hier wie dort treffen sich Arbeitspraxis, Arbeitsreflexion und Arbeitsergebnis auf engem Raum – die Arbeit am Text wird erzählt, reflektiert und darin zugleich vollzogen. Doch die *Notizbücher* sind noch mehr als Notatsammlung und Arbeitsjournal – schon allein, weil die Vorbereitung der *Ästhetik des Widerstands* zwar ein zentrales Anliegen ist, aber bei weitem nicht das einzige verhandelte Thema. Immer wieder werden auch andere Projekte Weiss' erwähnt und wichtige Ereignisse der schriftstellerischen Karriere (Premieren, Erscheinen einzelner Romanteile, Preise) vermerkt. Die *Notizbücher* sind also nicht ausschließlich auf einen bestimmten »Werkprozess« beschränkt, sondern zeichnen

¹⁵ Christian Schärf: *Schreiben Tag für Tag. Journal und Tagebuch*. Mannheim 2012, S. 145 f.

¹⁶ Schärf: *Schreiben Tag für Tag* (Anm. 15), S. 60.

potentiell alles auf, was Weiss als Schreibenden ausmacht, beschäftigt und prägt.

Immer wieder wird der Bereich der literarischen Produktion auch verlassen zugunsten von sehr privaten Aufzeichnungen über Weiss' Leben und Alltag. Wichtige Konstanten sind Notizen zum Aufwachsen seiner jüngsten Tochter, zum Zusammenleben mit seiner Frau, zu nächtlichen Träumen, zum Leben und Sprechen im schwedischen Ausland und, in der zweiten Hälfte, zu seiner schwerer werdenden Herzerkrankung. Auch in diesem Bereich finden sich vereinzelte Fotos und Skizzen, zum Beispiel von ihm mit seiner neugeborenen Tochter. Hier vermischt sich das Arbeitsjournal mit einem privaten Journal. Weiss schlägt in den *Notizbüchern* eine sehr deutliche Brücke zwischen seiner Arbeitspraxis, seinen literarischen Texten und seinem Leben als Privatmann – an vielen Stellen kommt es sogar, wie ich noch zeigen möchte, zu Verwischungen der Grenzen.

Mit all diesen Faktoren rücken die *Notizbücher* weg von einem bloßen Werkzeug zur Produktion eines Werks hin zu einer eigenständigen Form der autobiographischen Selbstaussage sowohl über die Lebensphase, in der diese Produktion stattfindet, als auch über vergangene Lebensphasen, die sich mit der erzählten Zeit des Romans überschneiden. Diese Annahme wird vor allem dadurch gestärkt, dass Weiss die *Notizbücher* selbst kurz vor seinem Tod 1982 beim suhrkamp-Verlag zur Publikation gibt, also ihre öffentliche Sichtbarkeit durchaus plant. Nach eigener Aussage findet die Publikation weitgehend unbearbeitet statt:

Die Eintragungen sind ja gar nicht bearbeitet. Lediglich orthographische Fehler sind manchmal korrigiert worden; Einkaufslisten oder Telefonnummern wurden weggelassen. Und es wurde herausgenommen, was direkt in den Roman übernommen wurde. Ich fand es gut, daß alles andere stehenblieb, also Träume, Persönliches, Pläne zu Artikeln, die sich plötzlich während der Arbeit als Forderung der Außenwelt aufdrängen.¹⁷

Jenny Willner gibt jedoch einleuchtend zu bedenken, dass die vermeintlich unbedeutenden Kürzungen der suhrkamp-Fassung gegenüber dem Originalmanuskript durchaus den Sinn des Geschriebenen verändern

¹⁷ Peter Weiss im Gespräch mit Burkhardt Lindner. *Zwischen Pergamon und Plötzensee oder Die andere Darstellung der Verläufe*. In: Karl-Heinz Götze, Klaus Scherpe (Hg.): *Die Ästhetik des Widerstands lesen: über Peter Weiss*. Berlin 1983, S. 150–173, hier S. 158. Zur Text- und Editions-geschichte der *Notizbücher* vgl. auch Arnd Beise: *Peter Weiss*. Stuttgart 2002, S. 258–262.

können: So streicht Weiss etwa den notierten Namen eines Herzmedikaments, der im Manuskript zwischen Notizen zu einem Aufenthalt in Bremen steht. Besagte Notizen zeichnen jedoch auf, wie der Besuch Bremens für Weiss mit einer unerwarteten Flut von schmerzhaften Kindheitserinnerungen einher geht und zusätzlich überschattet wird vom plötzlichen Tod seines Schwagers und von der erfolglosen Premiere seiner Bühnenbearbeitung von Kafkas *Prozess*.¹⁸ Selbst wenn also nur die Erinnerung daran notiert wurde, ein Medikament nachzukaufen oder einzunehmen, stellt sich diese Alltagsnotiz sofort in eine Sinnbeziehung zu den umliegenden Notaten.

Doch selbst wenn wir der hier zitierten Publikationsfassung Weiss' einige nachträgliche Bearbeitungsschritte unterstellen und das aufgezeichnete Leben als inszeniertes Leben begreifen, lassen sich die *Notizbücher* in Rückbezug auf das Leben und Erleben des Schreibenden und damit im Horizont des Autobiographischen untersuchen. Nötig ist dafür freilich ein eher weit gefasster Begriff der Autobiographie. Die klassische Autobiographietheorie Philippe Lejeunes etwa würde einen Text wie die *Notizbücher* zu den »der Autobiographie benachbarten Gattungen«¹⁹ zählen, die zwar viele, aber nicht alle der von ihm aufgestellten Kriterien des Autobiographischen erfüllen. So schließt Lejeune tagebuchartige Formen wegen der fehlenden »rückblickenden Perspektive des Berichts«²⁰ aus und auch die von ihm für das Autobiographische zwingend vorgesehene Prosaform wird durch die eingefügten Bilder, Zeichnungen und Stichpunktpassagen durchbrochen. Noch problematischer gestaltet sich das Verhältnis der *Notizbücher* zum bekanntesten Kriterium nach Lejeune, der namentlichen Identität von Autor, Erzähler und Figur, die den »autobiographischen Pakt« begründen: Teile der *Notizbücher* besitzen diese Identität, andere Teile werden, wie noch zu sehen sein wird, aus der Per-

18 Vgl. Jenny Willner: *Wortgewalt. Peter Weiss und die deutsche Sprache*. Konstanz 2014, S. 287 f.

19 Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M. 1994, S. 216.

20 Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 19), S. 216. Dieser Sicht auf Tagebücher ist jedoch mehrfach widersprochen worden, u. a. durch Frank Zipfel, der darauf hinweist, dass auch im Tagebuchschreiben das Erleben dem Aufzeichnen immer vorausgeht (vgl. Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literalität?* In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Simone Winko (Hg.): *Grenzen der Literatur: zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin 2009, S. 285–314, hier S. 287).

spektive der namenlosen Romanfigur oder einer unbestimmten Perspektive geschrieben. Einem eindeutigen, kontinuierlichen Pakt wird also in jeder Hinsicht ausgewichen – als Ganze entziehen sich die *Notizbücher* Lejeunes Pakt-Modell. Ich werde darauf zurückkommen.

Anschlussfähig ist dagegen Lejeunes später anhand von André Gides Texten entwickelter Begriff des »autobiographischen Raums«²¹. Hier geht Lejeune zu, dass auch fiktionale Texte mit andersnamigen Figuren Teil eines umfassenden autobiographischen Projekts werden können – dann nämlich, wenn sie sich mit im engeren Sinne autobiographischen Texten im Rahmen eines »phantasmatischen Pakt[s]«²² verknüpfen. Das bedeutet, dass Romantexte dadurch, dass auch ein autobiographischer Text vorhanden ist, lesbar werden als »enthüllende *Phantasmen* eines Individuums«²³ – der Romantext also durch die Leserschaft dem autobiographischen Text als indirekte Aussage zugeschlagen wird. Eine solche Konstellation lässt sich auch in Bezug auf das vernetzte Schreibprojekt aus *Notizbüchern* und *Ästhetik des Widerstands* annehmen: Beide Texte verhalten sich zueinander wie Teile einer einzigen autobiographischen Aussage – dadurch, dass die Leserschaft sie in einem Raum gemeinsam wahrnimmt und in Beziehung setzt.

Toni Tholen hat die Wendung weg von einem, geschlossenen autobiographischen Text hin zu komplexen autobiographischen Räumen aus mehreren Texten, in denen »der Schreibprozess, die Bewegung, Verortung und Materialität des Schreibens oft im Mittelpunkt [stehen]«²⁴, als typisch für autobiographisches Schreiben seit den 1970er Jahren beschrieben. Das Schreiben nimmt in solchen autobiographischen Räumen den Status einer Subjektivierungspraktik ein: Erst im Akt des Schreibens und in beständiger Rückkopplung an die Schreibsituation entsteht das Ich, von dem erzählt wird – der autobiographische Raum ist ein Raum, »in dem sich das Selbst allererst in der Praxis und im Prozess des Schreibens herstellt.«²⁵ Tholens Beobachtung ist wichtig, sucht man bei Weiss – mit Campe im Hinterkopf – den engen wechselseitigen Bezug zwischen

21 Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 19), S. 250.

22 Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 19), S. 252.

23 Lejeune: *Der autobiographische Pakt* (Anm. 19), S. 252. (Hervorhebung im Original).

24 Toni Tholen: *Facetten autofiktionalen Schreibens seit den 1970er Jahren – die Automelanchographie*, in diesem Band, S. 39–57, hier S. 44.

25 Tholen: *Facetten autofiktionalen Schreibens* (Anm. 24), S. 45.

Schreiben, Text und Privatleben in den Blick zu bekommen. Bereits bei Burkhardt Lindner findet sich dieser Aspekt angedeutet, wenn er die *Notizbücher* als »existentielles Laboratorium«²⁶ bezeichnet – eine Formulierung, die deutlich darauf hinweist, dass nicht nur an einem Romantext gearbeitet wird, sondern an einem Selbst, an einer Existenz in Relation zu diesem Text und zum jahrelangen Arbeitsprozess an ihm.

Der faktuale Teil dieser Relation ist schnell geklärt: Die *Ästhetik des Widerstands* spielt zwischen 1935 und dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Ihr Protagonist ist ein junger Arbeiter, der erst in Bremen, dann in Berlin in der linkspolitischen Szene aktiv ist. Er meldet sich freiwillig als Sanitäter zum Spanischen Bürgerkrieg und geht anschließend erst ins tschechoslowakische, dann ins schwedische Exil, wo er erneut Kontakt mit dem antifaschistischen Widerstand aufnimmt. Gegen Kriegsende beschließt er, als einer der wenigen Überlebenden, über den Widerstand zu schreiben.

Der fast gleichaltrige Peter Weiss nimmt räumlich beinahe den gleichen Weg: Kindheit und Jugend in Bremen und Berlin, Exil im tschechoslowakischen Warnsdorf und später in Stockholm. Die Aufenthalte an den einzelnen Orten stimmen zeitlich und teilweise bis auf die genauen Adressen überein.²⁷ Im Unterschied zu seinem Protagonisten entstammt er jedoch einer bürgerlichen, eher unpolitischen Familie, hatte wenig Kontakte zum antifaschistischen Widerstand und war während des Spanischen Bürgerkriegs in London zum Studium.²⁸

Während alle anderen Figuren im Roman eindeutige faktuale Vorbilder haben und mit Klarnamen im Text erscheinen, bleiben die Erzählerfigur und ihre Eltern namenlos. Ein eindeutiger fiktionaler oder autobiographischer Pakt im Sinne Lejeunes wird also auch im Roman umgangen.

26 Lindner: *Halluzinatorischer Realismus* (Anm. 12), S. 167.

27 Wie Jenny Willner angemerkt hat, lässt Weiss sein Roman-Ich in Warnsdorf in der Kellerwohnung eines großen Hauses wohnen, dessen Adresse mit dem Wohnhaus von Weiss' bürgerlicher Familie übereinstimmt (vgl. Willner: *Wortgewalt* (Anm. 18), S. 295). Das Roman-Ich tritt also als (realistisch durchaus denkbarer) ärmerer Untermieter der Familie Weiss in Erscheinung.

28 Zu Weiss' Kindheit und Jugend vgl. die einschlägigen Biographien von Arnd Beise: *Peter Weiss* (Anm. 17) und Jochen Vogt: *Peter Weiss in Bildern und Selbstzeugnissen*. Hamburg 2005 sowie, ganz aktuell, Werner Schmidt: *Peter Weiss: Leben eines kritischen Intellektuellen*. Berlin 2016.

In Bezug auf Fakt und Fiktion ist nun interessant, wie der schreibende Peter Weiss und seine Erzählerfigur über das Medium der *Notizbücher* zu interagieren beginnen. Diese Interaktion ist von Anfang an einer der Dreh- und Angelpunkte für den Schreibprozess an der *Ästhetik des Widerstands*:

Meine Entwicklung hat sich längst vollzogen und ist unabänderlich. Mein heutiges Wissen aber kann ergänzt werden. Ich nähere mich dem Stoff, indem ich Hinweise, Erklärungen, Berichte einhole, Briefe, Tagebücher, Dokumente studiere. Ich erhebe keinen Anspruch darauf, eine umfassende Schilderung geben zu können. Kann mich nur an Einzelheiten halten, die ich selbst in Erfahrung bringe.²⁹

Mit frühen Notizen wie diesen positioniert sich das Notizbuch-Ich ganz klar in der Gegenwart. Die Handlung an den vergangenen Ereignissen findet im Jetzt statt, durch die Erweiterung des eigenen historischen Faktenwissens, in der Auseinandersetzung mit Schriftdokumenten und dem Gespräch mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen. Weder ist eine fiktionale Ausgestaltung vorgesehen noch der Versuch, sich nachträglich selbst in die Vergangenheit als Fakt einzuschreiben.

Gleichermaßen früh wird jedoch deutlich, dass das Notizbuch-Ich vom Geschriebenen fast ebenso stark emotional involviert wird wie sein erlebendes Roman-Ich: »Den bodenlosen Schmerz, das Weinen aus unerträglichem Leiden – machst du für dich – im stillen – ab, dann hast du zu den Fakten Stellung zu nehmen u dich konkret mit ihnen auseinandersetzen«. ³⁰

Die in der ersten Notiz vorgenommene Distanz zu den Inhalten muss also immer wieder hart erkämpft werden. Die Trennung zwischen einem nur Fakten sammelnden schreibenden Ich und einem erlebenden Roman-Ich lässt sich emotional kaum aufrecht erhalten – soviel zeigt sich schon in einer sehr frühen Arbeitsphase.

Implizit ist diese Spannung sogar in den vermeintlich reinen Faktensammlungen spürbar, wie etwa im Exzerpt der *Illustrierten Geschichte der deutschen Revolution*:

Am 4. Febr. 1919 begann das militärische Eingreifen gegen die Räteregierung in Bremen
Arbeiter-Soldatenrat gewählt

²⁹ Peter Weiss: *Notizbücher 1971–1980*. Frankfurt a. M. 1987, S. 51 f.

³⁰ Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 89.

Jan. 19. Das Bremer Proletariat empört sich über das Blutregiment der mit dem Ausbeutertum verbündeten Ebert-Regierung, hat sich heute, am 10. Jan. 19, losgesagt von jeder Gemeinschaft mit dem Terror der Bourgeoisie.³¹

Das vor dem Datum eingeschobene »heute« rückt das Notat von der nachträglichen Auseinandersetzung des Notizbuch-Ichs mit einem Geschichtsbuch für einen kurzen Moment in die Nähe der erlebenden Auseinandersetzung durch das Roman-Ich.

Etwa auf der Hälfte der Arbeit zum ersten Band beginnen Notizen, die komplett aus der Perspektive des Roman-Ichs geschrieben sind. »Ich« und »wir« beziehen sich in ihnen eindeutig auf die erzählte Welt, Aussagen wie »uns Lohnarbeitern«³² auf die fiktiven Anteile des Roman-Ichs. Besonders spannungreich geraten dabei Passagen, in denen das Roman-Ich auf Basis seiner sozialen Herkunft Wertungen unternimmt: »Wenn ich aus bürgerl. Familie käme, würde ich mich schämen, wenn ich meine Leiden vergliche mit den Mühen der Schwerarbeiter in den Fabriken, Gruben, Häfen«³³. Nun kommt das Notizbuch-Ich wirklich aus einer bürgerlichen Familie und reflektiert sich selbst immer wieder im Rekurs auf sein proletarisches Roman-Ich. Über den Umweg einer hypothetischen Scham des Roman-Ichs wird eine sehr reale Scham des Schreibenden angesprochen. Das Notizbuch-Ich lässt sich von seinem Roman-Ich aus dessen fiktivem Klassenbewusstsein heraus kritisieren.

In Passagen wie diesen sind Roman-Ich und Notizbuch-Ich klar als zwei Instanzen voneinander getrennt, die zumindest implizit auf einander Bezug nehmen können. An anderer Stelle ist die Abgrenzung der beiden Instanzen noch stärker sichtbar. Hier wirkt das Notizbuch-Ich unmittelbar formend auf das Roman-Ich ein: »Schwartzkopffstr., hinterm Stettiner Bahnhof, ein Betrieb der AEG. Von dort aus polit. Aktionen. Hier in der Nähe Wohnung meiner Eltern (?)«³⁴. Durch das Fragezeichen wird unmissverständlich deutlich, dass hier nicht das Roman-Ich Fakten der erzählten Welt wiedergibt, sondern dass es sich um einen Entscheidungsprozess im Rahmen der Fiktion handelt: Der elterliche Wohnort muss in der erzählten Welt erst noch als Fakt geschaffen werden – und zwar vom Notizbuch-Ich.

31 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 14, (Hervorhebung von J. C.).

32 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 108.

33 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 394.

34 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 117.

In vielen anderen Fällen verschwimmt jedoch die Perspektive zwischen den beiden Ichs, und damit die Grenze zwischen Fakt und Fiktion: »Perioden, in denen jede Vernunft mich verließ, in denen es nur in den Schläfen hämmerte [...], in denen nur noch das Wüten übrigblieb gegen die Gewalt, die mich zerstören wollte.«³⁵ Da die *Notizbücher* keine optische Trennung der Perspektiven vornehmen, ist es an Stellen wie dieser offen, *wer* wütend ist. Noch extremer gerät die Verwischung, wenn Reflexionen oder Gespräche, die klar in der erzählten Welt stattfinden, sich mit Alltagserfahrungen des Notizbuch-Ichs überkreuzen. So heißt es in einer Notiz: »Brecht schreibt mit Bleistift. Ich, als Maler: das wird doch alles verwischen. Er: das macht nichts. Ein anderer kanns neu schreiben.«³⁶ Nun gibt es im Roman keinen Hinweis darauf, dass das Roman-Ich malt und Derartiges in seinem Erfahrungshorizont hätte – anders als das Notizbuch-Ich, das sich natürlich hervorragend mit Maltechniken auskennt. Da es sich um ein recht frühes Notat handelt, ist ungewiss, ob das Roman-Ich zunächst als Maler geplant war oder ob es das Notizbuch-Ich ist, das sich für einen Moment mit seinem Expertenwissen in das fiktive Gespräch seiner Figuren mischt.

Roman-Ich und Notizbuch-Ich erweisen sich in den *Notizbüchern* jedenfalls als nahezu gleichwertige und sich partiell überschneidende produktive Instanzen. Nur in ganz seltenen Fällen nimmt das Notizbuch-Ich in der dritten Person Bezug auf seine Figur.³⁷

Interessant ist nun, wie sich die beiden Ichs mit den faktualen Personen und Ereignissen verbinden, die in der *Ästhetik des Widerstands* eine Rolle spielen. Das Roman-Ich wird dort, wie bereits angedeutet, dem Kontext des antifaschistischen Widerstands als namenlose fiktive Figur hinzugefügt. Es ist dabei hauptsächlich eine Beobachterfigur, es nimmt kaum aktiven Einfluss auf das historische Geschehen. Es ist allerdings bei vielen wichtigen Ereignissen dabei oder erhält Informationen aus erster Hand, führt intensive Gespräche mit historischen Akteurinnen und Akteuren wie Max Haddam, Bert Brecht, Lotte Bischoff und Horst Heilmann.³⁸ Als »Chronist«,

35 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 379.

36 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 56.

37 Vgl. Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 318.

38 Zum Horchen und Zuhören als eines der Grundprinzipien des Erzählens in der *Ästhetik des Widerstands* vgl. Willner: *Wortgewalt* (Anm. 18), S. 332–344.

als »Verstärker«³⁹ oder als »Prisma«⁴⁰ ist Weiss' Figur in der Forschung umschrieben worden – als eine Figur also, die selten ihre eigenen Gefühle und Wertungen in den Fokus nimmt, sondern eher die der jeweiligen Gesprächspartnerinnen und -partner.⁴¹

Ich möchte im Folgenden anhand der *Notizbücher* zeigen, dass diese spezielle Anlage des Roman-Ichs das Ergebnis intensiver Arbeit des Notizbuch-Ichs an seinem Material, seinem Selbstbild und seinem Schreiballtag ist – und dabei die Dichtomie zwischen Fakt und Fiktion systematisch unterläuft.

2. »Lesefrüchte, anhand derer wir frei phantasieren«⁴² – Quellenmaterial zwischen Fakt und Fiktion

Meine Notwendigkeit: die Phantasie auf dem Boden der Wirklichkeit zu errichten, der Erfindung jede nur irgendmögliche Realität zu geben. Ich sehe immer wieder, wie greifbar mir alles wird, wenn ich die authentischen Plätze gesehn habe, an denen sich die Handlungen abspielten. So auch beim Aufsuchen der Straßen u Wohnungen, in denen Mewis, Wehner, Stahlmann sich verbargen.⁴³

Diese Notiz lotet das Verhältnis zwischen durch Recherche erworbenem Wissen und dessen literarischer Verarbeitung aus: Phantasie und Erfindung haben durchaus ihren Raum im Arbeitsprozess an der *Ästhetik des Widerstands*, aber sie sollen ausgehen von soviel »Wirklichkeit«

39 Peter Weiss im Interview mit Hannes Heer: *Der befreite Laokoon*. Zu Peter Weiss' ›Ästhetik des Widerstands‹ (Rundfunkmanuskript des WDR III vom 30. 11. 1979), S. 14, zit. nach Lindner: *Halluzinatorischer Realismus* (Anm. 12), S. 175.

40 Manfred Haiduk: *Dokument und Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie ›Die Ästhetik des Widerstands‹*. In: Alexander Stephan (Hg.): *Die Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt a. M. 1983, S. 59–78, hier S. 68.

41 Eine Ausnahme bildet, wie ich in meiner Dissertation gezeigt habe, der Bereich des Schreibens. Hier wird das Roman-Ich selbst zum erlebenden, handelnden und reflektierenden Ich (vgl. Clare: *Protexpte* (Anm. 4), bes. S. 155–164 und S. 170–174).

42 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 401.

43 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), 701 f.

wie nachträglich noch verfügbar. Was Jenny Willner über die Struktur des Romans festhält, findet sich vorbereitet und abgebildet in den Aufzeichnungen der *Notizbücher*: »Jede Ortsbeschreibung, jeder Name, jeder Deckname beruht auf Recherche, die Aufzählung von Daten nimmt zuweilen mehrere Seiten in Anspruch, biographische Vorgeschichten wie politischer Werdegang einzelner Figuren werden minutiös aufgerollt.«⁴⁴ Die *Notizbücher* zeigen drei zentrale Formate der Recherche: intensive Gespräche mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, Betrachtung von historischen Bildern und Dokumenten und Begehung der Handlungsorte.

Besonders viel Raum nimmt eine längere Spanienreise ein, bei der sich Ortsbegehung und historisches Dokument überkreuzen: Weiss reist mit dem Kriegstagebuch seines verstorbenen Freundes Max Hodann. Fast 40 Jahre später reist er die im Tagebuch beschriebene Route nach, gleicht dessen Beschreibungen mit seinen Beobachtungen ab.⁴⁵ Hodanns Tagebuch, Weiss' Reise und seine akkuraten Aufzeichnungen in den *Notizbüchern* bilden zusammen eine nächstmögliche, wenn auch zeitversetzte Annäherung an eine Alltagswirklichkeit im Spanischen Bürgerkrieg. Seine Erzählerfigur wird im Roman dann zum fiktiven Reise- und Kriegsgefährten Hodanns und erlebt zeitgleich mit ihm die geschilderten Orte und Ereignisse.

Im Verlauf der *Notizbücher* sieht man, wie das Romanprojekt durch diese Art von Schreib- und Rechercheprozess seine Form gewinnt: »Der Roman ist in der Form, in der ich seit Juli arbeite, nicht möglich. Es wird alles verkrampft. [...] Besser: den Prozeß der ganzen Suche in seinem tatsächlichen Ablauf zu zeigen. Nichts erfinden. Nur ausgehen von dem, was vorhanden ist.«⁴⁶ Diese Formentscheidung ist zentral für den Romantext: In den *Notizbüchern* wird sprachlich und formal ein Verstehens- und Orientierungsprozess modelliert, den zuerst der Autor Weiss über sein Notizbuch-Ich durchläuft, den er seine Romanfigur durchlaufen lässt und den zuletzt die Leserschaft durchlaufen muss. Der Roman hält sich dabei, im Gegensatz zu den *Notizbüchern*, streng an eine fiktionale, erzählende Form – Bildmaterial und Quellenangaben finden sich nur in den Aufzeichnungen des Notizbuch-Ichs. In frühen Notizen sieht man, dass diese Konzeption des Romans und auch der Grad seiner Fik-

44 Willner: *Wortgewalt* (Anm. 18), S. 261.

45 Vgl. Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 278–313.

46 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 171 f.

tionalität nicht von Anfang an entschieden sind. Vielmehr werden sie in Prozessen des Ausprobierens und Verwerfens festgelegt.⁴⁷

Obwohl alle Informationen im Roman durch ein einzelnes Ich kommuniziert werden, ist die *Ästhetik des Widerstands* ein vielstimmiger Text. Grund dafür ist die oben skizzierte Anlage entlang des Rechercheprozesses Weiss' und die damit zusammenhängende starke Strukturierung über die Gespräche mit verschiedenen Angehörigen des Widerstands. Der antifaschistische Widerstand erscheint so nicht als homogene Gruppe, sondern als Ansammlung von Einzelpersonen mit subjektiven Einschätzungen, individuellen Motiven und Schicksalen. Die Entscheidung, die heterogenen Aussagen der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen und der historischen Dokumente in ihrer – teilweise widersprüchlichen⁴⁸ – Vielstimmigkeit stehen zu lassen, fällt wiederum nach einem Reflexionsprozess in den *Notizbüchern*: »Von ihnen allen wollte ich wissen, was sie davon hielten, wie sie dazu standen, ich war davon besessen, zu erfahren, was dies war: die Objektivität gegenüber der Geschichte, die historische Wahrheit – ob es solche überhaupt gab. – Es gab immer nur Widersprüchliches.«⁴⁹ Wenig später notiert er: »Man kann keine richtige (objektive) Geschichte schreiben. Alle Aussagen widersprechen einander«⁵⁰. Die Akzeptanz dieser Tatsache im Rahmen der *Notizbücher* durch das Notizbuch-Ich führt dazu, dass das Roman-Ich in seinem fiktiven Erleben genau den subjektiven Weg von Orten und Gesprächen geht, den das Notizbuch-Ich in den 1970er Jahren nachträglich nimmt – ohne selbst zu werten oder eine bestimmte Position besonders stark zu machen.

Teilweise verschwimmt in den *Notizbüchern* auch im Hinblick auf die Recherchen die Perspektivengrenze zwischen Notizbuch-Ich und Roman-Ich, etwa wenn es in einem Notat heißt: »Besuch von Hans Coppi

47 Vgl. Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 182, wo eine Liste für Danksagungen begonnen wird, dann aber nicht in den Roman übernommen wird.

48 In einer Notiz einige Monate nach dem Erscheinen des zweiten Bandes beklagt sich Weiss darüber, dass diese literarische Modellierung von der Literaturkritik nicht verstanden wird und die *Ästhetik des Widerstands* einseitig als misslungener Versuch eines faktualen Berichts rezipiert wird: »Auch er [Hans Christoph Buch in seiner Rezension im *Spiegel* 47/1978, JC] hat garnicht kapiert, daß er einen Roman liest, auch nichts verstanden vom Wesen der Ich-Figur, in der sich alle zur Sprache gebrachten Gegensätze u Meinungsverschiedenheiten brechen.« (Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 810)

49 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 213.

50 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 237.

jr., dem Sohn *meines Hans Coppi*«⁵¹. Die Formulierung »meines Hans Coppi« klingt zunächst eher nach dem Roman-Ich, dessen Freund Hans Coppi im Roman ist, während Peter Weiss ihn nie kennengelernt hat. Den Besuch von seinem Sohn bekommt aber eindeutig Weiss in den 1970er Jahren. Allein durch seine Recherchen und die subjektive Ausgestaltung einer Figur Hans Coppi ist dieser auch zu »seinem« Coppi geworden.

Dies ist eines der vielen Beispiele, in denen die Arbeit am Roman-Ich auch in den Alltag und die Privatnotizen des schreibenden Ichs hereinragt. Dadurch, dass es das Roman-Ich gibt, beginnt das Notizbuch-Ich, analog zu ihm wahrzunehmen und zu bewerten. Beispielsweise kommentiert das Notizbuch-Ich gegenwärtige politische Ereignisse in Tagebuchnotizen, die im Tonfall auffällige Ähnlichkeit mit den Kommentaren des Roman-Ichs in der *Ästhetik des Widerstands* aufweisen:

Vietnam: ich lernte das System der USA hassen, es war ein Haß, der keine Grenzen kannte, ein bodenloser Haß. Auch zeigte Vietnam, wie feige, wie verdorben unsre Empfindung der Machtlosigkeit war gegenüber der imperialistischen Destruktivität, wir hatten uns immer wieder niederzwingen lassen. Vietnam, um so viel schwächer als wir, gab nie auf. Stellvertretend für die unterdrückten Reichen u Satten kämpft Vietnam, das Land der Verwundeten u Armen –⁵²

Wer die *Ästhetik des Widerstands* kennt, wird sich in dieser Passage sofort an die sehr spezielle Satzmelodie des Romans erinnern fühlen. Der Erzählstil von Notizbuch-Ich und Roman-Ich gleichen sich bis hin zu den charakteristischen Verkürzungen (»unsre«) und dem nicht näher spezifizierten Plural (»wir«). An anderer Stelle überkreuzen sich Tagespolitik und eigenes Leben sogar ganz unmittelbar mit den Schreib- und Denkbewegungen und den entstehenden Texten: »Vietnam – ein Land, nicht größer als Schweden (auch ähnliche, langgestreckte Form. Die Konturen Schwedens auf vietn. Landkarte einzeichnen, um die Kriegsvorgänge deutlich zu machen).«⁵³ Mit der Übertragung der schwedischen Landkarte auf die vietnamesische werden zugleich die Vorstellungen vom zeitgenössischen Kriegsgeschehen in Vietnam auf einem Blatt Papier verknüpft mit den 30 Jahre zurückliegenden Kriegserfahrungen der Figuren, über die Weiss zur selben Zeit forscht und schreibt.

51 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 409.

52 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 9.

53 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 49.

Auch die zunehmende Erfindung einer Schreibumgebung für das Roman-Ich wirkt auf die Schreibumgebung des schreibenden Ich zurück. So ist diesem die Arbeit an anderen Projekten teilweise nicht möglich, weil die fiktive Erlebenswelt des Roman-Ichs sich der Arbeit an ihnen widersetzt: »Wenn ich etwas anderes tun wollte, lesen, schreiben, kam, zwanghaft, die Fabrik vor mir auf, durchs Fenster sah ich drüben den Schornstein«⁵⁴. Die Fabrik spielt im Roman eine wichtige Rolle als gleichermaßen produktiver wie problematischer Schreib-Ort: Einerseits ist sie Ort wichtiger Gespräche, Kontakte und Unterdrückungserfahrungen. Andererseits halten die harten körperlichen Anforderungen, aber auch die soziale Ausschließung von Bildungsgut, vom Schreiben ab. In einer späteren Tagebuchnotiz, in der das Notizbuch-Ich über seinen schlep-pend vorangehenden Umzug und die Krankheit erst seiner Frau und dann seiner Tochter schreibt, greift es diese Schreibhemmnisse seiner Figur vergleichend auf:

Ich arbeite an diesem Buch genau so, wie dort mein Ich sich mit Literatur u Kunst befaßt, ständig unterbrochen, ohne Kontinuität, immer ankämpfend gegen Störungen – unter Bedingungen, die jeder produktiven Tätigkeit entgegengesetzt sind – im Grund erscheint das Schreiben wie eine Unmöglichkeit – kaum vorstellbar, daß überhaupt etwas entstehen kann.⁵⁵

So fiktiv die Fabrik-Situation, die Armut und die Erkrankung der Mutter des Roman-Ichs sind, sie haben gefühlte Entsprechungen im Alltag des Notizbuch-Ichs. Jede Fiktion rund um das Roman-Ich wird im Rahmen der *Notizbücher* in der eigenen Biographie verankert – durch nachträgliches Erleben, durch Vergleiche oder durch perspektivische Verwischungen.

Im letztgenannten Beispiel ist zu erahnen, was Campes eingangs ausgeführte These vom Schreiben als »Lebensform« auf Textebene bedeutet: Der Schreibprozess wird zutiefst körperlich und existentiell – einmal in dem Sinne, dass er als abhängig von äußeren Faktoren empfunden wird, einmal aber auch in Bezug auf die Romanfigur, deren Erlebnisse in der erzählten Welt unmittelbar körperliche Auswirkungen auf den Schreibenden haben. Burkhardt Lindner hat diesen Aspekt sehr früh versucht zu fassen, indem er die historischen Bezugnahmen Weiss' beschreibt als »ein Verfahren fingierten, besser: experimentellen *Erinnerns*, das beim

54 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 484.

55 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 602.

Schreiben eine bis ins *Körperliche* reichende Mimesis des Beschriebenen erzeugt.«⁵⁶ In den *Notizbüchern* gibt es immer wieder Beispiele, in denen sich Erzählen und Erleben bis auf die körperliche Ebene vermischen: So notiert Weiss, dass er sich, während er an der Lenin-Passage der *Ästhetik des Widerstands* arbeitet, zwischendurch selbst im Krankenhaus wegen einer akuten Gürtelrose behandeln lassen muss («5/7 morgens Befund im Serafimer-Lazarett: Gürtelrose«⁵⁷). Während seiner Arbeit an der Hinrichtungsszene in Plötzensee schildert das Notizbuch-Ich »eine ständig mahlende, wühlende Beängstigung« und »ein grauenhaftes Gefühl, wie es einen quälen muss, der zum Tod verurteilt ist u die Hinrichtung erwartet«⁵⁸. Im Schreibprozesses »erwarten« also nicht nur die Figuren, sondern auch der Schreibende selbst die Hinrichtung mit allen physischen und psychischen Erscheinungen.

Dies führt zurück zu der Ausgangsfrage, inwiefern wir es bei den beiden Texten mit (wunsch)autobiographischen Texten zu tun haben und was dies für ihren Umgang mit Fiktionalität und Faktualität bedeutet.

56 Lindner: *Halluzinatorischer Realismus* (Anm. 12), S. 172 (Hervorhebung im Original).

57 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 720. Wie Jenny Willner zeigt, handelt es sich bei der genauen Überlappung von Weiss' Erkrankung und der Arbeit an der Lenin-Passage wahrscheinlich um eine nachträgliche Inszenierung im Rahmen der Publikation – in den Manuskripten gibt es Hinweise, dass die Passage erst etwas später entstanden ist (vgl. Willner, Jenny: *Lenins Gürtelrose. Zur Überlieferung von Körperwissen in und um Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands*. In: Sarah Mohi von Känel, Christoph Steier (Hg.): *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2013, S. 175–188, bes. S. 183–185). Demnach wäre die in den Notizbüchern angedeutete Kausalität (Weiss bekommt die Gürtelrose in Folge seines Schreibens über die Gürtelrose) hinfällig – was aber der engen Verbindung von Leben und Schreiben wenig Abbruch tut, insofern die Notizbücher diese Verbindung überhaupt denken und inszenieren.

58 Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 876.

3. »Roman-Leben« – Impulse für die Autobiografieforschung

ich [...] halte mich seit mehr als 8 Jahren aufrecht mit diesem Roman-Leben. Es ist als sei das künstlich Erzeugte zu meinem einzigen Leben geworden, alles was hier vorkommt, ist wahr für mich. Tatsächlich besitzt dies alles die gleiche Wahrheit wie die Erlebnisse der sogenannten Wirklichkeit. – Und was besteht denn für ein Unterschied, im Rückblick, zwischen dem Erdachten und dem direkt Erfahrenen – in beiden Fällen ist es nicht mehr greifbar, läßt sich nicht mehr kontrollieren – Reales u Erdichtetes ist, als Vergangnes, von gleicher Qualität – ich bin überall dort gewesen, wo ich mein Ich, im Buch, hinstelle, habe mit allen, die ich nenne, gesprochen, kenne alle Straßen und Räumlichkeiten – ich schildre mein eignes Leben, ich kann nicht mehr trennen zw. Erfundenem u Authentischem –⁵⁹

Dieser bemerkenswerte Eintrag findet sich im letzten den Roman begleitenden *Notizbuch*. Er zeigt zum einen eine weitere, im wahrsten Sinne des Wortes, existentielle Komponente des Projekts: Der schwer erkrankte Schreibende hält sich »aufrecht« in der Arbeit am Leben seines Roman-Ichs. Er lebt weiter, damit sein Roman-Ich leben kann, damit dessen Erzählung abgeschlossen werden kann.

Zum anderen hält der Eintrag die letzte Konsequenz des fast abgeschlossenen Schreibprojekts fest – eine Konsequenz, die sich in den zuvor diskutierten Verwischungen mit dem Roman-Ich bereits angedeutet hat: Durch die jahrelange schreibende Interaktion mit dem Roman-Ich nimmt dieses eine gleichwertige Wirklichkeit gegenüber dem Notizbuch-Ich ein. Die entstandenen Texte, sowohl die *Notizbücher* als auch die *Ästhetik des Widerstands*, sind in ihrer Urheberschaft, ihrer Perspektive und ihrer Formung Produkte mehrerer Instanzen. Nachträgliches Erleben ist auch vom Schreibenden nicht mehr trennbar vom Erleben in der erzählten Welt. Durch den Weg der intensiven Recherche und deren Abbildung im Roman fühlt es sich für den Schreibenden an, als habe er im Schreiben den Weg seines Roman-Ichs nicht nur konstruiert und erzählt, sondern auch selbst durchlaufen.⁶⁰ Beides, die Erlebnisse des Roman-

⁵⁹ Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 872 f.

⁶⁰ Vgl. auch: »wie dieses Buch in mir entsteht ist mir manchmal ein Rätsel – wie komme ich ins Berlin des Jahrs 37, wie komme ich nach Spanien, nach Paris, in den Untergrund – ich bin einfach da« (Weiss: *Notizbücher* (Anm. 29), S. 873) – auch hier wird das Gefühl betont, durch die Arbeit am Buch an die Schauplätze zu »kommen« und im historischen Szenario »einfach da« zu sein.

Ichs und das nachträgliche Schreiben, gehören gleichwertig zum »eigenen Leben«. Wenn man will, wird das, was Weiss in seinem Recherche-, Schreib- und Reflexionsprozess der 1970er Jahre erwirbt (und das er, wie zu sehen war, im Schreiben durchaus körperlich und emotional *erlebt*), transferiert in sein vergangenes Leben in den 1930er und 1940er Jahren. Was fünf Jahre zuvor als »Wunschautobiographie« gestartet ist (also als Schreiben über etwas, das man gern erlebt hätte, aber nicht hat), ist am Ende des kombinierten Schreibprojekts aus Roman und *Notizbüchern* zu einer beinahe faktualen, wenn auch zeitverschobenen Autobiographie geworden (also zu einem Schreiben über etwas, das man selbst erlebt hat – wenn auch nachträglich). Durch die intensiven Recherchen, das Reisen an die relevanten Orte, die Treffen mit allen noch lebenden Zeitzeuginnen und Zeitzeugen und vor allem die starke emotionale und körperliche Anteilnahme am Geschehen in der erzählten Welt werden die fiktionalen Anteile in der *Ästhetik des Widerstands* legitimiert und zu den Fakten gleichwertigen Anteilen erhoben.

Diese Legitimation funktioniert aber nur, weil zusätzlich zum Roman die *Notizbücher* existieren. Erst sie in ihrer Verklammerung mit dem Leben des Autors Weiss und dem entstehenden Roman ermöglichen, dass die *Ästhetik des Widerstands* lesbar wird als Bestandteil eines autobiographischen Raums im Sinne Lejeunes. Weil Weiss sich die Erlebnisse seiner Figur *als Erlebnisse* in den *Notizbüchern* erarbeitet hat, können sie als Teil seiner autobiographischen Erzählung rezipiert werden – ungeachtet dessen, dass sich die Handlungen des Roman-Ichs während des Kriegs nachweislich nicht mit denen Weiss' während des Kriegs decken.

Ein solches Projekt erfordert ein Neuverständnis des Autobiographischen, denn, so mag man einwenden, das nachträgliche Erleben im Schreiben ist nicht dasselbe wie ein gegenwärtiges Erleben: Die nachträglichen Ortsbegehungen bedeuten nicht die Lebensgefahr, die sie für das Roman-Ich bedeuten, und die Auseinandersetzung mit den politischen Ereignissen um 1940 weiß immer schon um die weiteren historischen Entwicklungen. Demzufolge kann die Mission des Schreibenden Peter Weiss auch nur eine andere sein als die seines schreibenden Roman-Ichs: Geht es im letzteren Fall um ein schreibendes Begleiten aktueller Ereignisse und Positionen, kann Weiss dem antifaschistischen Widerstand und seinen oftmals bereits toten Akteurinnen und Akteuren nur nachträglich eine Stimme verschaffen. Genau diese Differenzen haben in der zeitgenössischen Rezeption zur kritischen Abwertung des Textes gegenüber einer »echten« Autobiographie geführt. Mit Blick auf die neuere

Schreibprozessforschung lässt sich diese Abwertung jedoch kaum als solche halten. Campes Konzept von Schreiben als »Lebensform« zeigt, dass in bestimmten Texten lebensweltliche ›Fakten‹ und im Schreiben Erzeugtes im Akt des Schreibens verschmelzen und voneinander wechselseitig abhängig werden. Statt einer stabilen ›realen‹ Person, die statisch außerhalb des Texts vorliegt und die textinternen Instanzen gezielt »herstellt«, zeigen sich in solchen Texten existentielle, bis ins Körperliche reichende Prozesse, die von der Arbeit am eigenen Selbst und am eigenen Leben schlichtweg nicht mehr zu trennen sind. Keine der Instanzen – Roman-Ich, Notizbuch-Ich und Weiss als Privatperson – ist in der Form, die sie am Ende des Schreibprojekts hat, denkbar ohne die beiden anderen Instanzen. Jede von ihnen hat an den anderen beiden Instanzen geformt und wurde von ihnen geformt. Lejeunes Pakt-Modell scheitert auch aus diesen Gründen: Wie einen eindeutigen Pakt schließen mit drei instabilen, sich überkreuzenden und wechselseitig bedingenden Instanzen? Wenn es in den *Notizbüchern* am Anfang heißt, »mein heutiges Wissen« solle »ergänzt« werden, dann sind für diese Ergänzungsleistung am Ende des Projekts zu gleichen Teilen Weiss als Autor, das Notizbuch-Ich und das Roman-Ich verantwortlich.

Teresa Vinardell Puig

»Der Papa erlebt was und macht Geschichten daraus.«

Identität, Fiktion und Voyeurismus in Peter Henischs *Die kleine Figur meines Vaters*

Fast am Anfang des autobiografischen Romans *Die kleine Figur meines Vaters*, von dem es drei Fassungen gibt (1975, 1987, 2004), gesteht der mit dem Autor Peter Henisch namensidentische Erzähler, in der Lebenserzählung seines Vaters Ansätze für seine eigene Geschichte finden zu wollen. In einem 2007 erschienenen Artikel über die Tonbandprotokolle, auf die sich dieser Roman gründet, hebt Henisch hervor, dass sein Text, im Unterschied zu den meisten anderen sogenannten ›Vaterbüchern‹, »zu etwa zwei Dritteln noch zu Lebzeiten des Vaters geschrieben« worden sei.¹ Während der Gespräche mit seinem Vater, die zweimal pro Woche über einen Zeitraum von etwa zwei Jahren stattfanden, habe sich eine Art »Ritual« entwickelt, das konzentrationsfördernd auf die wiederholte »Wiederaufnahme der gemeinsamen Produktivität« gewirkt habe, und ebenso auf die »Erinnerungsarbeit«, zu der der Fotograf Walter Henisch (1913–1975) sich bereit erklärt habe.² Auf der Grundlage seiner eigenen Auffassung vom Wesen der Pressefotografie habe letzterer nämlich durchaus Verständnis für ein literarisches Projekt gehabt, das »mit der Wirklichkeit (sowohl der erinnerten als auch der gegenwärtigen) als Material« umgehe.³ Die Tatsache, dass sein Sohn ein Buch über ihn schreiben wolle, in dem nichts »frei erfunden« sein solle, habe Walter Henisch außerdem Gelegenheit gegeben, sich mit einem Anspruch auf Authentizität

1 Peter Henisch: *Erinnerungshilfe und Inspiration. Die Tonbandprotokolle zu Die kleine Figur meines Vaters*. In: *Sichtungen: Archiv – Bibliothek – Literaturwissenschaft*. 8./9. Jahrgang. Wien 2006 [recte: 2007], S. 343–347, hier S. 343.

2 Henisch: *Erinnerungshilfe und Inspiration* (Anm. 1), S. 344.

3 Henisch: *Erinnerungshilfe und Inspiration* (Anm. 1), S. 344.

zität »erzählend selbst darzustellen«. ⁴ Laut Peter Henisch sei ihm jedoch bewußt gewesen, dass das Bild, zu dessen Entstehung er da beitrage, etwas anders aussehen würde als dasjenige, das er sich gern von sich selbst mache: nämlich das »eines kleinen Mannes in doch irgendwie großen Zeiten, eines Überlebenskünstlers«, der »im Grunde heiter und gutartig« den Kopf oben behalte, auch wenn das nicht immer leicht sei. ⁵ Der Autor Henisch sieht ihn aber als Beispiel einer Mitläufer-Generation, die durch ihr opportunistisches oder begeistertes Mitmachen für die Greueltaten des nationalsozialistischen Regimes mitverantwortlich sei:

Nicht, daß Du sie [die Schirmmütze mit dem Hakenkreuz] getragen hast, aber wie, nämlich gern, sogar stolz, und die Armbinde mit der Aufschrift KRIEGSBERICHTER DES HEERES hängt noch heute in Deinem Labor, also damit bin ich einfach nicht fertig geworden. Mit zwanzig habe ich mir einen Bart wachsen lassen, um Dir nicht ähnlich zu sehen – um Mund und Kinn, hat mir die Mutti immer wieder gesagt, bist du ganz der Papa. Jetzt schaust du aus, hat die Oma angesichts des sprießenden Bartes gezetert, wie ein polnischer Jud, und genau das, muß ich gestehen, war mir eine große Genugtuung. ⁶

In meinem Aufsatz geht es darum, zweierlei zu beschreiben: Erstens, den Zusammenhang zwischen einer äußerst problematischen Erinnerungskultur in Österreich und dem Erzählduktus, der den Lebensrückblick des Fotografen und ehemaligen Kriegsberichters der Wehrmacht Walter Henisch im autobiografischen Roman seines Sohnes Peter Henisch *Die kleine Figur meines Vaters* bestimmt. In den erwähnten Erinnerungen des Vaters fällt auf, wie vieldeutig Körper und Metier zum Ausdruck gebracht werden. Zweitens möchte ich den Versuch des Romanciers erläutern, in diesem autobiografischen Roman nicht nur den ästhetischen Ehrgeiz seines Vaters als eine Form des Voyeurismus zu durchschauen, sondern auch seinen eigenen.

4 Henisch: *Erinnerungshilfe und Inspiration* (Anm. 1), S. 344.

5 Henisch: *Erinnerungshilfe und Inspiration* (Anm. 1), S. 344.

6 Peter Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters*. Vom Autor überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Salzburg 2004, S. 22.

Identitätsbildende Fiktionen

Wenn man bedenkt, dass Walter Henisch jüdischer Abstammung war (obwohl er es erst als ein zu verbergendes Geheimnis in seiner Jugend erfuhr), so wird einem sofort klar, dass bei ihm der Anteil an Rationalisierung und Verdrängung seines Verhaltens in der Zeit von 1938 bis Kriegsende und auch danach besonders groß sein musste.

Zweifellos knüpft dieser Mangel an tiefgründiger Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit an die von Lonnie R. Johnson treffend bezeichnete »geschichtliche Fiktion« an,⁷ die als wichtige Grundlage des Staatsvertrags der Zweiten Republik Österreich fungierte und die noch Jahrzehnte später das internationale Image des Alpenlandes prägte, nämlich, die Auffassung Österreichs als »ersten Opfers« des Nationalsozialismus, als »besetzten Landes«. 2001 analysierte Heidemarie Uhl die Transformationen des offiziellen Erklärungsmodells, kurz »Opfermythos« genannt, und kam zu dem Schluss, dass man in der österreichischen Gedenkkultur nach 1945 drei zentrale narrative Muster herausarbeiten könne: erstens das offizielle Erklärungsmodell der Opfertheorie, zweitens eine Theorie im Widerspruch zu diesem Opfermythos, die sich zeitgleich mit dem Werben der politischen Parteien um die Wahlstimmen sogenannter »minderbelastete[r]« Nationalsozialisten ebenfalls entwickelt habe und die in engem Zusammenhang mit dem Gedenken an die gefallenen Soldaten des 2. Weltkriegs stehe, und drittens die Beurteilung der NS-Vergangenheit seit der sogenannten Waldheimaffäre in den Jahren 1986 bis 1988. Von diesen drei Erklärungsmustern werde ich im Folgenden ausschließlich das erste und zweite in den Blick nehmen.

Am 27. April 1945 proklamierte die provisorische Regierung, die von Vertretern der Sozialistischen Partei (SPÖ), der Volkspartei (VPÖ) und der Kommunistischen Partei (KPÖ) gebildet wurde, die Wiederherstellung der Republik Österreich. In dieser sogenannten Unabhängigkeitserklärung wurde Österreich als »das erste freie Land« bezeichnet, das »der Hitlerschen Aggression zum Opfer gefallen« sei, und der Anschluss als eine »militärische kriegsmäßige Besetzung« dargestellt, die »dem hilflos

7 Lonnie R. Johnson: *Die österreichische Nation, die Moskauer Deklaration und die völkerrechtliche Argumentation. Bemerkungen zur Problematik der Interpretation der NS-Zeit in Österreich*. In: *Jahrbuch des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes* (1988), S. 40–54, hier S. 50.

gewordenen Volke Österreichs« aufgezwungen worden sei.⁸ Man konnte dabei wörtlich auf manche Beschlüsse der alliierten Außenministerkonferenz Ende Oktober 1943 in Moskau Bezug nehmen; erstere waren aber nicht als Konzept für die österreichische Nachkriegsordnung gedacht, sondern als ein Propagandainstrument zur Stärkung des österreichischen Widerstandes, das sich letzten Ende als wenig wirksam erwies.⁹ Entscheidend ist, dass nach dem Krieg gerade die sogenannte Mitschuld Klausel eben dieser Deklaration nicht berücksichtigt wurde:

Austria is reminded, however that she has a responsibility, which she cannot evade, for participation in the war at the side of Hitlerite Germany, and that in the final settlement account will inevitably be taken of her own contribution to her liberation.¹⁰

Die Moskauer Deklaration wurde also instrumentalisiert, um die Jahre 1938 bis 1945 als eine Zeit der Fremdherrschaft darstellen zu können, gegen die hauptsächlich um die Befreiung Österreichs gekämpft wurde. Im öffentlichen Diskurs wurden der Nationalsozialismus und sogar der 2. Weltkrieg in Österreich als etwas Externes betrachtet, wofür die Alpenrepublik keine Verantwortung zu tragen habe, denn einerseits seien die Österreicher gezwungen worden, »in der verhaßten Kriegsmaschine zu dienen«,¹¹ und andererseits habe es damals keinen österreichischen Staat gegeben, den man im Nachhinein zur Sühne oder zu Entschädigungsleistungen hätte verpflichten können.¹² In dieser Fiktion wurde die kleine hilflose Republik von einem großen und mächtigen Feind überfallen; man verschweigt dabei allerdings, wie viele Österreicher damals

8 Proklamation vom 27. 4. 1945 im Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, 1. Mai 1945, zitiert nach Heidemarie Uhl: *Das ›erste Opfer‹. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik*. In: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* (2001), H. 1, S. 93–108. Zitiert nach der Onlinefassung http://www.demokratiezentrum.org/fileadmin/media/pdf/uhl_opfer.pdf, S. 1–18 [abgerufen am 15.9.2016, hier S. 3, Fußnote 4].

9 Siehe Robert H. Keyserlingk: *Austria in World War II. An Anglo-American Dilemma*. Kingston, Montreal 1988; Günter Bischof: *Die Instrumentalisierung der Moskauer Erklärung nach dem Zweiten Weltkrieg*. In: *Zeitgeschichte* 29 (1993), H. 11/12, S. 345–366.

10 Zitiert nach <http://www.erinnerungsort.at/thema2/moskau.htm> [abgerufen am 16.9.2016].

11 Uhl: *Das ›erste Opfer‹* (Anm. 8), S. 8.

12 Es handelt sich um das sogenannte »Österreicher, aber kein Österreich«-Argument. Siehe Uhl: *Das ›erste Opfer‹* (Anm. 8), S. 4.

dem Anschluss an ein großdeutsches Reich positiv gesinnt waren. Mit der Eskalation des Kalten Krieges nach 1945 marginalisierte man in Österreich auf innenpolitischer Ebene selbst die Erinnerung an den Widerstand (von der Erinnerung an die Verbrechen des Dritten Reiches ganz zu schweigen) und verleumdete sie als »kommunistisch«. Im sogenannten Nationalsozialistengesetz vom 6. Februar 1947 wurde in Österreich zwischen »belasteten« und »minderbelasteten« Nationalsozialisten unterschieden; letztere bildeten die große Mehrheit der als Nationalsozialisten Registrierten und wurden ein Jahr später sogar amnestiert, womit man – so Josef Haslinger in seinem Essay *Politik der Gefühle* –

zumindst eines los war, die Entnazifizierung als Massenphänomen. [...] Die Alliierten konnten damals nicht ahnen, oder es war ihnen diese Frage im beginnenden Ost-West-Konflikt nicht wichtig genug, daß diese *Massenamnestie* bei den betroffenen Österreichern auch mit einer *Massenamnesie* verbunden sein würde.¹³

Diese Massenamnesie betraf allerdings nur die Opfer des Nazismus, denn bald bekam die Erinnerung an die im Krieg Gefallenen ein neues Vorzeichen: Sie wurden als »Helden der Pflichterfüllung und der Tapferkeit« gepriesen, die einen »Ehrenplatz« im Gedächtnis ihres Volkes verdient hätten.¹⁴

Haslinger hebt außerdem eine Besonderheit des österreichischen Entnazifizierungsprozesses hervor: anders als in Deutschland sei er nicht von den Besatzungsmächten, sondern auf Drängen der Alliierten und unter deren Kontrolle von den Österreichern selbst durchgeführt worden, wobei die in Kraft zu setzenden Maßnahmen von den drei Parteien der provisorischen Regierung einstimmig beschlossen worden seien. Statt Umerziehung und demokratischer Gegenagitation habe man bloß ein Register aller österreichischen NSDAP-Parteimitglieder hergestellt und verschiedenartige Sühnemaßnahmen festgelegt. Wie es kaum anders zu erwarten war, versagte dieser zu einem bloß formalen Akt degradierte Prozess dabei, einen echten Gesinnungswandel zu bewirken:

13 Josef Haslinger: *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*. Überarbeitete Neuauflage. Frankfurt a. M. 1995, S. 65 (Hervorhebung im Original).

14 *Helden und Opfer. Totengedenken im vierten Jahr nach Kriegsende*. In: *Murtaleser Zeitung*, 29. 10. 1949, S. 3. Zitiert nach Uhl: *Das »erste Opfer«* (Anm. 8), S. 6.

[Er] war ein weiterer Grund für politischen Opportunismus, einer Haltung also, die die Österreicher im vorhergegangenen Jahrzehnt gründlich erlernt hatten. Anstatt mit dieser Anpassungsmentalität endgültig Schluß zu machen, wurde sie ein tragender Pfeiler des neuen Staates.¹⁵

Mit diesem Gedanken über die Institutionalisierung des Opportunismus in der österreichischen Nachkriegszeit möchte ich die Aufmerksamkeit auf den Subtext des abenteuerlichen Selbstbildes lenken, das der Fotograf und Kriegsberichterstatter Walter Henisch sein Leben lang konstruierte. Er führt in seiner Erzählung viele moralisch fraglichen Entscheidungen auf eine unglückliche Kindheit zurück und verwandelt die Kriegsjahre, in denen er für die Propagandamaschinerie des Dritten Reichs arbeitete, in eine lebensgefährliche und äußerst anspruchsvolle Zeit beruflichen Aufstiegs, die ihn trotz aller Schwierigkeiten menschlich bereichert habe.

Erzählter Körper

In Peter Henischs Rekonstruktion der Lebensgeschichte seines Vaters wird schon vom Romantitel an überdeutlich auf dessen geringe Körpergröße hingewiesen. Zusammen mit der Tatsache, dass Walter Henisch als Kind einer zunächst geschiedenen, später zum zweiten Mal wiederverheirateten Mutter jahrelang »in diversen [...] Heimen erzogen oder genauer GEHALTEN«¹⁶ wurde, ist seine »kleine Figur« ein wichtiger Ansporn für seinen Ehrgeiz und sein Geltungsbedürfnis:

Zwar habe ich stets den Wunsch gehabt, in den Kreis der anderen einzutreten, gleichzeitig aber habe ich mich davor gefürchtet. Ich war immer der Kleinste und Unscheinbarste, UNTER den anderen bin ich mir erst richtig aufgefallen.¹⁷

Der Hinweis auf seine vergleichsweise geringe Körpergröße als ein Mangel kommt wiederholt vor: Fast alle hätten die Unsicherheit des Jungen gespürt und sie zu einem »Zerrbild«¹⁸ gerinnen lassen, das verschie-

15 Haslinger: *Politik der Gefühle* (Anm. 13), S. 67.

16 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 13.

17 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 19.

18 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 57.

dene, immer kränkende Benennungen erzeugt habe: »Seicherl«¹⁹, »Giftzweig«²⁰, »der Kleine da«²¹.

Walter Henischs Erzählung lässt eine Kindheit voller Schwierigkeiten ahnen. Seinen böhmischen Vater oder »ERZEUGER«²², wie Walter Henisch ihn nennt, einen gewissen Jaroslav Hemiš oder Henniš, habe er nie gekannt.²³ Schon vor der Geburt seines Sohnes sei er »abhanden gekommen«²⁴. Mit seinem überaus strengen, rücksichtslosen, oft brutalen Stiefvater, den k.u.k. Telegrafeneroberoffizial Albert Prinz, verbindet Walter Henisch in seinen jungen Jahren bloß der blanke Hass, nach dessen Tod aber empfindet er für ihn jedoch »eine von Tag zu Tag wachsende Pietät«²⁵. Trotz allem scheint dieser eine wichtige Identifikationsfigur gewesen zu sein. Anders als die leibliche Mutter strahlte er ein Selbstbewusstsein aus, das ihn in gewisser Hinsicht zuverlässiger scheinen ließ.²⁶ Selber ein Liebhaber der Fotografie, war der Stiefvater sogar derjenige, der Walter Henisch seine erste Kamera schenkte. Über Henischs Berufung zum Fotografen aber später mehr. In diesem Teil möchte ich eher die Wichtigkeit einer Entscheidung Albert Prinz' unterstreichen: er, ein früheres Parteimitglied der noch illegalen NSDAP, ist nämlich derjenige,

19 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 56.

20 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 55.

21 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 61.

22 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 14.

23 Im ebenfalls autobiografisch gefärbten Roman *Eine sehr kleine Frau* (2007) hebt der Erzähler Paul Spielmann die stereotype Ausdrucksweise seines Vaters hervor: »Sprach mein Vater von ihm [den ersten Mann der Großmutter Paul Spielmanns], so nannte er ihn seinen *Erzeuger*, der in den Wirren des Ersten Weltkrieges – diese Formulierung verwendete er ganz gegen seine sonst lebhafteste Sprechweise stereotyp – *abhanden gekommen* sei.« Peter Henisch: *Eine sehr kleine Frau*. München 2010, S. 42 (kursiv im Original).

24 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 14.

25 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 68.

26 Walter Henisch litt als Kind und Heranwachsender an der hilflosen Passivität seiner Mutter. Ihre Komplexe wegen ihrer jüdischen Abkunft habe er erst später begriffen (Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 35), erklärt er. Dass ihr Kleinmut an seinem Vertrauen zur Mutter und an seinem Selbstvertrauen nagte, ist offensichtlich. Als zum Beispiel der junge Walter aus dem Internat ausbrach, war sein erster Impuls, zur Mutter zu laufen, aber während des Laufens begann er an ihr zu zweifeln: »Von diesem Augenblick an ist mir die Richtung der Flucht ein Problem, und ganz automatisch verlangsamten sich meine Schritte.« (Ebd., S. 26).

der Walter Henisch rät, sich statt bei den Pfadfindern beim Deutschen Turnerbund anzumelden. Der Stiefvater spürt bei seinem Stiefsohn das selbe »unstillbar[e] Bedürfnis nach Kompensation«²⁷ wie bei ihm selber, der im 1. Weltkrieg »Hand und Heimat«²⁸ verloren haben soll; die Uniform spielt für ihn nach diesem Verlust eine große Rolle: »Wenn es soweit kommt, [...] die hohe Amtsmütze, der steife Kragen und der Säbel an der Seite, wird auch rein äußerlich deutlich werden, was ich BIN.«²⁹ Jahrzehnte danach umschreibt der Stiefsohn seine eigene Faszination für Uniformen wie folgt: »Eine Uniform anzuziehen wie eine Tarnkappe und dadurch als den Schrappe, der ich bis dahin einzig und allein war, zu existieren aufzuhören, das war mein Traum.«³⁰ Der Unterschied zwischen beiden Erklärungen ist beträchtlich: In Walter Henischs Erzählung tarnt die Uniform seine Mängel, für Albert Prinz zeigt sie dagegen, wie und was letzterer trotz seiner Verstümmelung und der veränderten politischen Umstände eigentlich immer noch ist. Der Turnerbund zunächst und später dann die Hitlerjugend scheinen bei Walter Henisch die Familie zu ersetzen, die ihm Geborgenheit und Selbstachtung hätte geben sollen; dass Integration in derart ideologisierten Gruppen, was die Weltanschauung anbelangt, nicht ohne Folgen bleiben könne, versteht sich von selbst. Als Ersatz bietet einem der Deutsche Turnerbund außerdem historische Identifikationsfiguren an.³¹ Die Hitlerjugend dagegen sorgt später für die Möglichkeit, sich »[e]ine Stufe weiter, eine Stufe moderner«³² in die Zukunft zu projizieren. In Walter Henischs Erzählung scheinen beide Organisationen das gesamte zeitliche Spektrum zu umfassen, um dem Selbstverständnis ihrer Mitglieder einen Hauch des Ewiggültigen zu gewähren. In Zusammenhang mit Walter Henischs Sympathien für den Nationalsozialismus kommt auch der flüchtigen Begegnung mit Joseph Goebbels, mit dem er einmal bei einer Pressekonferenz ein paar Worte austauschte, ein besonderer Stellenwert zu:

27 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 31.

28 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 31.

29 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 31.

30 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 54.

31 »Mit gegen die Vorschrift eng ums Kinn geschalltem Sturmriemen bin ich mir vorgekommen wie Herrmann der Cherusker.« (Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 57).

32 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 60.

[...], [da] ist mir aufgefallen, daß er kaum größer war als ich. Jaja, wir Kleinen, hat er, als hätte er meinen Gedanken erraten, gesagt, wir können auch groß sein, wenn man uns auf den richtigen Platz stellt. Seither habe ich mich auf dem richtigen Platz gefühlt.³³

»Klein, aber oho!«³⁴, wie es in der Redewendung lautet – die Figur, die Peter Henisch von seinem Vater darstellt, scheint selbst im Alter bei aller Selbstironie seinen Minderwertigkeitskomplex nicht ganz überwunden zu haben. »[I]ch, verschwindend klein«, charakterisiert Walter Henisch sich selbst.³⁵ Ganz anders sah das Vorbild des als »echt« emphatisierten Deutschen im Dritten Reich aus:

Für den Nationalsozialismus wird sowohl der Sport als auch die Plastik für die Konstruktion und Darstellung optimaler Menschen zuständig; die Plastik visualisiert die Körper als Vorbild und Orientierung, der Sport versucht diese in den »Arier« und in die »Arierin« zu überführen; Sport und Kunst sollen das »Volk« für den Kampf um Lebensraum erziehen[.]

schreibt der Historiker Daniel Wildmann.³⁶ Ein kleingewachsener böhmischer »Bankert«³⁷, der ständig als Schwächling wahrgenommen wird, scheint sehr weit sowohl vom spezifisch arischen als auch vom männlichen Ideal überhaupt entfernt zu sein. Bekanntlich führt Judith Butler in *Bodies that matter* (1993) aus, dass Geschlecht vor allem performativ und nicht biologisch bestimmt sei und dass Körper demzufolge zu Konstrukten würden, die einer ganz bestimmten gesellschaftlichen Vorstellungsmatrix unterworfen seien. Dieses Muster gehe von binärer Körperdifferenz aus und schließe streng aus der Kategorie des (Ge)Wichtigen alles aus, was man nicht in das bestehende Schema einordnen könne. Demzufolge würden gesellschaftlich ausgeschlossene Körper gar nicht oder nur mit Schwierigkeiten lebbar, was wiederum zur Bedingung der Wahrneh-

33 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 71. Inwieweit dieser Platz aber unsicher ist, lässt u. a. die Metapher des Seiltänzers erraten, mit der Walter Henisch sich selbst und seinen Sohn charakterisiert (ebd., S. 17).

34 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 68.

35 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 46.

36 Daniel Wildmann: *Kein »Arier« ohne »Jude«. Zur Konstruktion begehrter Männerkörper im Dritten Reich*. In: *Körper-Konzepte*. Hg. v. Julika Funk, Cornelia Brück. Tübingen 1999, S. 59–81, hier S. 67.

37 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 34.

mung anderer werde, nämlich derjenigen, die als Materialisierung der Norm gelten würden.³⁸ Die Schwierigkeit als Ausgeschlossener zu leben bedingt im Fall Walter Henischs eine alternative diskursive Annäherung an die Norm, und zwar eine volkstümlich unterhaltende, die damit diese Norm nur indirekt in Frage stellt. Diese alternative Annäherung kristallisiert zu einer Figur von sich selbst, die meistens schelmische Züge erhält – Schlaueit, Pffiffigkeit, Wendigkeit, List: »Ein wendiger Tausendsassa, der weiß, worauf's ankommt. // In dieser Rolle hab ich mich wohlgeföhlt«.³⁹ In Schwejk's Verwandtschaft oder in der des Hauptmanns von Köpenick sähe sich Walter Henisch zugegebenermaßen gern, sollte jemand über ihn schreiben wollen.⁴⁰

Walter Henisch erföhrt von seiner jüdischen Herkunft unmittelbar vor seinem Eintritt in die Hitlerjugend, und zwar als von etwas Geheimzuhaltendem, weil ein Teil der Familie der Großmutter die betreffenden Urkunden noch rechtzeitig hatte fälschen lassen; davor ist bloß von einer Ahnung die Rede, auf deren Grund der junge Walter Henisch sich nicht näher einzugehen getraut habe.⁴¹ Von langwährender Tabuisierung seiner jüdischen Vorfahren zeugt die Tatsache, dass sein dreißigjähriger Sohn, der Erzähler, völlig überrascht ist, als der Vater ihm seine jüdische Identität verrät.⁴² Bis zu diesem Punkt sind die mehrfachen, aber recht flüchtigen Bemerkungen über das »Undeutsche«⁴³ in der Familie recht vage geblieben; die verdächtige Insistenz der im heutigen Polen geborenen Mutter Walter Henischs auf die preußische Herkunft ihres Vaters ließ eher an slawische Vorfahren denken. In Bezug auf den beleidigenden Spitznamen »Giftzweg«, den man als Beleidigung gegen Walter Henisch benutzte, lässt Peter Henisch im Roman seinen Vater immerhin erklären, dass er stark dem Schimpfwort »Judenzweg« ähnele, den man gegen einen anderen »ebenfalls nicht besonders groß gewachsenen Mitschüler mosaischen Bekenntnisses«⁴⁴ verwendete. Die Ironie des Le-

38 Vgl. Judith Butler: *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*. New York, London 1993.

39 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 69.

40 Vgl. Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 173.

41 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 69.

42 Vgl. Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 244.

43 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 35.

44 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 55.

bens bestimmte, dass »Giftzwerg« auch zu einem gängigen Spitznamen für Goebbels wurde.⁴⁵

Walter Henisch beschreibt ferner eine Episode seiner Kindheit, bei der ein Mitschüler ihm unterstellt habe, beschnitten zu sein.⁴⁶ Walter Henischs wütende Reaktion darauf scheint bei ihm auf eine ideologische Verquickung von Judentum und mangelhafter Männlichkeit hinzudeuten.⁴⁷ Auf antisemitischen Plakaten oder Karikaturen der Zeit, besonders auf denjenigen in Zusammenhang mit der Frage der sogenannten »Rassenschande«, warf man den Juden eine unersättliche Geilheit vor.⁴⁸ Paradoxerweise schwang seit dem Aufblühen der völkisch gesinnten Lebensreformbewegung ein weiteres Vorurteil gleichzeitig mit, das den Juden als einen der gesunden Natur Entgegengesetzten darstellte: Bereits innerhalb der deutschen Medizin des 19. Jahrhunderts galten Städte als Krankheitserreger, die unter anderem zu einer Verweiblichung der Männer führen würden; jüdische Menschen fasste man als »Inbegriff des Städters« schlechthin auf.⁴⁹

Der wunde Punkt, den sein Klassenkamerad traf, bleibt anscheinend im erwachsenen Alter bei Walter Henisch weiterhin empfindlich; jedenfalls fällt in den Gesprächen zwischen Vater und Sohn die Überbetonung der Potenz oder der Libido des ersteren auf.⁵⁰ Dies hat auch mit einer Rivalität zwischen beiden zu tun, die nach Walter Henischs Rückkehr vom Krieg begann. Das Kind erkannte am Anfang seinen Vater nicht wieder,

45 Vgl. Toby Thacker: *Joseph Goebbels. Life and Death*. Houndmills 2009, S. 308.

46 »Der Kerl hat mich entsetzlich in Wut gebracht. Am liebsten hätte ich mein Hosentürl geöffnet, und ihm mein Glied gezeigt. Schau her, du Trottel! Schau an mein Zumpferl!« (Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 63).

47 Hanni Mittelman: *The image of the Jew in the work of Peter Henisch: dissolutions and interdependences*. In: *Auf den Spuren der Schrift*. Hg. v. Hanni Mittelman, Christian Kohlross. Berlin 2001, S. 97–105, hier S. 99.

48 Vgl. Alexandra Przyrembel: *Rassenschande: Reinheitsmythos und Vernichtungslegitimation im Nationalsozialismus*. Göttingen 2003, S. 38.

49 Wildmann: *Kein ›Arier‹ ohne ›Jude‹* (Anm. 36) S. 77.

50 Vgl. Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 16f. u. 83–186, oder die Bemerkung: »Ich war mein Lebtage ein strammer Bursch, aber in so einer Atmosphäre [dem öffentlichen Haus für die Truppen in Minsk oder Witebsk] fällt einem alles herunter.« (Ebd., S. 98). Besonders grotesk und peinlich für seinen Sohn wirkt diese Überbetonung von Walter Henischs Männlichkeit, als der Schwerkranke mit einer Notärztin flirtet, unmittelbar nachdem er Blut erbrochen hat (ebd., S. 39).

nannte ihn »Soldatenonkel«⁵¹ und nahm ihm vor allem übel, dass er sich in seine innige Beziehung zur Mutter einmischte.⁵²

Walter Henisch feilte gegen »das Gefühl, nicht für voll genommen zu werden«⁵³, sein Leben lang an seiner Figur – etwas, was eng mit der eigenen und besonders fremden Wahrnehmung seines Wuchses und Aussehens, aber auch mit der Projektion eines verdrängten Schamgefühls verbunden war. Im Krieg, angesichts der großen Zerstörung und Brutalität und der immer lästigeren Routine, begnügte er sich, hinter seiner Kamera zu verschwinden, als wäre er eine bloße Verlängerung derselben.⁵⁴ Später, im Frieden, bettete er sich in Geschichten ein, die ihn in einem besseren Licht erscheinen ließen.⁵⁵ Immer wenn diese Strategie sich als nicht effektiv genug gegen Kränkung, Schmerz oder Überdruß erwies, griff Walter Henisch zu selbstzerstörerischen Maßnahmen. Sein Alkoholismus spielt im Roman eine Doppelrolle: Einerseits führte exzessives Trinken im Krieg eine willkommene »totale Narkose«⁵⁶ herbei, die einiges über Traumatisches im realen Kriegserlebnis zu Tage bringt, und andererseits dient die Alkoholsucht dem Romancier, die selbstzerstörerischen Folgen kontinuierlicher Selbstentfremdung bei seinem Vater zu verdeutlichen. Dass sich Walter Henisch gegen Ende seines Lebens den Tod wünscht, steht offensichtlich nicht nur in Zusammenhang mit den Schmerzen, die ihm seine Leberkrankheit verursacht, sondern auch mit seinem »hochgestapelten Selbstbewußtsein«⁵⁷, das ein zersetzendes Gefühl menschlichen Versagens verbergen soll.

51 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 188.

52 Ein Traum, den der bereits zwölfjährige Peter Henisch angeblich träumte, verdeutlicht die Beharrlichkeit dieser Rivalität, vgl. Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 101.

53 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 124.

54 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 110.

55 Jeffrey Schneider: *Henisch, Father and Son: Masculinity, Art and the Narrative of (Austrian) Shame*. In: *Balancing Acts. Textual Strategies of Peter Henisch*. Hg. v. Craig Decker. Riverside 2002, S. 7–39, hier S. 10 bzw. 14.

56 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 124.

57 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 124.

Der richtige Blick

Peter Henisch lässt seinen Vater die wichtigste Voraussetzung für den Beruf des Pressefotografen bestimmen: »Mit dem richtigen Blick zu sehen«⁵⁸. Allerdings geht er nicht näher darauf ein, worin die sogenannte Richtigkeit des Fotografenblicks eigentlich besteht. Sie scheint mit der Fähigkeit verbunden zu sein, ein bedeutsames, aber flüchtiges Motiv auszusondern, das aus irgendeinem Grund ins Auge springt und in der Lage ist, eine Situation zusammenzufassen. Den richtigen Blick zu haben hat etwas mit der Schnelligkeit gemeinsam, den entscheidenden Augenblick zu erkennen und zu erfassen.⁵⁹ Anders als der berühmte Satz Mathew Bradys »The camera is the eye of history«,⁶⁰ der den Menschen hinter der Kamera und dessen Blickrichtung unerwähnt lässt, bringt Walter Henischs Formulierung jedenfalls die Perspektive und somit das stets Subjektive der Fotografie zutage: In einer sogenannten Aufnahme wird etwas hervorgehoben und alles andere ausgeblendet. Es handelt sich also um eine Form der Darstellung, in der etwas ausgesucht und mehr oder weniger nachdrücklich betont wird, und dementsprechend nicht um eine objektive Spur der Wirklichkeit im Sinne Roland Barthes' »[...] le référent adhère«.⁶¹ Walter Henisch betont, wie seine kleine Körpergröße ihn dazugebracht habe, »aus menschlicher Not«⁶² auf irgendwelche Treppen, Türme, Bäume, Balkone usw. zu klettern, um mitten in der Menge überhaupt etwas ablichten zu können. Das sei so weit gegangen, dass er »kaum im Geschäft, ein Pressefotograf [geworden sei,] dessen Spezialität darin bestanden [habe], seine Motive meistens von oben herab zu bekommen«⁶³. Als Fotograf im Dienste der Kriegspropaganda hielt er sogar die nachahmende Inszenierung des bereits Geschehenen für völlig legitim.

58 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 162.

59 Vgl. die Schussmetapher im Titel eines Buches über Henri Cartier-Bresson: Clément Chéroux: *Henri Cartier-Bresson, le tir photographique*. Paris 2008.

60 Bradys Satz wird nach Susan Sontag zitiert: Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*. Aus dem Amerikanischen von Aurelio Major. Barcelona [2003] ³2014, S. 49.

61 Roland Barthes: *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris 1980, S. 18.

62 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 46.

63 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 46.

Dementsprechend kam ihm seine Bestrafung von Seiten der Obrigkeit wegen einer gestellten Reportage als reine Heuchelei vor.⁶⁴

Walter Henisch soll also dieses »Beobachterauge«⁶⁵ in seinem Sohn Peter entdeckt haben, als letzterer noch ein Kind war. Daraufhin begann er, sich ihre beruflich gemeinsame Zukunft auszumalen: »Henisch & Sohn. Oder besser noch: Henisch & Henisch.«⁶⁶ Ab einem gewissen Zeitpunkt aber wollte sich der Sohn diesem Plan nicht mehr fügen. Es begann bei ihm eine Zeit wachsender Distanzierung, die sich als *conditio sine qua non* erwies, um den eigenen Lebensweg zu finden.⁶⁷ Diese Entfremdung modulierte sich im Nachhinein, hörte aber nie ganz auf. Der schon erwachsene Sohn bemühte sich, sie zu verringern,⁶⁸ denn mit fortschreitendem Alter lernte er seinen geliebten Vater besser verstehen, obwohl er ihn nicht entschuldigen konnte. Im Gegensatz zu ihm wollte der angehende Schriftsteller authentisch sein.

Walter Henisch hatte sich seit der Kindheit notgedrungen bemüht, seine Umgebung möglichst genau und unauffällig zu beobachten. Ein der Länge nach zusammengerolltes Stück Papier diente ihm als »FERNROHR«. Dadurch kam ihm »die Welt, oder was [ihm] damals als Welt erschienen« sei, nicht zu nahe.⁶⁹ Die Entfernung aber, die einen vor allzu großer Nähe des Bedrohlichen schützt, mag natürlich auch als Hindernis für Empathie gegenüber anderen wirken. Im Gespräch bringt Walter Henisch diese Frage auf den Punkt, als er gegenüber besonders dramatischen Geschehnissen im Krieg seine Haltung als Mensch von seiner Haltung als Fotograf unterscheidet. Über letztere gesteht er:

Was mich interessierte und oft sogar fasziniert hat, waren DIE GESCHEHNISSE AN UND FÜR SICH. Diese Geschehnisse habe ich vor meiner Kamera ablaufen lassen, diese Geschehnisse sind mir samt und sonders MOTIVE gewesen. Auch wenn ich mittendrin war, habe ich mich bis zu einem gewissen Grad immer außerhalb der Geschehnisse gefühlt.⁷⁰

Für heutige Leser weist Walter Henischs Ansicht einer unmittelbaren Verwandlung der Geschehnisse in Motive gewisse Ähnlichkeiten mit der

64 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 123.

65 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 107.

66 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 192.

67 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 206.

68 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 207.

69 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 20.

70 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 48.

Definition vom phantasmatischen Wesen der Fotografie aus der Feder des französischen Philosophen Clément Rosset auf. 2004 hatte dieser Autor in *Impressions fugitives* seine Überlegungen zu Echo, Spiegelbild und Schatten als natürliche Verdopplungen des Realen dargelegt, die davon wirksam Zeugnis ablegen würden. Zwei Jahre später nahm Rosset in *Fantasmagories; suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire* drei weitere, in diesem Fall künstliche Verdopplungen auf – Fotografie, Tonaufnahme und Malerei, Abwandlungen also der bereits erwähnten Objekte (Spiegelbild, Echo bzw. Schatten) – und untersuchte ihre Beziehungen zum Realen, d. h. zu ihrem allgemeinen Referenzobjekt.⁷¹ Letztere seien besonders unzulänglich in Anbetracht der Tatsache, dass Wirkliches stets einzigartig und unbeständig sei. Insofern sei die Absicht, es zu fixieren, von vornherein zum Scheitern verurteilt:⁷²

[...] la réalité est essentiellement mouvante alors que la photographie est un impitoyable ›fixateur‹. Dans ces conditions je ne vois pas du tout comment l'une pourrait être la reproduction de l'autre. Le monde de la photographie est celui de l'immobile; il est aussi celui du silence. Comment dès lors pourrait-il évoquer la réalité, à plus forte raison en être le plus sûr et fidèle témoin [...] s'il est incapable d'en exprimer le mouvement et la rumeur? [...] Sans doute cette immobilisation photographique a-t-elle ses vertus propres et permet-elle [...] de suggérer toute une vie et un mouvement potentiels. Reste cependant que la vie ressemble à tout sauf à ce qu'en immobilise un cliché. Tout arrêté est un arrêté de mort.⁷³

Fotografische Dokumentation – Rosset bezieht sich ausdrücklich nicht auf Fotografien mit einem ausschließlich ästhetischen oder experimentellen Vorhaben – könne niemals die Erfahrung des Realen ersetzen, sondern nur als deren Trugbild fungieren. Sind Fotografien ästhetisch gelungen, so sind sie zwar imstande, ein intensives Gefühl des Realen zu evozieren, als Dokument könne man sie aber bestenfalls als bloße Hinweise einer Möglichkeit auffassen, die bereits verschwunden sei. Anders als Barthes hat Rosset die prinzipiell mögliche Manipulation fotografischer Bilder stets im Visier.⁷⁴ Durch die Abwandlung von Fakten in

71 Clément Rosset: *Fantasmagories; suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Paris 2006.

72 Clément Rosset: *Impressions fugitives*. Paris 2004. Es gibt davon eine deutsche Fassung von Christian Driese, vgl. Clément Rosset: *Flüchtige Eindrücke. Der Schatten, das Spiegelbild, das Echo*. Leipzig 2010.

73 Rosset: *Fantasmagories* (Anm. 71), S. 33.

74 Vgl. Rosset: *Fantasmagories* (Anm. 71), S. 35.

Motive verlieren erstere ihre existentielle Dichte. Gerade durch diesen Verlust hoffte Walter Henisch wahrscheinlich, vom Schmerz und Unbehagen, die an Existenz überhaupt und das tatsächliche Erlebnis eines fixierten Moments gebunden sein könnten, verschont zu bleiben.⁷⁵

Nichts davon empfand Peter Henisch als Kind vor den Aufnahmen seines Vaters. Damals war ihm jene grundsätzliche Unzulänglichkeit der Fotografie keineswegs bewusst. Er fühlte sich stark durch diese Fotos beeindruckt und schaute sie immer wieder an. »Betrachtete ich als Kind die Kriegsbilder meines Vaters, so mußte ich aufpassen, daß ich nicht in sie geriet«⁷⁶, gesteht er. Es bestand allerdings die Gefahr, dabei auf Verstörendes zu stoßen. Henisch schildert, wie er eines Tages als Sechs- oder Siebenjähriger durch ein Bild eines Schützenpanzers, aus dem ein bebrillter deutscher Soldat hervorgelugt habe,⁷⁷ besonders gefesselt worden sei, wie er sich mit diesem Soldaten identifiziert und die ganze Szene durch dessen Brille gesehen habe: seinen Kameraden, den Weg – und plötzlich, mitten auf diesem Weg, einen Mann ohne Kopf. Als Kind sei Henisch davon so sehr verstört worden, dass er sich angestrengt habe, diesen kopflosen Menschen zu übersehen und auf diese Weise aus dem Bild herauszugelangen. Die Verehrung für seinen tapferen Vater, der »überall dabeigewesen«⁷⁸ war, ließ ihn nicht los, und vor einer solch entsetzlichen Szene erst recht nicht. Was der Kleine damals noch nicht wusste, war, dass sich der Fotograf zwar stolz darauf fühlte, seine Aufgabe effektiv und erfolgreich erfüllt zu haben, aber dass er auch immer darüber erleichtert war, gleichzeitig »außerhalb«⁷⁹ geblieben zu sein.

Henischs absichtliches Am-Rande-Stehen machte ihm die selektive Ausgrenzung all dessen einfacher, was er mit Mühe und Not zu ignorieren versuchte. Bedenkt man, dass Walter Henisch sich damals durchaus bewusst war, selber jüdischer Abstammung zu sein, so klingt seine Behauptung, er habe nicht gefragt, was hinter den Aufträgen stecke, die er erfüllt habe,⁸⁰ entweder ganz und gar hilflos oder direkt zynisch. Auf

75 In Bezug auf Tonaufnahmen, die Unmittelbarkeit ebenfalls bloß vortäuschen, schreibt Rosset: »On dirait qu'un rideau de gaze invisible sépare l'auditeur de sons qu'il a perçus directement au concert, lorsqu'il écoute l'enregistrement qui en a été fait.« Rosset: *Fantasmagories* (Anm. 71), S. 52.

76 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 83.

77 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 96.

78 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 83.

79 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 48.

80 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 69.

welche Art und Weise, mit genau welchen Zwecken und inwieweit die Produkte seiner Arbeit wirksam in der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie eingesetzt wurden, hielt er für etwas, das außerhalb der Reichweite seiner Verantwortung liege.⁸¹ Die Begebenheit, die »ganz einfach EIN BILD« lieferte,⁸² wurde nicht hinterfragt. Ein Posten bei der Propagandakompanie sei immerhin, so der Fotograf, »[k]ein Platz für Zweifel«. ⁸³

Laut seinen eigenen Worten sah Walter Henisch den Krieg also als eine Möglichkeit beruflich zu reüssieren und so als Jude heimlich am Leben zu bleiben. Seine Skrupellosigkeit wurde natürlich von der Grausamkeit des Systems gespeist. Der in der Nachkriegszeit weit verbreitete Opportunismus wurde schon vor dem Krieg als Lebenshaltung gründlich erlernt. Wenn man schon der Meinung war, es sei zwecklos, irgendeine Aktion erfolgreich gegen das Regime anzugehen, so wollte man daraus zumindest das Beste für sich holen. In diesem Sinne kamen dem Reporter die verschiedenen Kampagnen der Wehrmacht »vom Anfang bis zum Ende als eine Folge von Bildern«⁸⁴ vor, die einem die Gelegenheit boten sich beruflich zu profilieren. Dazu gehörten nach wie vor Geschichten – spannende, rührende, für heutige Begriffe seltsam salonfähige Abenteuer-geschichten, die mitunter wie auch manche Fotos »das MENSCHLICHE ANTLITZ DES KRIEGES zeigen soll[t]en«⁸⁵:

81 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 117 f.

82 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 169.

83 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 86. Schaut man heute auf der Homepage des deutschen Bundesarchivs nach, so findet man dort 37 Bilder Walter Henischs. Bei manchen sind die propagandamäßig verfassten, stark idealisierenden Bildunterschriften aus der Kriegszeit noch erhalten – sie sprechen von selbst. So zum Beispiel bei einer Fotografie von der russischen Front im August 1943: »Katzenidyll auf dem Schlachtfeld. Inmitten der Trümmer eines zusammengeschossenen Sowjetdorfes, das der Feind trotz zähesten Widerstandes räumen mußte, fanden diese beiden Kätzchen Schutz und werden nun von den tapferen Grenadiern gepflegt und von der ganzen Gruppe gehegt – Tierfreundschaften, die die Härte der Zeit zusammenfügt.« (Bundesarchiv, Bildsignatur 146-1989-072-20. =detail&search[focus]=28]http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1475021790/?search[view]=detail&search[focus]=28 [abgerufen am 28.9.2016]).

84 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 79.

85 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 81.

Zu seinem Geburtstag, zu Weihnachten, zu Silvester, zu sämtlichen Anlässen, bei denen Besuch war, kramte mein Vater diese Geschichten wieder aus. [...] Die Mimik, die Gestik, der Tonfall, die Atmosphäre. [...] Die Sätze, die er für diese Geschichte verwendete. Im Strom wiederholter Erzählung glatt geschliffen. [...] Gekonnt, wie mein Vater diese Erzählung aufbaute.⁸⁶

Im Laufe der Dialoge mit dem Sohn fällt diesem der Unterschied zwischen solchen nach der Tradition des Schelmenromans sich entwickelnden Episoden, bei denen die Flucht immer gelingt, und den schmerzhaften Erlebnissen des Vaters auf, denen er nicht entinnen konnte.⁸⁷ Sie hinterließen manchmal Bilder in seinem Kopf, die mit der Zeit nur selten und schwer zur Sprache kommen.⁸⁸ Im Roman werden letztere nach und nach vereinzelt aufgegriffen. Widersprüchliches zwischen den verschiedenen Versionen ein und derselben Anekdote⁸⁹ oder innerhalb der sorgfältig konstruierten Erzählungen scheint ebenfalls durch, wie es zum Beispiel bei der Beschreibung seiner Flucht aus einem englischen Kriegsgefangenenlager der Fall ist.⁹⁰

Der Erzähler bemüht sich, Risse in den abgerundeten Geschichten seines Vaters zu zeigen. Schon während der Gespräche, auf denen der Roman sich gründet, versucht er, bezeichnende Erinnerungslücken mit Hilfe von unbequemen Fragen aufzuzeigen,⁹¹ was ihm auch gelingt. Die fragmentarische Struktur des Romans, die mehrere zeitliche Diskontinuitätsmomente aufweist, trägt auch dazu bei, Sand ins Getriebe von Walter Henischs angestrengt diachronisch zusammenhängender Nacherzählung⁹² zu streuen.

Voyeurismus

Wie gesagt, Rosset meint, die Fotografie verrate grundsätzlich das Abgebildete: Das Charakteristische des Lebendigen, des Existierenden stecke gerade in seiner Beweglichkeit, Unbeständigkeit und Einmaligkeit, was

86 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 83f.

87 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 179.

88 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 110.

89 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 171.

90 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 182ff.

91 Vgl. etwa Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 144.

92 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 181.

durch den Prozess des Fixierens verloren gehe. Diesen Verrat setzt Rosset in Zusammenhang mit einer Enttäuschung, die stets an die Perversion des Voyeurs gebunden ist:

Le fait que la photographie déçoive, c'est-à-dire se dérobe à l'objectif et trahisse l'objet qu'elle vise, me semble en rapport étroit avec la déception constitutionnellement attachée à la perversion voyeuriste. On connaît la tendance de celle-ci à épier tout en se cachant, à prétendre recevoir des images considérées comme »vrais« en raison du fait que la personne épiée se croit seule et non observée. [...] La moindre conscience d'être observé par le voyeur ruinerait le guet voyeuriste qui entend dérober une image et non se la faire offrir, pour cette raison générale tout perversion recherche non un rapport mais une absence de rapport avec autrui.⁹³

Bekanntlich beobachtet der Voyeur heimlich eine unwissende Person in einem intimen oder sexuellen Kontext und erhofft sich dabei mindestens eine Ansicht, die besonders intim sein soll. Die Suche nach einer passenden Gelegenheit wird als spannend empfunden und ebenso der Reiz des heimlichen Tabubruches. Beides trägt zur Luststeigerung bei. Aber im Moment, in dem der Voyeur etwas schon gesehen hat, fragt er sich, ob es nicht wohl ein prägnanteres Bild einer noch viel intimeren Szene gäbe, und der Reiz geht automatisch verloren. Im bereits Erhaschten wird die Transgression stark abgeschwächt. Ist man einmal an das Verbotene mit dem Blick herangekommen, so verliert es automatisch seine Ausstrahlung. Rosset hebt die ebenfalls eigentümliche Angst des Voyeurs hervor, die Gelegenheit verpasst und letztendlich das Begehrte nicht gesehen zu haben. Eine ähnliche Angst erkennt er beim Fotografen:

L'objectif (objet visé) se dérobe par sortilège à l'objectif (photographique). Dois-je ajouter qu'une même angoisse étreint le voyeur et le photographe, de savoir que ce qu'on veut capter ne sera jamais capté? Qui dit photographe dit voyeur, avec le même ratage assuré. La différence est que le photographe peut, s'il a du talent, transformer son manque de fidélité en interprétation réussie [...].⁹⁴

Schon als Kind wünschte sich Walter Henisch eine Uniform, die ihn wie eine Tarnkappe vor den anderen verstecken könne. Die Kamera schien ebenfalls diese Funktion zu haben; hinter ihr als Kriegsberichterstatter getarnt wurde er sowohl als Jude als auch als Nazi unsichtbar:

93 Rosset: *Fantasmagories* (Anm. 71), S. 35 f.

94 Rosset: *Fantasmagories* (Anm. 71), S. 36.

Vor allen Schrecken und Zweifeln jedoch habe ich mich jetzt mehr denn je hinter meiner Kamera verschanzi. Doch selbst hinter ihr war das Leben nun gefährlicher – so habe ich allmählich auch diese Gefährlichkeit goutiert: Mit dem Tod leben ist intensiver leben, hab ich mir eingeredet, und vielleicht war da sogar etwas Wahres daran.⁹⁵

Beim katastrophalen Rückzug gegen Ende des Krieges, und nachdem Walter Henisch als Strafe wegen einer gestellten Reportage⁹⁶ sechs Wochen lang ohne Kamera in einer Infanteriekompanie dienen musste, wurde seine ideologische Ernüchterung akut; da wirkte die Fotografie »wie ein starker Schmerz«⁹⁷ erst recht abstumpfend. Die Möglichkeit, die ernüchternde Realität zu fixieren, wird fast zur Sucht:

Eine richtiggehende DOKUMENTATIONSMANIE zwingt dich, auch solche alles andre als schöne Augenblicke festzuhalten. Es ist eine Art von BRUTALER NEUGIER, die angesichts des Leids, angesichts der Not, angesichts des Todes [...] von dir Besitz ergreift. Ein kalter Rausch legt sich auf deine Sinne, der alles verödet, was du sonst als Mitleid und Mitgefühl kennst. Obwohl du in all dem drinnen stehst, stehst du draußen. [...] in solchen Augenblicken FUNKTIONIERST du ganz einfach.⁹⁸

Dieses Geständnis bleibt nicht ohne Folgen für den Sohn, dessen Ähnlichkeit mit dem Vater, wie es sich herausstellt, nicht nur physisch ist. Auch er erkennt in sich die vom Vater geschilderte »brutale Neugier«, die den Höhepunkt des Fürchterlichen »mit einer seltsamen Art von Jagdlust erwartet«.⁹⁹ In einem nicht abgeschickten Brief an den Vater muss sich der Erzähler gestehen, dass diese Neugier bei sich noch viel umfangreicher sei:

Siehst du, Papa, ich mache alles zum Material. Dich, den Du alles zum Material gemacht hast, mache ich erst recht zum Material. Und meine Kritik an Dir, der Du alles zum Material gemacht hast. Und meine Kritik an mir selbst, der ich sogar diese Kritik zum Material mache.¹⁰⁰

Peter Henischs Interesse an der Lebensgeschichte seines Vaters zeugt von Anfang an von einer Schwingung zwischen Betroffensein und Unbetrof-

95 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 95.

96 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 121 ff.

97 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 95.

98 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 103.

99 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 103. Vgl. zur üblichen Jagdmetaphorik in Bezug auf Fotografie etwa den Titel in Fußnote 59.

100 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 107.

fenheit, zwischen warmer Nähe und kühler Ferne.¹⁰¹ In einer Rezension des Romans hebt Erich Hackl hervor, dass auch der Sohn und Erzähler »wie in Deckung« lebe. Die Arbeit mit Notizblock und Tongerät wirke nicht weniger obszön als die Gier des Vaters nach Fotos von Leben, Landschaft und Zerstörung.¹⁰² Was Walter Henisch als Verdopplung seines Lebens und Erhöhung seiner Lebensintensität ausgibt, nämlich die Verwandlung des Erlebnisses in ein Bild, das ihm womöglich auch noch etwas Anerkennung schenkt, deutet der Autor für sich im Nachhinein als eine Intensitätshalbierung oder gar -zersplitterung beim Schreiben¹⁰³: »[...] was wir auf der einen Seite an Distanz gewinnen, verlieren wir auf der anderen Seite an Spontaneität«¹⁰⁴.

Im Roman wird von Seiten des Erzählers eine gewisse Angst spürbar, sich nicht von der Lebensspur und den charakterbedingten Neigungen des Vaters, die er vielleicht geerbt habe, emanzipieren zu können.¹⁰⁵ Der Erzähler träumt von lebensgefährlichen Episoden, die der Vater durchgemacht habe, als wären sie eigene Erlebnisse.¹⁰⁶ Nach diesen Alpträumen kommt er zu dem Schluss, der Tod sei als Ursprung jeder Form von Darstellung zu betrachten, denn jeder Darstellungsversuch möchte einerseits den flüchtigen Augenblick festhalten,¹⁰⁷ andererseits aber sei er eine Strategie, das Gefühl von uns abzuschirmen, dass wir unausweichlich auf den Tod zutreiben: »Machen wir aus unserem Leben zum Tode eine Fotoserie, eine Geschichte, so stehen wir mit einem Fuß im Zuschauerraum.«¹⁰⁸

Die gewollte Distanz des Voyeurs hat wenig mit Vorsicht zu tun, sondern vielmehr mit der Gewissheit, dass es gerade die Eigenschaft des

101 »Während mein Vater dort lag und auf die Bluttransfusion wartete, betrachtete ich sein abwesendes Gesicht mit Interesse. Ich ERTAPPTTE mich dabei, daß ich sein abwesendes Gesicht mit Interesse betrachtete. Als mich die Schwester aufforderte, nun zu gehen, empfand ich ein recht seltsames Gefühlsgemisch aus Erleichterung und Bedauern. Und beim Nachhausegehen liefen die Eindrücke dieses Abends noch einmal durch meinen Kopf WIE EIN FILM.« (Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 41).

102 Erich Hackl: *Zwischen Sein und Vorschein*. In: *Dossier Peter Henisch*. Hg. v. Walter Grünzweig, Gerhard Fuchs. Graz 2003, S. 165–168, hier S. 167.

103 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 107.

104 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 153.

105 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 152.

106 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 134 u. 150f.

107 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 152.

108 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 153.

noch Unerreichten ist, die im Betrachter das Feuer der Begierde schürt und dem Betrachteten sein Interesse verleiht. Schon ganz am Anfang von Walter Henischs Karriere war seine Haltung gegenüber seinem Beruf durch Leidenschaft gekennzeichnet: Er wollte dabei sein, »ja, und doch als ein Exponierter«¹⁰⁹. So wundert es kaum, dass er von 1945 an nach Gelegenheiten suchte, seine Umgebung aus einer neuen und gleichsam überraschenden Perspektive aufzunehmen. In der Nachkriegszeit erhielt der eigene Tod für Walter Henisch eine immer deutlichere Aura des Begehrenswerten:

[...] plötzlich wird dir bewußt, daß dein Beruf nicht das geworden ist, was du dir erträumt hast. [...] Im Beruf und Privatleben ist das Verhältnis erfüllter und unerfüllter Hoffnungen 1 zu 99. Du stürzt tief hinunter in deine schlimme Kindheit, aber zum Unterschied von damals hast du jetzt keine Chance mehr zu wachsen.¹¹⁰

Zweimal schaffte es der Fotograf sogar fast, seinen eigenen Tod vorweg abzubilden.¹¹¹ Henisch, der existentielle Akrobat, hatte nämlich einmal einen Seiltänzer dazu überredet, ihn über den Donaukanal auf den Schultern zu tragen, um währenddessen eine sensationelle Reportage zu fotografieren. Bloß der reine Zufall verhinderte, dass Henisch dabei zugrunde ging: Der Artist stürzte nämlich bei der Vorführung tatsächlich ab; der Fotograf musste aber wegen einer mangelnden polizeilichen Bewilligung unter den Zuschauern auf der Straße bleiben und konnte den nunmehr fremden Unfall abknipsen. Jahre später wäre Walter Henisch bei einem Ballonstart mit tragischem Ausgang ebenfalls beinahe umgekommen; in diesem Fall rettete ihn seine eigene Verspätung. Immerhin kam er früh genug an, um den Unfall abzulichten.

Der Roman endet mit einer Rehabilitierung des Vaters aufgrund seiner echten und vorbehaltlosen Hingabe ans Bild jenseits seines alten Opportunismus. Die Erlösung des nationalsozialistischen Propagandisten Walter Henisch wird paradoxerweise von einem sowjetischen Chefkommissar eingeleitet, der während der Nachkriegszeit in Wien die von der russischen Besatzungsmacht finanzierte *Weltillustrierte* leitete. Letzterer schaut sich unter anderem Henischs Bilder von der Besetzung der russischen Stadt Orel an, die er auch erlebt hatte, und kommt zu dem Schluss,

109 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 68.

110 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 124.

111 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 247.

dass sie »gute und wahre Fotos«¹¹² seien. Und später, ganz am Ende des Romans, wird die ambivalente Figur des fabulierenden Fotografen nochmals in ein unmissverständlich positives Licht gestellt, und zwar anhand einer kleinen Episode der Nachkriegszeit, in der dieser es noch wagt, vor einem Prominenten waghalsig die »wahrhaftig[e]« Fotografie vor der »verlogenen Knipserei« ganz offen und tatkräftig zu verteidigen¹¹³. Von einem rein menschlichen Standpunkt aus ist es durchaus nachvollziehbar, dass der Sohn Authentisches an dem trotz allem geliebten Vater retten will, aber von der Problematisierung des Darstellungsvorhabens her, die im Text unternommen wird, scheint die plötzliche Ablösung einer prinzipiell in Frage gestellten Praxis durch eine »wahrhaftige« nicht ganz konsequent. Dass Peter Henisch seinen Roman bereits dreimal überarbeitet hat, zeugt nicht nur von seinem Entschluss, seinem Vater keine Abrechnung zu schreiben, sondern vielleicht auch von diesem Widerspruch, der ihn selber naturgemäß auch intensiv beschäftigt, und von der unwiderstehlichen Ausstrahlung dessen, was man nicht ganz abschließen kann.

112 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 200.

113 Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters* (Anm. 6), S. 249.

Autobiographisches Schreiben und Interkulturalität als ästhetisches Projekt

Der Fall Jorge Semprún

1. Einführung

Die Konstruktion von Autorschaft, das Problem der Verhältnisbestimmung von Leben und Schreiben und damit von Fakt und Fiktion sowie die Subtilität und Merkmale autobiographischen Schreibens gehören zu den Grundlagenfragen der aktuellen Literaturwissenschaft. Die Literatur – geprägt von den zwei neuen Paradigmen des Digitalen und der Interkulturalität – findet sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts in einem so tiefen Wandel, dass die drei oben genannten Fragen sorgfältig erwogen werden müssen. Ich habe mir aber erlaubt, noch ein paar neue Anliegen hinzuzufügen, die im Bereich des autobiographischen Schreibens aus der Perspektive der Interkulturellen Forschung sehr interessant sein könnten, und zwar: Interkulturelle Autoren wie Jorge Semprún, Wladimir Nabokov, Hector Bianciotti, François Cheng, Galsang Tschinag und andere haben etwas gemeinsam: Sie sind nicht nur Autoren des 20. Jahrhunderts, sie sind Träger des Gedächtnisses einer Migrationsära, die ihre Lebensläufe gebrochen und auch definiert hat – jeder von ihnen aber in sehr unterschiedlichen biographischen und geschichtlichen Kontexten (Exil, Einwanderung, Repatriierung usw.). Autobiographisches Schreiben finden wir unter diesen Autoren – im Vergleich zu anderen Autoren-Gruppen – sehr häufig. Auf Grund dieser Tatsachen erlaube ich mir die Fragestellung zu erweitern: Welche Parameter berücksichtigt ein/e interkulturelle/r Autor/in bei der Entscheidung, eine Biographie oder einen autobiographischen Roman zu schreiben? Welche spezifischen Ziele verfolgt er oder sie beim Schreiben einer Autobiographie? Finden wir bei den Sprachwechslern, die nicht in der Muttersprache geschrieben haben, die gleichen Parameter wie bei den Muttersprachlern? Wenn nicht, wäre das autobiographische Schreiben in dieser neuen Sprache eine Art von Entdeckung der dialogischen Fähigkeiten der Mutter- und der Fremdsprache, um den Sprachwechsel vollziehen zu können? Welche Kern-

merkmale definieren das ästhetische Projekt? Inwieweit sind diese Merkmale spezifisch interkulturell? Wenn ja, hat diese Tatsache eine relevante Bedeutung für den Bereich der klassischen Literaturgattungen?

Ich werde versuchen, am Beispiel des ästhetischen Projekts Jorge Semprún nur ein paar Inputs anzubieten für eine mögliche Antwort auf die obengenannte Fragestellung.

2. Jorge Semprún als Träger des europäischen Gedächtnisses

Am 8. Juni 2011 macht die Französische Regierung die folgende Meldung:

Le président de la République rend hommage à Jorge Semprun, figure tutélaire parmi les écrivains engagés du XXème siècle, qui a contribué de façon décisive, à travers son talent multiforme de romancier, de mémorialiste, de poète, mais aussi de scénariste et dialoguiste de films, à la compréhension des ressorts des totalitarismes.

Ce fils de républicains espagnols, engagé communiste puis dans la Résistance, arrêté par la Gestapo et déporté [...] témoigne sur l'univers concentrationnaire et la difficulté de rendre compte de cette expérience indicible.

Adversaire résolu du franquisme et du nazisme, il fait également partie [...] de ces écrivains un temps convaincus par le marxisme qui ont tiré de leur connaissance intime des mécanismes totalitaires une lecture critique redoutée de tous les dévots du stalinisme.

[...] Français d'adoption pour qui la Place du Panthéon était le centre de l'univers, figure familière de Saint-Germain-des-Prés, il était l'un des derniers grands acteurs d'une époque tragique mais rayonnante de l'histoire intellectuelle et littéraire de notre pays.¹

Geboren 1923 in Madrid, wuchs Semprún in einer linksliberalen und großbürgerlichen Familie auf. Der Familientradition zufolge war er für eine von folgenden beiden Aufgaben prädestiniert: entweder Politiker oder Schriftsteller zu werden. Sein Großvater, Antonio Maura, war fünfmal spanischer Ministerpräsident gewesen. Beim Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs 1936 muss aber Semprúns Familie ins Exil gehen.

¹ Offizielle Mitteilung des Palais de l'Elysée am 8. Juni 2011.

Mitglied der französischen Résistance und in Buchenwald inhaftiert, wurde er als ehemaliger Exilierter von dem faschistischen Regime Francos nicht als spanischer Staatsbürger anerkannt und lebte bis zu seinem Tod 2011 in Paris. Zwischen 1956 und 1963 reiste er als Leiter der kommunistischen Partei nach Spanien, um den Widerstand gegen Franco zu koordinieren. Diese unerlaubten Aufenthalte, seine Tätigkeit als in Paris lebender Kulturminister von Spanien und seine hervorragende intellektuelle Arbeit machten die Figur Semprún zu einem unwiderruflichen Teil der spanischen Geschichte. Semprún ist also ein spanischer Autor, der von der französischen Regierung als unbestreitbarer Teil des französischen kulturellen Gedächtnisses beschrieben wird. Ein interkultureller Autor, ein Sprachwechsler, der hauptsächlich auf Französisch – seine dritte Sprache neben dem Spanischen und dem Deutschen – geschrieben hat.

3. Autobiographisches Schreiben und Interkulturalität bei Jorge Semprún

Eine aufmerksame Lektüre der Werke Semprúns bestätigt folgende Behauptung:

Das Hauptanliegen einer interkulturellen Autobiographie sowie jedes anderen autobiographischen Werkes besteht darin, Raum und Zeit in ein dialogisches Gleichgewicht zurückzuführen, nachdem sie durch den Land- und Sprachwechsel [...] aus dem Gleichgewicht geraten sind.²

Bei der Wiederherstellung des oben zitierten dialogischen Gleichgewichts zwischen Zeit und Raum trifft der/ie interkulturelle Autor/in folgende ästhetische Entscheidungen: Erst muss er/sie wählen, welche

2 Carmine Chiellino: *Interkulturelle Literatur in deutscher Sprache: Das große ABC für interkulturelle Leser*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* (2015), S. 98. Von 2003 bis 2014 tagte die internationale Forschungsgruppe für Interkulturelle Literatur in Europa SELIDE-PAROLA VISSUTA regelmäßig und abwechselnd in Madrid und Augsburg. Dieser Artikel hätte ohne die in den verschiedenen Seminaren intensiv diskutierten Begriffe und Definitionen nicht entstehen können. Ich bin Carmine Chiellino, Ana Pérez und Szilvia Lengl für die jahrelange Zusammenarbeit besonders dankbar. Für eine ausführliche Beschreibung von methodologischen Aspekten kann das zitierte Werk von Chiellino als unerlässlich (und kritisch) angesehen werden.

Sprache unter denen, die er/sie zur Verfügung hat, Hauptsprache im Text wird. Bei Semprún als Sprachwechsler bringt diese sprachliche Entscheidung den Willen zur Integration des eigenen Lebenslaufs, der im Fall dieses Autors z. B. bis zu diesem Moment in drei Kulturen und Sprachen vorlag, in der von ihm gewählten Sprache zum Ausdruck.³ In seinem Werk *Adieu, vive clarté* führt uns der schon 73jährige Semprún tiefgündig durch den schweren Weg seiner eigenen kreativen Entscheidungen, um nach tausenden Interviews endlich eine für ihn selbst gültige Antwort zu geben, wieso er ein französisch schreibender Schriftsteller spanischer Herkunft geworden ist:

Au fil des ans et des entretiens journalistiques, j'ai donné de explications diverses et variées sur cette incongruité d'avoir écrit *Le grand voyage* en français, alors que le pouvoir d'écrire, longtemps annihilé chez moi – pour des raisons qu'il n'est pas opportun de rappeler ici –, m'avait été soudainement rendu, en Espagne, précisément. Il y a probablement un grain de vérité dans chacune de ces explications. Mais la vraie raison ne m'est apparue clairement qu'aujourd'hui, en reconstituant cette période de ma vie, pour la première fois. C'est dans le travail de réminiscence, de reconstruction de ces quelques mois de 1939, en découvrant que l'appropriation de la langue française a joué un rôle déterminant dans la constitution de ma personnalité, que je comprends pourquoi j'ai écrit ce premier livre en français.⁴

Bei ihm geht es nicht nur darum, Fakten, Daten und Zitate als Inhalte für die Rekonstruktion seines eigenen jugendlichen Werdegangs zusammenzutragen, sondern um die eigene Existenz zu erfassen und sich befreit vor den Tod zu stellen:

Désormais, j'ai épuisé mes réserves. Je n'ai plus de personnages fictifs à faire mourir à ma place. Tous mes pseudonyms, tous mes noms de guerre ont été utilisés, éparpillés dans le vent désertique de la mort. [...] Me voici solitaire et nu devant la mort. Elle choisira son heure, je serai prêt.⁵

3 Vgl. zur sprachlichen Gestaltung bei Jorge Semprún Ana Ruiz: *Jorge Semprún o la memoria encarnada*. In: Margarita Alfaro et. al.: *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*. Madrid 2007, S. 145–168; Ana Ruiz: *Literatura y multilingüismo: Análisis de la lengua vivida (erlebte Sprache)*. In: *Revista de Filología Alemana* 25 (2017); zum interkulturellen Sprachstil lyrischer Autoren vgl. Ana Ruiz: *La interacción lírica entre lengua literaria y lengua latente en la creación de un imaginario intercultural*. In: *Estudios filológicos alemanes* 26 (2013), S. 479–488.

4 Jorge Semprún: *Adieu vive clarté*. Paris 1998. S. 134f.

5 Semprún: *Adieu* (Anm. 4) S. 54.

Semprún denkt jahrelang über seine Schlüsselentscheidung, die Wahl und Gestaltung der Sprache, nach, in der seine Autobiographie und jeder der verschiedenen autobiographischen Romane geschrieben wird. Das Leben Semprúns ist hauptsächlich dreisprachig gestaltet (Spanisch – Deutsch – Französisch), seine Werke aber zweisprachig (Französisch als geschriebene Sprache und Spanisch als latente Sprache). Nur zwei Manuskripte sind direkt auf Spanisch geschrieben. Es geht nicht darum, wie viele Sprachen und wie gut er sie spricht. Die Fragestellung lautet, was bietet ihm eine bestimmte Sprache, sei es die Herkunftssprache oder die Sprache seines neuen Zuhauses, um sein Lebensprojekt zu verwirklichen und es literarisch zu gestalten. Semprún ist sich dessen bewusst, dass diese Entscheidung, die auch bei anderen Sprachwechslern zu finden ist, die Umformulierung bestimmter Bezugssysteme voraussetzt, und zwar die der Nationalliteratur des Herkunftslandes und des Aufnahmelandes. Aus diesem Grund bemerkt er als Teil seiner autobiographischen Überlegungen und ohne weiteren ästhetischen Übergang oder Vorwarnung:

Il me faudrait des lecteurs bilingües, quoi qu'il en soit, qui pourraient passer d'une langue à l'autre, du français à l'espagnol, vice versa, non seulement sans effort, mais encore avec joie, dans la jouissance des lieux et des jeux de la langue!⁶

Im Falle von Sprachwechslern könnte sich die Frage stellen, ob solche Überlegungen nicht den geheimen Wunsch zeigen, sich beiden Literaturen zugehörig zu bekennen. Diese Behauptung wäre aber einen Exkurs über die komplexe (supra)nationale politische Zugehörigkeit Semprúns und die ästhetischen Folgen der von ihm vorgeschlagenen demokratischen Vernunft in Europa wert. Bei Semprún geht es absichtlich mehr um die Schaffung, die Erweiterung des Bezugssystems einer eigenen interkulturellen Literatur gegenüber dem der Nationalliteratur, »die durch keine Übersetzung, nicht einmal durch eine Selbstübersetzung, eingeholt werden kann«, wie der Literaturwissenschaftler Carmine Chiellino feststellt.⁷

Das autobiographische Schreiben drückt die dringende Notwendigkeit eines Autors aus, seine eigene Existenz zu begründen, seine Meister zu verraten und seine eigene Weltanschauung mit dem Leser zu teilen bzw. sie als positives oder negatives Muster anzubieten. Die rekonstruie-

6 Jorge Semprún: *Le mort qu'il faut*. Paris 2001. S. 79.

7 Chiellino: *ABC* (Anm. 2), S. 25.

rende Konstellation funktioniert wie das Bild von konzentrischen Kreisen im Wasser, wenn ein Stein hereinfällt: Im Zentrum des Bildes liegt im Fall von Semprún die Bestimmtheit eines jungen Ich-Schriftstellers. Das Erlebnis des Exils, der Sprachwechsel, das (Wieder-)Aufbauen der literarischen und gleichzeitig ideologischen Konstellationen bilden die erweiterten Kreise.

Das autobiographische Schreiben jedoch drückt die Notwendigkeit eines interkulturellen Autors aus, seine eigene Existenz in dem fremden Land und in der Sprache des Anderen als konstitutiven Teil der Geschichte des Anderen zu verwirklichen. Das ist das Ziel von Semprún und er wird sein ganzes Leben und seine ganze Kreativität darin investieren.

Während der Lebenslauf eines monokulturellen Autors keinen Bruch mit dem Bezugssystem Identität im Sinne von Nationalidentität aufweist, erzählt Semprún ausführlich in *Adieu vive clarté* die Erfahrung des Exils als Bruch seiner bis zu diesem Moment gegebenen Identität. Der Bruch wird in drei Charakteren personifiziert: eine Nonne, die seine Wäsche untersuchte, die belgischen Polizisten im Zug Richtung Paris, die die Geschwister Semprúns auslachten, weil sie nur Pässe von einer nicht mehr existierenden Republik besaßen; und der Priester der Parkstraat Kirche von La Haya, der gegen die spanischen Republikaner predigte.

Der Bruch hat für Semprún eine supranationale Dimension (Frankreich, Belgien, Holland). Der junge Semprún versteht den Moment als die Unmöglichkeit der Rückkehr und entscheidet sich für den Wiederaufbau eines neuen Bezugssystems, Wiederaufbau eines neuen ›Ich‹ und ›Wir‹ versus ein fremdes ›sie‹, und eine neue Gestaltung der Sprache, die für ihn und für sein Leben als Fremder in der Fremde ein Zuhause anbieten könnte. »Je flottais dans l'incertitude tonique du déracinement«⁸, schreibt er.

Um eine neue Konstellation für seine literarische Produktion zu erstellen, muss der junge Schriftsteller bestimmte Parameter neu definieren: Loyalitäten und Zugehörigkeiten, das *Ich* versus das *Wir* und *sie*, intertextuelle Netze und, spezifisch für den älteren Semprún, seinen Begriff von Historizität.

8 Semprún: *Adieu* (Anm. 4), S. 36.

3.1. Loyalität und Zugehörigkeit (*Ich* versus *Wir* und *sie*)

Semprún verabschiedet sich durch die Exilerfahrung von dem intimen *Wir* als Familie⁹ und von den bis zur dieser Zeit gegebenen ästhetischen Instanzen, die er in Machado personifiziert sieht.¹⁰ Es wird aber immer ein schmerzliches *Wir* bleiben, das des Bürgerkriegs in Spanien, ausgedrückt in zwei sich immer wiederholenden Schlüsselwörtern, ›unser Krieg‹ und ›Rotspanier‹: «‹Nuestra guerra› – nous employions toujours ce pronom possessif pour nommer la guerre civile. ‹Notre guerre› sans doute pour la distinguer de tous les autres guerres de l’Histoire.»¹¹

Der durch das Exil hervorgerufene Bruch in der Biographie Semprúns eröffnet einen lebenslangen Konflikt zwischen alten und neuen Loyalitäten und Zugehörigkeiten. Eine aufmerksame Lektüre der letzten Biographie Semprúns, von seiner Verwandten Soledad Fox Maura geschrieben, bestätigt mit Klarheit, wie dieser Konflikt »zur Implosion der Familie führen kann, falls es dem Protagonisten nicht gelingt, durch geschicktes Aushandeln ein befriedigendes Gleichgewicht zwischen seinem emanzipatorischen Lebensprojekt und der ebenso notwendigen Bindung an die Familie herzustellen.«¹²

Bei Semprúns Werk wird auch die Behauptung wiederbestätigt, dass das Kernmerkmal des autobiographischen Schreiben in einer fremden Sprache ist, dass es dem Sprachwechsler nicht darum geht, sein Leben kritisch zu überprüfen und wahrhaft darüber zu schreiben, sondern aus dem zerstückelten Lauf seines Lebens einen in sich integrierten interkulturellen Lebenslauf entstehen zu lassen. Das ist die einzige Integration, die Semprún als Ausländer vorhatte: einen eigenen, in sich integrierten Lebenslauf. Mit fünfzehn Jahren ruft der junge Semprún der Welt zu: «A nous deux, Paris!› ai-je crié tout bas. Et Paris n’était qu’un nom pour le monde, la vie, l’avenir.»¹³

9 Semprún: *Adieu* (Anm. 4), S. 34.

10 Semprún: *Adieu* (Anm. 4), S. 27 u. 34.

11 Semprún: *Adieu* (Anm. 4), S. 14 u. 15.

12 Chiellino: *ABC* (Anm. 2), S. 128.

13 Semprún: *Adieu* (Anm. 4), S. 37.

3.2. Ästhetische und ethische Instanz beim Sprachwechseln: Intra- und Intertextualität

Das primäre, d. h. das existentielle Anliegen des jungen Sprachwechslers Semprún lag in der »Beherrschung« der gewählten Sprache (bei Semprún bedeutet Beherrschung immer ›ohne Akzent‹). Beim Erlernen des Französischen hat er die bedeutendsten Autoren und Philosophen gelesen, und somit beschäftigte er sich sehr früh mit dem Aufbau einer ästhetischen und ethischen Instanz in einer Sprache, in der er noch keine Vergangenheit hatte; daher konnte er keine verbindliche Zugehörigkeit zur ihr empfinden. Am einfachsten wäre es für Semprún gewesen, die ästhetische und ethische Instanz der gewählten Sprache einfach mitzuübernehmen. In dieser Richtung wurde sein Werk öfter gelesen.¹⁴ Diese Entscheidung aber würde bedeuten, sich einem ihm unbekanntem Wertesystem anzuvertrauen und zugleich alles aufgeben zu müssen, was von ihm in dieser fremden Sprache und deren kulturellem Gedächtnis nicht vorkommt. Was Chiellino Thomas Mann betrachtend bemerkt – der Aufbau einer ästhetischen und ethischen Instanz in der ausgesuchten Sprache könne nur unter Berücksichtigung des Eigenen erfolgen und dabei stelle die eigene Andersartigkeit den Weg dar, der gegangen werden müsse¹⁵ –, hat Semprún so ausgedrückt:

C'est dans cette entreprise – qui n'était pas purement intellectuelle, qui avait une composante angoissée, dans la déréliction de l'exil et de la perte absolue de repères culturels que celui-ci entraînait, qui était aussi quelque chose de sensible, de charnel, donc – dans ce travail d'appropriation d'une langue – patrie possible, ancrage solide dans l'incertain de mon univers – que Paludes me fut d'un secours inestimable.¹⁶

Das war nicht absichtlich gemacht.¹⁷ Semprún braucht sein ganzes Leben, um es zu verstehen. Schon über siebzig schreibt er:

J'avais besoin de cette clarté comme on a, assoiffé, après une longue marche épuisante, besoin d'une eau de source. J'avais besoin de cette langue, qui, ap-

14 Vgl. María Jesús López Navarro: *Jorge Semprún: el ciclo de las novelas de la anamnesis*. In: *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica X* (2007), S. 153–162.

15 Chiellino: *ABC* (Anm. 2), S. 15.

16 Semprún: *Adieu* (Anm. 4), S. 133.

17 Franziska Augstein: *Von Treue und Verrat. Jorge Semprún und sein Jahrhundert*. München 2008, S. 333.

paremment, coulais de source, mais dont la limpidité était le résultat d'un exigeant travail sur l'inertie et l'opacité naturelle du langage.¹⁸

Die Meister von Semprún sind seiner Leserschaft wohl bekannt. Sie werden in jedem Werk verehrt: *Paludes*, Baudelaire, Victor Hugo, Antonio Machado, die Zeitschrift der Personalisten, *L'Esprit*, André Malraux, Rubén Darío, Gustavo Adolfo Bécquer, Goethe, Lorca und eine weitere endlose Liste von Autoren werden als Meister mehrmals gelobt. Die Verführung der Meister erweckt in Semprún die eigene literarische Sprache. Er wird aber ständig auf der Suche nach dem Aufbau einer ästhetischen Instanz in der ausgewählten Sprache bleiben. Ästhetische Instanz, weil die ethische Instanz bei Semprún er selbst ist. Sein eigenes Leben übernimmt die Führung bei dem Aufbau der ethischen Instanz in der ausgesuchten Sprache. Deswegen sind die Werke von Semprún ein kontinuierliches autobiographisches Schreiben. Jeder Roman von ihm hat autobiographische Züge, um die neue Sprache als Instanz an sich aufbauen zu können.

Nur so kann die Literaturwissenschaft verstehen, was an Semprún immer sehr stark und ironisch kritisiert wurde: die ständige Autoreferentialität. Bei Fox Maura zum Beispiel, wenn sie behauptet:

Esta abundancia demuestra que Semprún está deseando demostrar – por si acaso el lector lo ha olvidado por el camino – que la cultura es su mundo. Tiene la clara intención de asegurarse un lugar entre la élite cultural mediante las asociaciones que establece cuando hace referencia a estos creadores y pensadores y habla de sus obras. Semprún era un lector empedernido y multilingüe.¹⁹

Nehmen wir als Beispiel *Le mort qu'il faut* (*Der Tote mit meinem Namen*): 30 Autoren (nur 5 aus Frankreich, nur 6 spanisch schreibende Autoren) und 23 Werke (nur 6 auf Spanisch geschrieben) werden zitiert. Wenn wir *Federico Sanchez vous salue bien* (*Federico Sánchez verabschiedet sich*) betrachten: 93 Autoren (nur 17 aus Spanien, nur 21 spanisch schreibende Autoren), 72 Werke (nur 16 auf Spanisch geschrieben), 37 Maler und Bildhauer (15 aus Spanien), 22 Bilder (Malerei und Photo) (8 aus Spanien), 8 Filme und Regisseure usw. Intratextualität und Intertextualität,

18 Semprún: *Adieu* (Anm. 4), S. 133.

19 Soledad Fox-Maura: *Ida y vuelta. La vida de Jorge Semprún*. Barcelona 2016. S. 124

um den Durst des jungen Exilierten zu befriedigen. Von der Literaturwissenschaft wäre vielleicht statt Kritik mehr Anteilnahme zu erwarten angesichts der Offenlegung der interkulturellen Textur durch den Autor.

3.3. Historizität: Bezugssysteme in literarischen Werken Semprúns

Semprún definiert den Begriff Historizität in *Adieu, vive clarté* wie folgt: « Pertenencia activa al mundo: ilusión de conocerlo, voluntad de transformarlo. »²⁰

Wie kann man Historizität in der und durch die Literatur erleben bzw. herstellen? Wie kann man diesen ›festen Willen zu verwandeln‹ verwirklichen? Durch die Umsetzung der demokratischen Vernunft in Europa,²¹ und literarisch durch die Erweiterung des monokulturellen literarischen Bezugssystems. Besonders beim autobiographischen Schreiben. Autor und Leser haben gemeinsam, dass sie ihr gemeinsames kulturhistorisches Gedächtnis in der Nationalsprache erlebt haben, die gleichzeitig als die Instanz für die ästhetische Qualität und Wahrhaftigkeit des Textes wirkt. Bei den interkulturellen Autoren wie Semprún wird der Pakt anders gestaltet. Da sie Sprachwechsler sind und nicht in ihrer Muttersprache schreiben, spüren sie die existenzielle Notwendigkeit, das gewöhnliche Bezugssystem der nationalen Literatur durch bestimmte literarische Entscheidungen entsprechend zu erweitern. In unserem Fall: Semprún erlaubt sich die Freiheit, die Hauptsprache eines jeden Werkes zu wählen: Spanisch, Deutsch oder Französisch. Damit verändert er die Rolle der Sprache im Werk. Er arbeitet sein Leben lang kohärent und systematisch mit einer Hauptsprache (Französisch hauptsächlich) und einer latenten Sprache (immer Spanisch), die sich im Werk dialogisch verhalten. So bildet er eine sehr spezifische Sprache, die interkulturell vorgeht, indem sie Zugang zum Gedächtnis beider Sprachen hat. Nur in dieser Art von Sprache erlaubt sich dieser Ex-Deportierte aus Buchenwald, das

20 Semprún: *Adieu* (Anm. 4), S. 110. Ins Deutsche übersetzt: »aktive Zugehörigkeit zur Welt: Lust die Welt zu entdecken, festen Willen sie zu verwandeln.«

21 Vgl. Ana Ruíz: *Die Kodierung des latenten Gedächtnisses im Roman Federico Sánchez vous salue bien von Jorge Semprún*. In: Helmut Grugger, Szilvia Lengl (Hg.): *Fragen an die interkulturelle Literatur in Deutschland und in Europa*. Würzburg 2015, S. 91–110.

eigene Leben als Träger des Gedächtnisses Europa zu erzählen. Damit findet in seinen Werken die Geschichte Europas Eingang in das Gedächtnis der nationalen Sprachen Europas – im Fall Jorge Semprúns in das Gedächtnis von Spanien, Frankreich und Deutschland. Nur diese Sprache kann eine kohärente Sprache für die weltanschaulich entscheidende Proposition sein: die Durchsetzung der demokratischen Vernunft in Europa. Und nur durch sie können gleichzeitig die Leser/innen über die historischen Kontexte lernen, wo die Interkulturelle Literatur in Europa entstanden ist, die Kontexte dieser Migrationsära. Die Kontexte, die in den Nationalliteraturen Europas systematisch verleugnet werden.

Nehmen wir nur zwei Beispiele, die Romane *Federico Sánchez. Eine Autobiographie* (auf Spanisch geschrieben) und *Federico Sánchez verabschiedet sich* (auf Französisch geschrieben). Das von Semprún erweiterte Bezugssystem ist wie folgt: Im ersten Werk erzählt Semprún dem spanischsprachigen Leser die Geschichte der spanischen kommunistischen Partei im Exil. Im Jahr 1977, kurz nach der Diktatur von General Franco in Spanien, revolutioniert der in Frankreich wohnhafte Autor das geistige und politische Leben Spaniens mit diesem Roman. Sein Zweck war, der spanischen Leserschaft Tugenden und Debatten eines unbekanntens Teils ihrer eigenen Geschichte zu erzählen, insbesondere über die Tätigkeit der Kommunistischen Partei im Exil zu berichten, deren Entwicklung, Licht und Schatten in der anschließenden demokratischen Entwicklung Spaniens maßgeblich und entscheidend war. Semprún wählt die spanische Sprache, um dem spanischen Leser einen Teil seiner eigenen Geschichte zu erzählen, die außerhalb von Spanien stattfand, unter der Franco-Diktatur völlig unbekannt und sogar verboten war. Das Werk erschien zwei Jahre nach Francos Tod.

Die Veröffentlichung des Werkes provozierte einen riesigen Skandal. Nicht nur der Inhalt sondern auch die Sprache war problematisch. So schreibt etwa Franziska Augstein:

In manchen seiner früheren auf Französisch verfassten Bücher versuchte Semprún, seine Sätze mit dem langen Atem zu komponieren, den er an William Faulkner schätzt. Mitunter hat er Sätze unvollendet in der Luft hängen lassen, wie ein Maler, der auf die Ausarbeitung mancher Details verzichtet. In der *Autobiografía de Federico Sánchez* verweigert er sich der spanischen Rhetorik. Die traditionelle kastilische Suada wollte er unbedingt vermeiden. Prompt hielten übelwollende Rezensenten ihm vor, er habe sich seiner Muttersprache wohl entfremdet. Mittlerweile hat Semprún sich ganz der französischen *clarté* zugewandt. Seine Sätze sind von beeindruckend schöner Transparenz, frei von allen Manierismen. Die Komplexität, die er anstrebt, ergibt

sich aus dem, was er erzählt und aus seiner Dramaturgie: ›Das geht bei mir nicht eins, zwei, drei und so weiter. Sondern: Eins, zwei, drei, dann kommt zweieinhalb und dann viereinhalb.‹²²

Das internationale Echo wird von Fox Maura bestätigt, die in ihrer Biographie über Semprún einen Bericht der Kommunistischen Partei in Moskau vom 31. März 1978 zitiert. Dort wird behauptet: »que la oleada de disidencia que afecta al PCE se ha intensificado y que del descontento generalizado tiene la culpa la *Autobiografía de Federico Sánchez*.«²³

Elf Jahre später wurde Jorge Semprún zum Kulturminister der sozialistischen Regierung unter Felipe González berufen. Der parteilose Intellektuelle blieb aber nicht einmal drei Jahre im Amt. Einige Jahre später schreibt er in Paris und auf Französisch einen zweiten Roman: *Federico Sánchez vous salue bien*, der eindeutige, intratextuelle Referenzen zu dem oben erwähnten ersten Roman aufweist. Damit bilanziert Semprún seine Erlebnisse als Minister des neuen, demokratischen Spaniens. Sein Ansatz ist komplexer als im ersten Roman mit dem Protagonisten Federico Sánchez: Der noch in Paris lebende Schriftsteller Semprún schreibt einen Roman auf Französisch – bei gleichzeitiger Anwesenheit von neun weiteren Sprachen im Text –, dessen Thema eindeutig die spanische Gesellschaft der 1990er Jahre ist. Semprún baut in dem Werk die Kodierung einer interkulturellen Sprache als einzige kohärente Ausdrucksmöglichkeit einer multilingualen demokratischen Vernunft Spaniens auf. Wie schon beschrieben, finden sich im Text zahlreiche intertextuelle Bezüge. Dieser zweite Roman verursachte einen ähnlichen Skandal, wie dies bereits bei vorangehenden Werken Semprúns der Fall war.

Das Thema beider Werke ist nach wie vor die demokratische Vernunft, die sich bei einer genaueren Analyse als das Hauptthema in Semprúns Leben und Werk herausstellt. Der Name »Federico Sánchez«, früher Deckname und Alter-Ego von Semprún, ist in beiden Werken in einer dominanten Position. Bereits diese Tatsache signalisiert, dass der Autor eine interkulturelle Sprache benötigt, um dem Leser die demokratische Vernunft als emanzipatorischen Diskurs vorzustellen, der dann als Gegenentwurf zum offiziellen Diskurs fungieren kann. Deswegen und damit verabschiedet sich Jorge Semprún im zweiten Roman von dem Decknamen Federico Sánchez und schreibt in den Folgeromanen als er

22 Augstein: *Von Treue und Verrat* (Anm. 17), S. 340.

23 Fox-Maura: *Ida y vuelta* (Anm. 19), S. 243. Der Titel des zitierten Berichts lautet *Die Lage der kommunistischen Partei Spaniens*.

selbst weiter. Die demokratische Vernunft in Spanien war und ist immer noch, in ihrer gesellschaftlichen Wirklichkeit, ohne Zweifel ein heikles Thema.²⁴ Darüber hinaus verarbeitet Semprún auch eine geplante Erweiterung der inhaltlichen und ästhetischen Blickwinkel der nationalen Identitätsdiskurse in Spanien und im Endeffekt in Europa. Er bleibt seinem Begriff von Historizität treu bis zum Ende seines Lebens.

4. Schlussfolgerung

In der vorangehenden Analyse wurde versucht, neue Parameter zu erläutern, die relevant für die Betrachtung von interkulturellen Autoren sein können, wenn die Konstruktion von Autorschaft, das Problem der Verhältnisbestimmung von Leben und Schreiben und damit von Fakt und Fiktion sowie die Subtilität und Merkmale autobiographischen Schreibens betrachtet werden. Bei tieferen Analysen der Werke von Sprachwechslern erscheint die Frage nach der Rolle der Sprache unvermeidbar; dabei sollte insbesondere die von jedem/r Autor/in vollzogene sorgfältige Exploration der dialogischen Fähigkeiten der gewählten Sprache in den Blick kommen. Nur so kann man die Tiefe eines ästhetischen Projekts verstehen, das die eigene Existenz in der eigenen Nationalgeschichte und in der Geschichte des Anderen legitimieren will und kann. Das autobiographische Schreiben bei Sprachwechslern bedeutet zweifellos nicht nur diese Art von Exploration der dialogischen Fähigkeiten der Mutter- und der Fremdsprache, sondern die existenzielle Notwendigkeit, sich ein Zuhause in der Welt zu geben. Die Gestaltung dieses neuen interkulturellen Zuhauses umfasst außerdem in Bezug auf die Idee Europas eine entschiedene ethische Stellungnahme. Europa muss sich interkulturell

²⁴ Bestätigung dafür sind die in den spanischen Medien erschienenen zahlreichen Rezensionen über die Rolle des Königs Juan Carlos und bestimmter Politiker (z. B. Adolfo Suárez, Santiago Carrillo u. a.) in der politischen und gesellschaftlichen Transition in Spanien. Auslöser der Diskussion war der Tod des ersten Ministerpräsidenten der Demokratie, Adolfo Suárez, am 23. März 2014. Vgl. z. B.: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/spanien-ex-regierungschef-adolfo-suarez-gestorben-a-960301.html> [letzter Zugriff am 15.05.2014] und Pilar Urbano: *La gran desmemoria*. Barcelona 2014. Diverse Zeitungsartikel zeigen, dass das im Werk *Federico Sánchez verabschiedet sich* geschriebene Zeugnis von Jorge Semprún über die demokratische Vernunft im Jahr 2014 wieder ein entscheidendes Argument wurde.

und mehrsprachig gestalten. Interkulturelle Biographien haben deswegen in unserem aktuellen geschichtlichen Kontext eine relevante Bedeutung und stellen vom Sprachgebrauch und von der ästhetischen Konfiguration abgeleitete Kernmerkmale vor, die auch im Bereich der klassischen Literaturwissenschaft zu betrachten sind.

«... tel un boomerang»

Autofiktionale Spielzüge bei Witold Gombrowicz und in Selbstinterviews der 1960er Jahre

1.

Die Erforschung der Aushandlungsprozesse, die Fact-Fiction-Grenzen und -Überlappungen in autobiographischen Schreibformen betreffen, hat nicht nur sprach- und disziplinübergreifend neue Terminologien generiert (z. B. *autofiction*, *blurring*), sie hat auch zur Reflexion der disziplinären Zuständigkeiten selbst geführt.¹ Literatur zum einen, Literatur-, Kultur- und Geschichtswissenschaft zum anderen interagieren dabei stärker als auf anderen Feldern der Forschung. Diese Interdependenz ist kennzeichnend schon für jene diskursive Verdichtung, die häufig als Ausgangsdispositiv der autofiktionalen Neuadressierung autobiographischen Schreibens betrachtet wird: die Interventionen französischer Literaten/Wissenschaftler der 1970er Jahre – von roland BARTHES *par roland barthes* (1975) über George Perecs *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Patrick Modianos *Livret de famille* (1977) bis hin zu Serge Doubrovskys *Fils* (1977).² Gleichwohl wird man davon ausgehen können, dass die Praktiken der Fact-Fiction-Transgression, wie nach Michel Serres die Künste und Wissenschaften insgesamt, vielfache Ursprünge und Verzweigungen haben.³ Diese Viel-Gründigkeit sowie die erwähnte disziplinäre und artistische Mehrfachzuständigkeit machen die konkrete Suche nach ›Vorläufern‹ des autofiktionalen *blurring* zumindest frag-

1 Vgl. Gabriele Schabacher: *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ›Gattung‹ und Roland Barthes' Über mich selbst*. Würzburg 2007.

2 Vgl. Johnnie Graton: *Autofiction*. In: *Encyclopedia of Life Sciences*. Hg. v. Margaretta Jolly. Chicago 2001. Bd. 1, S. 86–87; namentlich Serge Doubrovsky hat, zusammen mit Jacques Lecarme und Philippe Lejeune im gemeinsam herausgegebenen Band *Autofictions & Cie* (Paris 1993) den Zusammenhang kunstvoll wissenschaftlich rekonstruiert.

3 Michel Serres: *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*. Frankfurt a. M. 1995.

würdig. Darüber hinaus tendieren solche Recherchen dazu, die diskursiven Rahmungen der jeweiligen Konzepte zielgerichtet zu modifizieren, um Präkursoren darin verorten zu können. Unter diesen Voraussetzungen lassen sich dann aber, bei weiteren Verschiebungen des diskursiven Rahmens, neuerlich Vorläufer der Vorläufer statuieren – und so immer weiter.⁴ Wenn also im Folgenden einzelne Fäden aufgenommen werden, die ein heterogenes Aktanten-Ensemble im historischen und medialen Umfeld der mittleren 1960er Jahre hinterlassen hat, dann gilt die Suche nicht so sehr neuen Begründungs-Konstellationen, die dabei erkennbar gemacht werden sollten. Im Zentrum steht vielmehr der Nachweis von immer schon vorauszusetzenden Spuren der Hybridität im Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität, die gerade durch die intensive mediale ›Verfilzung‹ der autofiktionalen Akte substantiell und beständig wird.

Notwendigerweise wird eine solche Spurensuche dann selbst zum Hybrid, zur subjektiv selektierenden Anordnung. Das Fiktive einer solchen Anordnung ist jedoch, mit Bruno Latour, »nicht fiktiv im Gegensatz zur ›Realität‹ [...], sondern ein Modus der »Objektivität [...], der verlangt, wiederaufgenommen, begleitet, interpretiert zu werden.«⁵ Die traditionsreiche Instanz, die in der Geschichte des Rechts und der Wissenschaften für das Faktische in solchen Konstellationen und Prozessen

4 Zur Kritik an ›Vorläufer‹-Konstruktionen in den Wissenschaften vgl. Alexandre Koyré: *The astronomical Revolution. Copernicus, Kepler, Borelli*. New York 1992; Georges Canguilhem: *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris 1968, S. 20; ein Beispiel aus der für den vorliegenden Aufsatz einschlägigen Forschung zum Thema des Interviews und seiner Geschichte wären Versuche, die »Entstehung« bzw. die »Ursprünge« des Interviews zum Beispiel in den Vereinigten Staaten um 1830 zu verorten (Nils Gunnar Nilsson: *The Origin of the Interview*. In: *Journalism quarterly* 1971, S. 707–713) bzw., hinter diese Datierung zurückgehend, in einem Text aus Wielands *Teutschem Merkur* unter Rekurs auf Foucault ein genealogisch signifikantes erstes »Aufblitzen« des Genres *Interview* zu erkennen (Peter Trilcke: *Christoph Martin Wieland und die ›Entstehung‹ des Schriftstellerinterviews. Zur Kommunikationspraxis eines professionellen Autors im 18. Jahrhundert*. In: Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser: *Echt Inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn 2014, S. 105–127), was den Dichter des *Don Silvio* freilich ein weiteres Mal der vormals durch die Brüder Schlegel lancierten polemischen Konfrontation mit französischen und englischen Vorbildern aussetzen würde.

5 Bruno Latour: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Frankfurt a. M. 2014, S. 352.

einzustehen hat, ist der Kommentar, der sich selbst in der Regel außerhalb der kommentierten Diskurse situiert. Seine Integration in fiktionale Kontexte trieb zwar scheinbar erst die postmoderne Literatur voran.⁶ Doch konnte dies wohl nur gelingen, indem nicht nur die Literatur, sondern auch die Philologie die Grenzen des Kommentierens zuvor schon erprobt und verschoben hatte und dabei in die Grauzonen des Präfigurativen vorgestoßen war.⁷ Die nachfolgenden Ausführungen versuchen, Fact/Fiction-Konstellationen in einem offenen Netzwerk unkommentierter, selbst-kommentierender und extern kommentierter Publikationen zu rekonstruieren – und dies ausdrücklich nicht mit dem reduktionistischen Ziel, Fiktionen auf Fakten zurückzuführen, sondern mit der Absicht, deren wechselseitige Produktivität *in* solchen Netzwerken und *durch* sie als ihren Medien zu demonstrieren.⁸ Die epistemologische Situation bleibt dabei eine offene: sie ist nicht als das ›Aufwickeln‹ eines Fadens intendiert. Dies würde weder dem Verflechtungscharakter des Gegenstandes im Ganzen noch der faktual/fiktionalen Heterogenität der darin verarbeiteten Materialien entsprechen. Vielmehr gleicht dieser Rekurs der offenen Suche nach *möglichen* Wegen, die zu einer bestimmten Endstellung in einem Spiel (zum Beispiel in einem Schachspiel) geführt haben könnten. Seinen Ausgangspunkt nimmt er im Selbstinterview eines Schriftstellers, der vielleicht in mancherlei Hinsicht durchaus als ein ›Vorläufer‹ autofiktionaler Schreibpraktiken angesehen werden kann, jedenfalls aber auch ein passionierter Schachspieler war und somit mit der

6 Vgl. Irina Beljajewa: *Фикциональный комментарий в литературе постмодернизма (Fikcional'nyi kommentarij v literature postmodernizma)*. Moskau 2012, die das Verhältnis systematisch exponiert, dann aber auf Beispiele aus dem Werk eines älteren Autors, Vladimir Nabokovs, beschränkt.

7 Vladimir Nabokovs ingeniose kommentierte Übersetzung (1964) von Alexander Puškins Versepos *Eugen Onegin* (1828) setzte die Maßstäbe für solcherlei transgressive Kommentarpraktiken – erneut als Ergebnis einer Doppelfunktion von Schriftsteller und Wissenschaftler: *Eugen Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov*. 4 Bde. New York 1964); vgl. hierzu: Andrea Hübener: *Alexander Puschkina: Eugen Onegin. Ein Roman in Versen*. In: Renate Stauf, Cord-Friedrich Berghahn (Hg.): *Weltliteratur II. Eine Braunschweiger Vorlesung*. Bielefeld 2005, S. 249–268.

8 Die Untersuchung schließt dabei an meine Überlegungen zur Produktivität und zum Netzwerkcharakter des Kommentierens an (Jörg Paulus: *Philologie der Intimität. Liebeskorrespondenz im Jean-Paul-Kreis*. Berlin 2013, passim).

Pluralität und Relativität von variablen Präkursor-Konfigurationen bestens vertraut war, auf die er sich in diesem imaginären Interview selbst bezieht.

2.

In der Zeitschrift *La Quinzaine littéraire* erscheint am 1. Mai 1967 unter der Rubrik »ENTRETIEN« ein zweiseitiges Selbstinterview des polnischen Schriftstellers Witold Gombrowicz (1904–1969), der nach 24 Jahren im argentinischen Exil 1963 nach Europa zurückgekehrt war und seit Oktober 1964 im südfranzösischen Vence lebte. Die Überschrift des Selbstinterviews lautet « Gombrowicz: J'étais structuraliste avant tout le monde ». ⁹ Zwischen die Spalten des Textes sind zwei Fotografien des Dichters eingefügt: auf der ersten Seite eines im Querformat, das ihn in der linken Bildhälfte in Rückenansicht, den Kopf im Profil, vor einem Spiegel zeigt, der sein Spiegelbild in Vorderansicht zurückwirft, den Kopf im Halbprofil – im ersten Falle den Blick scheinbar aus dem Bild heraus in die Ferne, im anderen auf sich selbst zurück gerichtet – ein paradoxes, den subjektiven Anteil des Betrachters mitinszenierendes Arrangement von Blickrichtungen; auf der zweiten Seite folgt eine Aufnahme im Hochformat, dessen untere Hälfte Gombrowicz ebenfalls als Halbfigur und auf einem Sofa sitzend zeigt, nun mit melancholisch gesenktem Blick.

Die Eingangsfrage des Selbstinterviews fädelt eine diffizile Verflechtung der rhetorischen und imaginativen Bezüge ein. Ohne Siglierung der Frage-Instanz, nur durch Kursivierung ausgezeichnet, stellt ›sich‹ die Frage gleichsam aus einem leeren Raum heraus: « *Alors, mon cher Gombrowicz, il paraît que vous vous croyez structuraliste depuis trente ans?* » ¹⁰ Der durch das Verb ›paraître‹ eingeschränkte Aussagesatz wird zusätzlich

9 [Witold] Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde*. In: *La Quinzaine littéraire* 27 (1.5.1967), S. 8f., vgl. Witold Gombrowicz: *Dzieła*, tom XIV: *Publicystyka, Wywiady, Teksty różne 1963–1969*. Ed. Ireneusz Kania et al. Kraków 1997, S. 320–329; in deutscher Übersetzung (ohne die Abbildungen) findet sich das Interview in: Witold Gombrowicz: *Eine Art Testament. Gespräche und Aufsätze. Gesammelte Werke*. Bd. 13. Aus dem Polnischen und Französischen von Rolf Fieguth, Walter Tiel und Renate Schmidgall. München 1996, S. 254–254.

10 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 8.

mit einem Fragezeichen versehen, unter dessen Regime sich das reflexive »sich für etwas halten« – in diesem Falle das Sich-für-einen-Strukturalisten-Halten – in Konflikt gerät mit dem statuierten Zeitraum von 30 Jahren. Die Antwort wird durch die Sigle G. G. einer abweichenden ›Persona‹ zugeschrieben – abweichend zwar nicht von der Überschrift, die ja keinen Vornamen mitteilt, wohl aber von den in beiden Bildunterschriften und in der *Petit* gesetzten redaktionellen Anmerkung am Schluss («Propos recueillis et transmis par Witold Gombrowicz»¹¹) verzeichneten Initialen des »Witold Gombrowicz«. Die Antwort »G. G.«s nimmt zunächst den Aspekt der Datierung auf: «Au moins. Depuis *Ferdydurke*.» Damit wird ein Datum – das der Publikation des erwähnten Romans – vorweggenommen, das später im Interview auch noch explizit verzeichnet wird. Dies geschieht vor der Folie von als – ex negativo – vorausgesetzten Postulaten des Zeitgeistes, den Forderungen nach Authentizität und Aufopferung: «A l'époque de mes débuts artistiques – vers 1930 – on exigeait de l'homme qu'il soit, avant tout, authentique. Et muni des vérités et des idéaux auxquels il devait pleinement s'identifier et même leur sacrifier sa vie ...»¹² Die Abwendung von diesen Postulaten teilt die Persona »G. G.« im Modus eines ›blurring‹ der Erinnerung und des damit verbundenen Wissens mit: «Or, je me souviens qu'encore gosse je savais – c'était un savoir spontané – qu'on ne peut être ni ›authentique‹ ni ›défini‹. Cette conviction intime, on le retrouve dans *Ferdydurke* (1937).»¹³ Das eingeklammerte Publikationsjahr des Romans wird solcherart zum Anhaltspunkt einer verschwimmenden Operation der Selbstbestimmung. All dies steht freilich unter dem Vorbehalt, den »G. G.« bereits in der ersten Antwort fixiert hatte, worin die eigene Position dezisionistisch auf einen artistischen Willensakt zurückgeführt wird, der eine Entscheidung gegen die Wissenschaft impliziere: «Mais n'oubliez pas que celui qui se veut artiste n'est pas philosophe, ni sociologue.»¹⁴ Wo und wie aber könne man einen gemeinsamen epistemischen Grund finden, auf dem sich die kapriziösen Erkundungen des Künstlers mit den disziplinierten des Philosophen vergleichen ließen? Gombrowicz statuiert einen gleichsam integrativen Typus des strukturalistischen Menschen. Und genau dieser sei, so die Selbstaussage »G. G.«s, ihm schon vor dem Kriege »er-

11 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 9.

12 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 8.

13 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 8.

14 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 8.

schienen«, so dass er ihn seinerseits literarisch instruieren konnte: « Qu'il me soit permis de dire que cet homme structuraliste m'est apparu déjà avant la guerre; je lui ai fait faire bien des pirouettes dans mes romans! »¹⁵ Zugleich verweise dieser Typus – über die fiktionale Welt der Romane hinaus – auf Gombrowicz's Tagebücher, in denen dieser den strukturalistischen Menschen gleichfalls bereits kommentiert habe: « Et de plus, je lui ai consacré quelques maigres commentaires dans mon *Journal* et mes préfaces. »¹⁶ Damit sind wiederum publizistische Fakten aufgerufen, in denen das verschwimmende Wissen vom Verschwimmen des Wissens kondensiert zu finden ist: die *Tagebuch*-Publikationen, die seit dem Jahr 1953 monatlich fortlaufend in der in Paris erscheinenden polnischen Zeitschrift *Kultura* mitgeteilt und in drei überarbeiteten Buch-Editionen von 1957, 1962 und 1966 gebündelt veröffentlicht worden waren.¹⁷

Das Ausdrucksinventar der Frageinstanz des Selbstinterviews wird im Folgenden auf Einwürfe (›Oh! ...‹, später ›Aie!‹ und ›Hum!‹ dann ›Ti!‹ und ›Ta!‹) reduziert. Sie garnieren das Sprechen von »G. G.« als Beglaubigungen der imaginären Interviewsituation, das in seiner Argumentation von der unterstellten Austauschbarkeit von Form und Struktur ausgeht, worauf der wechselseitige Bezug von Strukturalismus und ›Gombrowicz‹ sich gründet. Datierte Zitate und eine Lektüre-Liste (mit subjektiver Einschränkung) adressieren erneut eine literarische Welt jenseits der Interviewgrenzen:

Oh! ...

Sceptique? Vous avez raison. Mais regardez un peu ce que j'écrivais dans mon Journal (année 1957): « *L'homme, comme je le vois est 1. créé par la forme, 2. créateur de la forme, son producteur infatigable.* » Remplaçons « forme » par « structure » ... Et quand j'ai lu avant-hier (Pingaud) que dans le structuralisme « on n'agit plus, on est agi, et on ne parle plus, on est parlé », c'était comme si j'entendais le protagoniste de mon drame « le Mariage » (année 1947): « *Ce n'est pas nous qui disons les paroles; ce sont les paroles qui nous disent.* » Non, ce n'est pas une petite coïncidence marginale: toute mon œuvre est enracinée, depuis ses origines, dans ce drame de la forme. Le conflit de l'homme avec sa forme, voilà, mon thème fondamental.

15 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 8.

16 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 8.

17 *Dzennik 1953–1956*. Paris 1957; *Dzennik 1957–1961*. Paris 1962; *Dzennik 1961–1966 / Operetka*. Paris 1966. Vgl. Witold Gombrowicz: *Gesammelte Werke*. Bd. 6–8: *Tagebuch 1953–1969*. Aus dem Polnischen von Olaf Kühl. München 1988, S. 993 f.

Aïe!

G. G. Mais oui, mais oui, je suis informé. Une « structure » structuraliste ce n'est pas ce que j'entends par « forme » et, vous pouvez me croire, j'ai lui par-ci, par-là, un peu de Greimas, Bourdieu, Jakobson, Macherey, Ehrmann, Barbut, Althusser, Bopp, Lévi-Strauss, Saint-Hilaire, Foucault, Genette, Godelier, Bourbaki, Marx, Doubrowski, Schucking, Lacan, Poulet et aussi Goldmann, Starobinski, Barthes, Mauron et Barrera. Sachez-le, je suis à la page, quoi-que je ne sache pas laquelle ... il y en a trop!¹⁸

Vor diesem beeindruckenden Auditorium bzw. Repositorium von Lektüre-Sub/Objekten vollzieht »G. G.« dann aber im Verlauf des Gesprächs eine Abgrenzung, die nicht nur der Differenz zwischen Theorie und Kunst sondern darüber hinaus auch derjenigen zwischen Theorie und Leben Rechnung trägt. Foucaults These vom Verschwinden des Menschen bildet den Ausgangspunkt dieser performativen Explikation des inhärent performativen Widerspruchs, den »G. G.« dem ›strukturalistischen Menschen‹ vorrechnet:

Ah! Foucault a raison, de son point de vue [...]. Oui, l'homme disparaît, mais seulement pour lui, Foucault, dans le champ strict de sa théorie. [...] Foucault se propose de détruire l'homme dans l'épistème. Mais pourquoi? Pour s'affirmer dans sa personnalité, pour gagner sa bataille avec les autres philosophes, pour devenir un homme éminent. Nous voilà de nouveau dans la réalité « simple ». J'admire la science et d'autant plus que je suis un ignorant (comme vous messieurs, et comme Socrate), mais je crains que ce petit mot « je » ne se laissera pas éliminer, il nous est imposé avec trop de brutalité.¹⁹

Die Adressierung eines Zuhörer-Kollektives von »messieurs« mit sokratischem Background ruft nunmehr eine epistemische Öffentlichkeit aus dem Geiste des 18. Jahrhunderts auf den Plan – die Galerie der Strukturalisten in Perücken-Verkleidung, worauf die Frage-Instanz – in all ihrer unterstellten Naivität – mit dem Vorwitz des besserwissenden Lehrlings reagiert:

*Excusé-moi, maître, mais vous avez dit que l'homme est toujours inauthentique et ne peut jamais être lui-même? Alors?*²⁰

18 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 8.

19 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 8.

20 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 8.

»G. G.« antwortet auf der nächsten Seite mit sokratischer Gelassenheit:

Eh bien oui. Malgré cela, j'ai toujours été obligé d'affirmer mon « moi » dans ma littérature avec la plus grande énergie. Dès que je voulais le rejeter, il revenait tel un boomerang. [...] Je ne sais pas qui je suis, mais je souffre quand on me déforme, voilà tout.²¹

Die Frageinstanz fällt von da an wieder in die vorherige interjektive Einsilbigkeit zurück (»Top« und »Chut!« sind ihre letzten Äußerungen), während »G. G.« weitere »Geständnisse« aus der Sicht des Außenseiters (« ma qualité d'*outsider*») der Wissenschaft vorträgt und sie in vier Postulate an die professionellen Philosophen münden lässt:

1. Cherchez vos antinomies; en parlant de l'Universel, de l'Abstrait, de l'Humanité, de la Culture, n'oubliez pas la Forme humaine dans son aspect concret, immédiat, telle qu'elle apparaît produite par l'individu. 2. « Je » a la vie dure. 3. Méfiez-vous de la Douleur, c'est le tigre que vous menace. 4. Méfiez-vous de l'immatrité qui gît, secrète, au cœur de votre maturité.²²

3.

Der Text des Selbstinterviews in seinem schwebenden Modus zwischen Faktualität und Fiktionalität ist nun notwendigerweise und auf vielen Ebenen vernetzt mit anderen Texten und Bildern: Das Selbstinterview ist auf dem Titel der Nummer 27 von *La Quinzaine littéraire* mit dem aus der melancholischen Fotografie des Interviews ausgeschnittenen, aber spiegelbildlich montierten Kopf annonciert – und sind nicht mit dieser Reduktion und Inversion schon weitere Fiktionalisierungssignale montiert? Wie verlebendigte Notenköpfe in einer musikalischen Partitur folgt jedenfalls auf Gombrowicz in der Zeile darunter der den Leser frontal adressierende Blick Michel Butors (durchaus ein Gegenspieler von Gombrowicz²³), der auf « Butor par lui-même » im Inneren des Heftes sowie –

21 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 9.

22 Gombrowicz: *J'étais structuraliste avant tout le monde* (Anm. 9), S. 9.

23 Vgl. Witold Gombrowicz: *Letztes Interview*. In: ders.: *Eine Art Testament* (Anm. 9), S. 256, sowie die für Gombrowicz' Situationsbeschreibungen charakteristische Passage im Tagebuch: »Der junge Butor erhob sich aus dem Sessel, als er mich sah: ›Vous êtes connu en France. Ich durchbohrte ihn mit einem jener Blicke, hinter denen man mich vergeblich sucht: ›Mais vous? Est-

in der selben Zeile – auf einen Beitrag des Komponisten und Erfinders neuartiger Notationssysteme, Edgar Varèse, verweist.

Abb. 1: *La Quinzaine littéraire*. Ausschnitt aus dem Titelblatt vom 1.5.1967.



Auf dem Titelblatt nicht vermerkt, enthält die Nummer des Weiteren auch einen Beitrag des von Gombrowicz zitierten Bernard Pingaud: eine Rezension von Georges Perecs frühem autobiographischen Roman *Un homme qui dort*²⁴, womit zwei der ›zukünftigen‹ Protagonisten autofiktionaler Literatur zusammengeführt sind.

Solche publizistischen Konstellierungen sind natürlich, wenn auch nicht rein arbiträr, so doch epistemisch nicht exklusiv. Sie lassen sich vielfach kontextualisieren. In anderer Assemblierung lässt sich das Selbstinterview zum Beispiel mit einer Passage im Tagebuch von Gombrowicz verknüpfen, die kurz vor dem Selbstinterview entstanden ist und »das Hauptproblem unserer Zeit [...], das die gesamte *epistémè* des Westens restlos beherrscht«, thematisiert. Dieses sei aber weder das der Geschichte, noch das der Existenz, der Praxis, der Struktur, des Cogito oder des Psychismus, sondern »das Problem *je klüger, je dümmer*.«²⁵ Mit ausdrücklichem Rekurs auf Foucault vertritt Gombrowicz hier die faktische Geltung dieses ›Gesetzes‹, konfrontiert dann die Erinnerung an eine Vorkriegslegende über die »Unverschämtheit« eines hartnäckig vom Friedhof zum Familien-Tee sich einstellenden Revenants mit einer Passage von Roland Barthes über die *écriture*, um schließlich in einer abschließenden Schreibszene sich selbst in Frage zu stellen: »ach, ich schreibe doch im *Tagebuch* nur so zu zehn Prozent, nicht mehr. *Sapienti sat*. Und wer schreibt hier denn auch ... Wer? Hallo, Hallo, wer spricht? Ich weiß es nicht.«²⁶ Sicherlich handelt es sich hier um eine der Passagen, auf die das Selbstinterview sich zurückbezieht.

ce que vous me connaissez?« Er sagte nichts. Hatte mich nie gelesen. Genauso wenig wie ich ihn.» (Gombrowicz: *Tagebuch* (Anm. 17), S. 766f.).

24 Bernard Pingaud: *L'indifférence, passion méconnue*. In: *La Quinzaine littéraire* 27 (1.5.1967), S. 3f.

25 Gombrowicz: *Tagebuch* (Anm. 17), S. 951.

26 Gombrowicz: *Tagebuch* (Anm. 17), S. 953–956.

Die – wie »G. G.« im Selbstinterview sagt – »conviction intime« einer Unmöglichkeit individueller Authentizität spricht sich freilich auch in Gombrowicz' auf die Publikation hin geschriebenem *Tagebuch* stets schon im Bewusstsein einer impliziten Öffentlichkeitsadressierung aus, macht Intimität zur literarischen Währung. Jenseits dieses Modus der Äußerung (also jenseits der Kenntnismöglichkeiten der zeitgenössischen Leser) ist dem Text eine weitere, klandestine Selbstadressierung eingeschrieben, die publizistisch erst vor Kurzem offengelegt wurde. Der Intimitätsmodus verweist nämlich wohl auch auf das von Gombrowicz mit großer Konsequenz geführte *Intime Tagebuch*, dessen Edition aus dem Nachlass von seiner Witwe Rita erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts im Umfeld der Feierlichkeiten zum hundertsten Geburtstag von Gombrowicz erlaubt wurde.²⁷ Dort sind Hinweise auf das Genre Selbstinterview, aber auch solche mit Blick auf die Rezeption des Strukturalismus, wiederum in ganz andere Kontexte eingebunden. So vermerkt bereits eine Passage zum August 1966: »Severo Sarduy und Jean Wahl. Sie erklären den Strukturalismus.«²⁸ Konkret wird das *Quinzaine*-Interview dann in einem Eintrag zum Dezember 1966 festgehalten, der das Aufzeichnen zunächst selbst thematisiert und dann in charakteristischer Weise äußere und innere Befindlichkeiten – Verdrießlichkeit und Einkünfte – überblendet:

Ich gehe zu spät ans Notieren (heute ist der 20.). Ständiges Gequengel. Aufheiterung des Wetters, das seit 3 Monaten fatal war (Hochwasser in Italien). Giedroyć, die *Operette* gefalle sogar den Feinden. Endlich ein Brief von den Japanern, sie schicken den unterschriebenen Vertrag. Zuvor ein Telegramm, Jurzykowski-Preis, 1000 Doll. Zusammen 3000. Ich schreibe *Gombrowicz-Strukturalist* auf Französisch für die »Quinzaine«.²⁹

Der Kommentar weist den Bezugstext, das Selbstinterview, zuverlässig nach und fügt ihn dabei in eine weitere referentielle Serie ein: »Gemeint

27 Witold Gombrowicz: *Kronos*. Hg. v. Rita Gombrowicz. Kraków 2013. Vgl. Witold Gombrowicz: *Kronos. Intimes Tagebuch*. Aus dem Polnischen von Olaf Kühn. München 2015.

28 Gombrowicz: *Intimes Tagebuch* (Anm. 27), S. 260; Gombrowicz: *Kronos* (Anm. 27), S. 353.

29 Gombrowicz: *Intimes Tagebuch* (Anm. 27), S. 264; Gombrowicz: *Kronos* (Anm. 27), S. 357.

ist ein Text aus der Serie der ›Selbstinterviews‹.³⁰ Ein Rückverweis ist an dieser Stelle nicht angebracht, doch trifft der Leser beim Zurückblättern unter den Notizen zum Monat März des Jahres 1966 auf die folgende Verzeichnungsfolge:

Ich spritze Vaccin. Bodén schickt 700 Doll.! Ich habe beschlossen, mich zu möblieren. Die Lambrequins wirken nicht gut, Ritas Schikanen. Mozarts Ouvertüren (Paczowskis), Präludien, Brahms' Trios. Seit dem 9. Frühling. Piper schickt 150 Doll. für den Witkiewicz. Mit Rita Szenen wegen ihrer Hysterie, ich pfeife auf die Möblierung. Schreibe ein Selbstinterview für »Die Welt«. Japanisches Angebot, holländisches (Film). Nerven nicht besonders (Rita). Schach, Preise für die Schönheit. Erneut Möblierung (Ritas Zimmer), bei mir ein Teppich, Lampenschirm. Das Gewicht fällt dank Disziplin auf 75 ½. Die Bäume blühen. Interview für »Die Welt«. Interview für das polnische Radio mit Winczakiewicz. Neyman. Projekt einer Reise nach Polen. Bei Rivollier: Zustand der gleiche wie vorher, keine Grippe kriegen, nur keine Verschlechterung! Neues Tagebuch (mit dem Interview für »Die Welt«). *Indizien* sind eingetroffen. Feltrinelli 700 Doll.! Einkünfte in diesem Jahr bis jetzt 2400 Doll. Aber was ist mit den Steuern?³¹

Gombrowicz schreibt sich hier die eigene »Bataille« mit den vernetzten Strukturen der Wirklichkeit auf den Leib und vom Leib – und initiiert diesen Kampf erneut mit dem Wort »Ich«, als wäre das Ganze die Ausformulierung des im Interview gegen Foucault erhobenen Einwandes. Dass der Schreiber dabei Fakten festhält, indem er sie gleichsam buchhalterisch mit sich selbst aushandelt, sie ordnet und systematisiert, ist vielleicht nicht auf den ersten Blick erkennbar, wird aber evident, wenn man den Monatseintrag mit den Aufzeichnungen zu den vorausgehenden und den folgenden Monaten vergleicht. Hier wie dort wird die autobiographische Reflexion systematisch grundiert von Fragen der Gesundheit und solchen der (finanziellen) Subsistenz, die sich, wenn man sie kommentierend zurückverfolgen wollte, in überprüfbaren Transaktionen spiegeln ließen, in Überweisungen und Verschreibungen, die Spuren hinterlassen jenseits des privaten Aufschreibesystems. Flüchtiger erscheinen die oft nur auf Intentionen und deren Zurücknahme abhebenden Notizen zur Inneneinrichtung des von Gombrowicz mit seiner Lebensgefährtin und späteren Frau Rita Labrosse bewohnten Hauses in Vence, zum äußeren

30 Gombrowicz: *Intimes Tagebuch* (Anm.27), S.264; Gombrowicz: *Kronos* (Anm. 27), S. 357.

31 Gombrowicz: *Intimes Tagebuch* (Anm.27), S.254f.; Gombrowicz: *Kronos* (Anm. 27), S. 346f.

und zum emotionalen Klima, zu aktuellen Lektüren und zu Schallplatten-Vorlieben. Und wie ein Basismedium des körperlichen Existierens wird das durch »Disziplin« erarbeitete Gewicht als Meridian im Zug der intimen Monats-Abrechnung verzeichnet.

Für den Leser (der polnischen wie der deutschen Ausgabe) bahnen auch hier die kommentierenden Fußnoten den Weg zu den oft schwer erschließbaren Fakten. Aber auch diese Fußnoten-Fakten transportieren die Ambivalenzen von operativen philologischen Ontologien,³² die ihrerseits Bezugssysteme und Hierarchien des Kommentierens etablieren, zum Beispiel in der Wahl von Buchauflagen: Der Hinweis, dass der Vermerk »Schach, Preise für die Schönheit« sich auf eine 1962 erschienene Ausgabe von François Le Lionnais' zuerst 1939 in Paris publiziertem Buch *Les Prix de beauté aux échecs. Anthologie de Parties d'échecs ayant obtenu des Prix de beauté, des origines à nos jours* beziehe, das (»ein Geschenk Ritas an Witold«) der begeisterte und avancierte Schachspieler Gombrowicz offenbar gelesen hatte,³³ schreibt – philologisch gut begründet – die Rezeption auf *eine* Ausgabe und eine damit verbundene Zeitlichkeit fest: das Exemplar, das der Autor in den eigenen Händen hatte. Hinter dem Datum tun sich freilich zeitgeschichtliche Brüche auf, wenn man es mit dem Jahr der Erstauflage in Beziehung setzt: Der Verfasser des Schachbuches war in der Résistance aktiv, arbeitete im Lager Dora im Harz am Bau der V2 und richtete dort eine Lageruniversität ein.³⁴ Wo und wie sind diese Fakten den Büchern, den Auflagen inskribiert? Wie haben sie sich in die Korrekturen und in die Erweiterung des Textes, die die Auflage von 1962 enthält, eingetragen – verwoben mit den Fortschreibungen der Schachgeschichte (von der Ära Max Eu-

32 Die deutsche Ausgabe macht diesen Kommentar als hybrides Ergebnis unterschiedlicher Akteure kenntlich: Rita Gombrowicz sammelte über Jahre hinweg Dokumente zum Verständnis von *Kronos*, wie sie im Vorwort beschreibt (in Gombrowicz: *Intimes Tagebuch* (Anm. 27), S. 7–16), das Nachwort des polnischen Editors Jerzy Jarzebski verweist auf die Schwierigkeiten der Spurensuche (in Gombrowicz: *Kronos* (Anm. 27), S. 321), das des Herausgebers der deutschen Ausgabe verweist (versehen mit dem Motto einer Äußerung von Rita Gombrowicz: »Keiner Witwe der Welt wünsche ich eine solche Hinterlassenschaft«) zugleich auf die prinzipielle Unabgeschlossenheit des Kommentars (ebd., S. 326).

33 Gombrowicz: *Kronos* (Anm. 27), S. 326.

34 Vgl. <http://images.math.cnrs.fr/Francois-Le-Lionnais-un-erudit.html?lang=fr#nb3> [zuletzt eingesehen am 31.7.2017].

wes und Alexander Aljechins in den 1930er bis zur Regentschaft Michail Botwiniks und Michail Tals zu Beginn der 1960er Jahre, gefolgt von demjenigen Tigran Pertrosjans zum Zeitpunkt der Tagebuchaufzeichnung)? Kein Kommentar in Buchform kann solche Verschiebungen ausloten, die doch stets am Grunde aller philologischen Faktizitäts-Imagination lauern.

Aber auch der edierte Tagebuchtext bleibt – gerade im Falle von Gombrowicz' autobiographischem Verzeichnungssystem – mit Unschärfen behaftet. Im Falle des *Intimen Tagebuchs* liegt die Relativität von Faktischem und Fiktionalem insofern zu Tage, als sich diese autobiographische Version relativ zu einer anderen verhält, nämlich der der ›offiziellen‹, bereits zu Lebzeiten des Autors veröffentlichten Tagebücher: »Das intime Tagebuch verhält sich zum literarischen wie die Nacht zum Tag«, so schreibt der Herausgeber der deutschen Edition im Nachwort.³⁵ Der Herausgeber, selbst Autor,³⁶ verdeutlicht diese metaphorische Bruchlinie mit Verweis auf eine literarische Figur im Gombrowicz'schen Universum: den selbstbezogenen »selbstig« (Polnisch: *wsobny*) agierenden Leon im Roman *Kosmos*, den Gombrowicz im Übrigen gerne als einen »Roman über die Erschaffung von Wirklichkeit« bezeichnet hat,³⁷ wohingegen das nicht-intime Tagebuch vielfach adressiert sei.³⁸ Doch läuft auch durch das *Intime Tagebuch* eine – gleichsam intrinsische – Bruchlinie: Die Aufzeichnungen, die die Kindheit, Jugend und Emigration bis ungefähr zur Jahreswende 1952/53 betreffen, sind rekonstruktiv geschrieben – und in dieser Rekonstruktion gewinnt das Tagebuch seine oben gekennzeichnete schematische Struktur eines Gesundheits-, Sexualitäts-, Finanz- und Sozial-Reports, der die Bedingungen dessen, was hier als faktisch ausgehandelt wird, überhaupt erst festlegt. Der Verfasser schreibt sich dabei (ähnlich wie der Erzähler von Jean Pauls *Unsichtbarer Loge*) gleichsam an die Gegenwart heran, bis er sie schließlich zu Beginn des Jahres 1953 einholt und nun mit ihr Schritt zu halten versucht.

35 In Gombrowicz: *Intimes Tagebuch* (Anm. 27), S. 322; Rita Gombrowicz weist im Vorwort zu *Kronos* darauf hin, dass Gombrowicz verschiedentlich im publizierten *Tagebuch* auf die Existenz des intimen Tagebuchs hinweist (ebd., S. 11).

36 Vgl. Olaf Kühl: *Tote Tiere*. Berlin 2011; ders.: *Der wahre Sohn*. Berlin 2013.

37 Gombrowicz: *Tagebuch* (Anm. 17), S. 911.

38 Gombrowicz: *Intimes Tagebuch* (Anm. 27), S. 323f.

4.

Das Selbstinterview, das im Tagebuch-Eintrag mehrfach erwähnt wird, definiert für Gombrowicz zugleich das Genre Selbstinterview – und für die Editoren die »Serie«, in die dann später das französische Selbstinterview eingereiht wird.³⁹ An seinem ›historischen Ort‹,⁴⁰ der Zeitungsbeilage *Welt der Literatur* vom 14. April 1966, trägt es die Überschrift »So eine Art Information« und darüber die rubrizierende Einordnung: »Interview mit sich selbst (XVIII): Witold Gombrowicz«. Das Gespräch ist hier auf jeweils metonymisch als »Frage« und »Antwort« bezeichnete *personae* verteilt.⁴¹ Nach einem tastenden Anfang (»Frage: Was haben Sie zu sagen? Antwort: Nichts besonderes.«) positioniert sich »Antwort« mit Blick auf die durch die römische Zahl in der Überschrift signalisierte andere Serie, in die das Selbstinterview sich seinerseits einschreibt: Auf die »Frage: ?« hin lässt Gombrowicz »G. G.« antworten:

Schön. Wir können anfangen. Dieser Anfang ist nur so zur Sicherheit. Damit man von mir nichts besonders Glanzvolles erwartet. Ich kann mir denken, daß auf dieser kleinen Bühne der WELT, wo die Schriftsteller sich selber beichten, schon manch einem Kollegen gelungen ist, zu glänzen – und ich möchte nicht im Schein der anderen leuchten. Ich möchte leuchten, wenn es

39 Jenseits dieser Dispositive steht es natürlich auch in einer gattungsgeschichtlichen Kontinuität: Schon 1942 hatte André Gide eine Reihe von achtzehn *Interviews imaginaires* veröffentlicht, die mit dem Satz »Je n'aime pas les interviews« beginnen, vgl. Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser: *Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand*. In: dies.: *Echt Inszeniert* (Anm. 4), S. 9–25, hier S. 9.

40 Zu diesem Begriff vgl. Diana Schilling: *Vom historischen Ort des Textes: Die Entstehungsgeschichte*. In: Werner Kraft: *Editionsphilologie*. 2., neubearbeitete und erweiterte Auflage mit Beiträgen von Diana Schilling und Gert Vonhoff. Frankfurt a. M., Berlin, Bern [u. a.] 2001, S. 185–194, vgl. hierzu auch den Exkurs von Margret Jestremski zu »Historischer Ort und ›Komposition‹ von Schriften« im Aufsatz von Ulrich Konrad (mit Margret Jestremski und Christa Jost): *Richard Wagner Schriften (RWS). Historisch-kritische Gesamtausgabe. Dimensionen und Perspektiven eines Editionsprojekts*. In: *Wagnerspectrum* 10 (2014), H. 1, S. 205–236, hier S. 208–218.

41 *Interview mit sich selbst (XVIII): Witold Gombrowicz*. »So eine Art Information«. In: *Die Welt, Beilage Die Welt der Literatur*, 14.4.1966, S. 3.

dunkel ist. Machen wir halt ein ganz gewöhnliches Interviewchen ohne Feuerwerk, ohne Arabesken, ohne Ansprüche.⁴²

Anders als ein Jahr später im französischen Selbstinterview wird hier also als Eröffnungszug nicht die eigene Avantgarde-Rolle ausgespielt, vielmehr wird das eigene Licht unter den sprichwörtlichen Scheffel gestellt (der ja ursprünglich eine Maßeinheit bezeichnete). Unabhängig davon, ob Gombrowicz die Vorgänger in der Serie lesend zur Kenntnis genommen hat oder nicht, ergibt sich damit eine auf Vorläufer (bzw. ›Vorleuchter‹) hin ausgerichtete mögliche Perspektivierung.

Acht Monate und 17 Selbstinterviews vorher, am Donnerstag, den 19. August 1965, hatte die Reihe unter der Überschrift »Man ist immer irgend jemandes Terrorist« begonnen. Dem Selbstinterview des französischen Schriftstellers Georges Conchon (1925–1990) war damals noch eine kurze Redaktionsnotiz vorangestellt worden: »Georges Conchons Roman ›Wilde Zustände‹, das erste seiner Bücher, das ins Deutsche übersetzt wurde, erscheint in diesem Herbst im Verlag Kiepenheuer & Witsch. Die WELT bringt ihn zur Zeit als Vorabdruck. Wer Conchon ist, beantwortet er hier dem kompetentesten Interviewer, den man sich vorstellen kann: Georges Conchon.«⁴³ Die verlegerischen Verbindlichkeiten und das privilegierte Selbstwissen des Autors bilden das publizistische Apriori der Serie: Fast alle Selbstinterviews stehen im Zusammenhang mit Neuerscheinungen von Publikationen der jeweiligen Autoren. Conchon lässt sich im Eröffnungszug seines Selbstinterviews nach »Name? Alter? Herkunft? Beruf?« fragen – und gibt darauf gehorsame Antworten: eine autobiographische Befragung wie eine Musterung beim Militär, die sich später in Ambivalenzen und Differenzialfragen auffächert. Deren Refrain bildete die wiederkehrende Frage »Sind Sie ein Rassist?«, wobei das inkriminierende Wort beim ersten Auftreten vom Übersetzer oder Redakteur in Klammern auf Französisch (»raciste«) wiederholt wird. Auch an anderen Stellen greift der Redakteur stillschweigend mit eingeklammerten Erklärungen für den deutschen Leser ein und schreibt dem Text damit eine Kommentarspur ein: Wenn Conchon von »gewöhnliche[n] rombereaux (Viewagen?)« spricht oder sich an Gespräche über die »Tugenden des

42 Gombrowicz: »So eine Art Information« (Anm. 41), S. 3.

43 Interview mit sich selbst (I): Georges Conchon. »Man ist immer irgend jemandes Terrorist.« In: *Die Welt*, Beilage *Die Welt der Literatur*, 19.8.1965, S. 11.

Chinon (ein Wein der Loire)« erinnert.⁴⁴ Das zentral positionierte, bildrechtlich dem französischen Verlag des Autors zugewiesene Foto zeigt Conchon in legerer Kleidung hinter seiner Schreibmaschine, dabei aber nicht schreibend.

Ohne Fotografie kommt zwei Wochen später, am Donnerstag, den 2. September 1965, das unter der Überschrift »Sicherheit in der Unsicherheit« erscheinende Selbstinterview des Lyrikers Karl Krolow (1915–1999) heraus. Ein monologisierender Dialog über Lyrik und die Befindlichkeiten des Lyrikers, in dem sich der Verfasser eingangs in seinem Verhältnis zur Öffentlichkeit bestimmt: »Frage: Sie sind Lyriker, und manche kennen Ihre Gedichte, seit geraumer Zeit schon. Denn Sie sind hartnäckig dabei geblieben, Gedichte zu schreiben. Können Sie diese Hartnäckigkeit erklären?«⁴⁵

Erneut zwei Wochen später kommt der – entgegen der im Text formulierten Selbstprognose – erst weitaus später wiederentdeckte Albert Drach (1902–1995) zu Wort, der ungefähr aus der Generation von Gombrowicz stammt und mit ihm das Schicksal des Emigranten teilt: »Vielleicht beginnt jetzt meine Zeit«, ist am 16. September 1965 dieser Text überschrieben, der die besondere Situation des Schein-Gesprächs zu Beginn thematisiert: »Frage: Verstehen Sie, was wir von Ihnen wissen wollen? Antwort: So wie einer den anderen überhaupt versteht. Frage: Glauben Sie sich selbst interviewen zu können? Antwort: Ich kann sogar ein Protokoll mit mir selbst aufnehmen. Aber es wird nur das darin vorkommen, was ich sagen will und was ich für sagenenswert halte.«⁴⁶

Abermals zwei Wochen später, am 30.9.1965, führt – ein Jahr vor seinem Tod – Kasimir Edschmid (1890–1966) ein Selbstgespräch unter der Überschrift »Wahrheit ist immer verhaßt«. Dies sind die Schlussworte des Selbstinterviews, das den eigenen Werdegang bereits literaturhistorisch einhegt und die Reflexion auf das Genre nicht zum Gegenstand des Textes macht.⁴⁷ Erneut ist das Portraitfoto zentral in die mittleren

44 Alle Zitate in: Conchon: »*Man ist immer irgend jemandes Terrorist*« (Anm. 43), S. 11.

45 *Interview mit sich selbst (II)*: Karl Krolow. *Sicherheit in der Unsicherheit*. In: *Die Welt*, Beilage *Die Welt der Literatur*, 2.9.1965, S. 11.

46 *Interview mit sich selbst (III)*: Albert Drach. »*Vielleicht beginnt jetzt meine Zeit*«. In: *Die Welt*, Beilage *Die Welt der Literatur*, 16.9.1965, S. 12.

47 *Interview mit sich selbst (IV)*: Kasimir Edschmit. »*Die Wahrheit ist immer verhaßt*«. In: *Die Welt*, Beilage *Die Welt der Literatur*, 20.9.1965, S. 9.

Spalten eingefügt. Das fünfte Selbst-Gespräch – von und mit Friedrich Torberg (1908–1979) – bricht am 14. Oktober 1965 mit den bis dahin etablierten formalen Konventionen: Erstmals wird kein Zitat als Überschrift ausgewählt und das mit einer Anekdote eingeleitete Frage- und Antwortspiel nicht durch kursivierte Rollenansagen gegliedert. Die Differenz des Autors zu sich selbst wird hier nicht so sehr formal als vielmehr inhaltlich verhandelt, nämlich als Diskurs über die Existenzweise gleichzeitig belletristischen und publizistischen Schreibens, die in der aktuellen Gesprächsszene gleichsam zu sich selbst findet: »Eine Doppelexistenz wie die unsre will gebüßt sein. Für ein Selbstinterview ist sie allerdings ganz nützlich.«⁴⁸

Am 28. Oktober 1965 befragt sich dann Heinrich Böll unter der Überschrift »Ungeduld mit der deutschen Sprache« zunächst zu seinen literarischen Vorbildern, die indes nicht beim Namen genannt, sondern nur in der Art eines »Quiz für Literaturbeflissene« angedeutet werden: »Antwort« verweist auf einen »1777 in Frankfurt an der Oder« und einen »1760 in Basel« geborenen Autor. Die Fotografie setzt dieses Verweis-Spiel fort: Böll mit herabhängender Zigarette signiert für eine junge Frau ein Buch, der Schatten des Dichters zwischen den beiden Akteuren ruft Hitchcock-Assoziationen auf. Darunter steht in Kapitälchen: »Als ich siebzehn war, kam dieser Russe: Autogramm für Sowjetstudentin.«

Die erste Frau kommt als die Nummer »VII« der Serie zu Wort: »Die Schwierigkeit unerbittlich zu sein«, ist das Motto, unter dem am 11. November 1965 Marie Luise Kaschnitz (1901–1974) antritt – mit einem zur linken Spalte hin dezentralisierten Foto der Dichterin, deren linke Hand hinter den Hinterkopf gelegt ist. Der Einstieg ist biographisch: »Frage: Wie ich höre, Frau Kaschnitz, werden Sie demnächst 63 Jahre alt. – Sagten Sie leider?«, das Ende verbindet in verschachtelt flüchtigen Äußerungen Politik und Religion: »Frage: Sie sind eine ... Antwort: Ja. Frage: Obwohl Sie sich bei der letzten Wahl für die SPD erklärt haben? Antwort: Ja. Frage: Obwohl Sie nicht in die Kirche gehen ... Antwort: Ja. Ich bin eine un-ent-schiedene Christin.«⁴⁹

Robert Neumann (1897–1975) thematisiert zu Beginn seines Beitrags vom 25. November 1965 (»Ein Deutschenspiegel, ein Judenspiegel«) er-

48 *Interview mit sich selbst (VI): Friedrich Torberg. Publizistik oder Literatur.* In: *Die Welt, Beilage Die Welt der Literatur*, 4.10.1965, S. 24.

49 *Interview mit sich selbst (VII): Marie Luise Kaschnitz. Die Schwierigkeit, unerbittlich zu sein.* In: *Die Welt, Beilage Die Welt der Literatur*, 11.11.1965, S. 17.

neut die Form des Selbstinterviews: »Frage: Halten Sie das eigentlich für eine gute Idee – ein Interview dieser Art. Antwort: Nein, weil wir ja doch nicht die Wahrheit sprechen werden. Sie vielleicht? Ich nicht. Frage: Weil wir nicht können? Antwort: Wir haben eine Art homoerotische Beziehung zueinander. Ob wir wollen oder nicht – wir gehen miteinander viel zu behutsam miteinander um.«⁵⁰ In diesem Interview wird dem Leser die unbewusste Tendenz bewusst (gemacht), den Autor auf der Seite der »Antwort«-Instanz zu verorten, was dem Verfasser die Möglichkeit gibt, mit dieser Vorannahme zu spielen: »Antwort: Aber die Jungen! Vielleicht empören sie sich doch noch gegen die Welt ihrer Väter. Frage: Da bin ich ein besserer Kenner der Deutschen als Sie, Herr N. Auch bezüglich der Empörung der Jungen bin ich kein Optimist.«

Der in der Nr. 25 der *Literarischen Welt* zu Wort kommende Publizist, Schachspieler und Schachautor Martin Beheim-Schwarzbach ist der erste, der die Schlussformel »Wir danken Ihnen für dieses Gespräch« in Anspruch nimmt, um seinen autofiktionalen Text zu rahmen und sich dabei auf ein imaginäres »hier« des Gesprächs festzulegen.⁵¹ Nur indirekt taucht seine »zweite« Autorschaft, die des Verfassers von Schachbüchern, im Text auf, wenn »Antwort« sagt: »Ich liebe es, auf zwei Geleisen zu fahren.«⁵² Das dpa-Foto im Halbprofil lässt jedenfalls offen, ob wir den literarischen Autor oder sein schachpublizistisches Double sehen.

Das letzte Selbstinterview des Jahres 1965 stammt von Wilhelm Lehmann und wird in der Ausgabe der *Literarischen Welt* vom 23. Dezember zusammen mit einem zentral positionierten Portrait (mit Krawatte und mit Skulptur im Hintergrund) gedruckt. Lehmann variiert das *Frage/Antwort*-Schema, indem er die Rollen bzw. die »Rede«-Anteile gleichgewichtig auf ein »Erstes Ich« und ein »Zweites Ich« verteilt. Das »Zweite Ich« initiiert das Gespräch mit einer imaginären Gesprächs-Szene:

Zweites Ich: Respektlos wollte ich ohne Anklopfen bei Ihnen, Herr W. L. eintreten. Ich gebe mich keinen Illusionen hin, auch nicht über Autoren. Aber als ich vor Ihrer Tür stand, wußte ich plötzlich, daß Illusionslosigkeit ein

50 *Interview mit sich selbst (VIII):* Robert Neumann. *Ein Deutschenspiegel, ein Judenspiegel.* In: *Die Welt, Beilage Die Welt der Literatur*, 25. 11. 1965, S. 25.

51 *Interview mit sich selbst (IX):* Martin Beheim-Schwarzbach. »Ich liebe es, auf zwei Geleisen zu fahren«. In: *Die Welt, Beilage Die Welt der Literatur*, 1965, Nr. 25, S. 18.

52 Beheim-Schwarzbach: »Ich liebe es, auf zwei Geleisen zu fahren« (Anm. 51), S. 18.

dem Menschen unmöglicher, unerlaubter Zustand ist; dazu fiel mir eine Stelle aus Jean Pauls ›Titan‹ ein. *Erstes Ich*: Wer mit Jean Paul eintritt, ist mir ohne weiteres willkommen. *Zweites Ich*: Die Stelle lautet: So schweben wir meisten Autoren von Gewicht einem Leser außer Landes als feine ätherische Gebilde vor, von denen schwer zu fassen ist, wie sie nur einen Schnitt Schinken oder ein Glas Märzbier oder ein Paar Stiefel gebrauchen können; es ist, als wenn die Leute zusammenführen, wenn sie etwas lesen oder sehen müssen von Lessings Rasiermesser, Shakespeares englischem Sattel, Homers Ärmel.⁵³

Das Gespräch handelt dann von Fragen der Positionierung des Dichters zur Welt, zur Großstadt und zur Natur und endet mit dem Vorschlag des ersten Ich, dem zweiten ein Gedicht vorzulesen, für das es dann doch offenkundig die primäre Instanz ist.

Der neue Jahrgang wird am 6. Januar 1966 von Hans Erich Nossack (1901–1977) eröffnet, gefolgt jeweils im Zweiwochenabstand von Rudolf Krämer-Badoni (1913–1989), Goffredo Parise (1929–1986), Thyde Monnier (1887–1967), Hans Hellmut Kirst (1914–1989), Slawomir Mrozek (1930–2013) – dem bis dahin jüngsten unter den zum Selbstinterview Auf- und Herausgeforderten – und (am 31. März) von Erich Maria Remarque (1898–1970). Das erste Vierteljahr bringt dabei neben dem Standardschema (*Frage/Antwort*) auch eine Reihe neuartiger Versuche, sich zu der Selbstinterview-Aufgabe zu positionieren. Vor allem die jüngeren und die nicht-deutschsprachigen Autoren riskieren dies. Rudolf Krämer-Badoni reduziert das Vokabular der Frageinstanz auf Varianten und Erweiterungen der Interjektion »na«: »Na?«, »Na, Na«, »Nanu?«, »Na also«, »Na schön«, Goffredo Parise kleidet das Selbstgespräch in eine surrealistisch anmutende Erzählung ein und wird im Handschlag mit seinem Schriftstellerkollegen, dem Slawisten und Übersetzer Angelo Maria Ripellino (1923–1978), abgebildet. Hans Hellmuth Kirst und Slawomir Mrozek schließlich verfassen selbstreflexive Essays. Derjenige Mrozek beginnt mit den Worten: »Das Interview ist eine Form der Neugierde, Neugierde in Form gebracht. Wenn ich ein Selbstinterview durchführen soll, dann muß ich zuerst darüber nachdenken, was mich eigentlich an mir selbst interessiert.«⁵⁴ Der Text endet gleichfalls reflexiv und fast schon das Genre resümierend:

53 *Interview mit sich selbst (X)*: Wilhelm Lehmann. *Die Bedeutung des Laien*. In: *Die Welt*, Beilage *Die Welt der Literatur*, 23.12.1965, S. 9. Das (gekürzte) Zitat ist aus dem 21. Zykel (vierte Jobelperiode) von Jean Pauls *Titan* (1800–1803).

54 *Interview mit sich selbst (XVI)*: Slawomir Mrozek. *Neugierde in Form gebracht*. In: *Die Welt*, Beilage *Die Welt der Literatur*, 17.3.1966, S. 7.

Selbstinterview ... Wir alle wissen, die Redaktion ebenso wie auch die Schriftsteller, die in dieser Spalte ihre Interviews unterbringen, daß dies lediglich als kokettierender Scherz oder als ernste Koketterie möglich ist. Wenn beide Seiten darauf eingehen, ist alles in Ordnung. Was mich betrifft, habe ich in meiner literarischen Produktion so viel gescherzt, daß ich hier zum Scherzen nicht mehr die Kraft habe. Übrigens hört ein kokettierender Scherz auf, Scherz zu sein, und wird etwas Mattes und Verdächtiges. Lieber schon eine ernste Koketterie unter der Voraussetzung, daß sie unterwegs zum Ziel etwas Interessantes sagt, um zu gefallen. Das erste will ich nicht, auf das zweite kommt es mir nicht an. Und so hänge ich weiterhin im Fegefeuer, weder spaßig noch ernst genug.⁵⁵

Dieser vorzeitige Abgesang auf das Selbstinterview wird gerahmt von Texten, die dessen strategische Funktion geradezu exemplarisch statuieren: In der selben Nummer der *Welt der Literatur* findet sich eine durchaus anerkennend-kritische Rezension von Gombrowicz' *Berliner Notizen*, eines Teils der *Tagebuch*-Folge, worin Gombrowicz seinen Aufenthalt in der Mauerstadt als Stipendiat der amerikanischen Ford-Foundation und seine Begegnungen mit Kolleginnen und Kollegen wie Bachmann, Grass, Johnson und Weiss teils mit Ironie und Sarkasmus, teils mit dem melancholischen Blick des Außenseiters aufgreift.⁵⁶ Im Gombrowicz-Selbstinterview, das zwei Nummern später erscheint, wird genau dieser Aufenthalt dann im Zentrum der Selbstaussprache stehen, die indes ähnlich wie ihr französisches Double aus dem *Quinzaine* zuletzt in (drei) provokanten Thesen mündet, die dieser antithetische Autor offenbar genau in diesem antiphonischen Genre auszuspielen liebte.

Paratextuell begleitet wird das Selbstinterview von einer Spalte mit Werbung des Claasen-Verlags, der unter anderem die mit einem Nachwort Karl Krolows versehene Auswahl aus Gedichten Mare Luise Kaschnitzs mit dem Titel *Überallnie* annonciert. Darin zeigt sich exemplarisch eine weitere Verflechtungsebene dieser Texte. Fast keines der Interviews füllt eine ganze Seite aus. Die Verlautbarungen der zumeist arrivierten Dichterinnen und Dichter werden nahezu durchgängig von Verlagswerbung begleitet, in der dann häufig Autoren auftauchen, die später ihrerseits in den Rang von »Selbst-Interviewern« aufrücken: Albert Drachs Selbstinterview zum Beispiel wird von einem rororo-

55 Mrozek: *Neugierde in Form gebracht* (Anm. 54), S. 7.

56 Witold Gombrowicz: *Berliner Notizen*. Aus dem Polnischen von Walter Tiel. Pfullingen 1966; dazu: Peter Kielmann: *Witold Gombrowicz' böse Träume in Berlin*. In: *Die Welt der Literatur*, 17. 3. 1966, S. 3.

Banner begleitet, das auf Jerzy Andrzejewskis Roman *Finsternis bedeckt die Erde* verweist, eine Parabel auf den Stalinismus im Gewand des Spaniens der Inquisition (»Roman [nur DM 2,20]«), dessen Verfasser dann ein Jahr später, am 10. November 1966, mit einem Selbstinterview auftreten wird. Er steht damit allerdings fast am Ende der »großen« Zeit der *Welt*-Selbstinterviews, in der die Texte im konsequenten Zwei-Wochen-Takt erscheinen. Ab dem Jahrgang 1967 dünnt die Frequenz der Selbstinterviews aus und verliert sich, von einzelnen Révenants wie Wolf Wondraschek (15.2.1996) abgesehen, im Laufe der folgenden Jahre schließlich ganz. Möglicherweise ist hierfür neben dem Ausscheiden des »Erfinders« der Serie Hans Eberhard Friedrich aus dem Amt des Feuilleton-Chefs auch der Luftzug radikaler Autofiktionalität verantwortlich, der aus der jungen französischen Literatur herüberwehte und die autofiktionalen Spiele der *Welt der Literatur* dann doch als präliminar erscheinen ließ.

5.

Eine Art Auferstehung fanden mehrere der Selbstinterviews in kritischen Ausgaben der Zeit um die Jahrtausendwende, wodurch sich abermals veränderte faktual-fiktionale Konfigurationen ergeben. Das Selbstinterview von Marie Luise Kaschnitz *Die Schwierigkeit, unerbittlich zu sein* taucht 1989 in Band 7 der Kaschnitz-Werkedition von Christian Büttrich und Norbert Miller wieder auf und ist dort in die »Essayistische Prosa« eingereiht. Sowohl im Inhaltsverzeichnis wie im edierten Text ist es im Untertitel als »Interview mit sich selbst« überschrieben, im Kommentar wird es bibliographisch als »Folge VII der Serie »Interviews mit sich selbst« in der *Welt der Literatur* nachgewiesen. Der Kommentar hebt ausschließlich auf die in der Schlusspassage erwähnte Wahlkampf-Unterstützung der Autorin ab und zitiert den auch im Nachlass als Entwurf überlieferten Text einer Anzeigenaktion, der »Bürger für Brandt« überschrieben und mit einer faksimilierten Unterschrift von Kaschnitz versehen ist.⁵⁷

⁵⁷ Marie Luise Kaschnitz: *Von der Schwierigkeit, unerbittlich zu sein. Interview mit sich selbst*. In: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Christian Büttrich, Norbert Miller. Bd. 7: *Die essayistische Prosa*. Frankfurt a. M. 1989, S. 1028 (Inhaltsverzeichnis), S. 778–781 (edierter Text) und S. 1017 (Nachweis der Erstveröffentlichungen, Erstsendungen und Druckvorlagen).

Das Remarque-Selbstinterview mit der Überschrift *Größere und kleinere Ironien meines Lebens* ist ediert im vierten Band »Kurzprosa und Gedichte« der Remarque-Ausgabe *Das Unbekannte Werk*. Im Inhaltsverzeichnis ohne Genre-Hinweis wird es erst im edierten Text mit dem Untertitel »Interview mit sich selbst« versehen.⁵⁸ Der Erstdruck in der *Welt der Literatur* ist zugleich die Textgrundlage. Die Herausgeber verzichten auf einen Stellenkommentar und charakterisieren den Text als »gekennzeichnet von einem Wechsel zwischen Fragen, die sich auf Legenden in Remarques Leben beziehen, und solchen, in denen er dezidiert und kritisch zu seiner eigenen Situation als weiterhin ausgebürgerter gebürtiger Deutscher Stellung nimmt.«⁵⁹ Ein Jahr später erscheint in Band 8 der Ausgabe der *Gesammelten Werke* Wilhelm Lehmanns dessen Selbstinterview, das unter die »autobiographischen und vermischten Schriften« eingereiht ist.⁶⁰ Die Stellenkommentare sind gleichgewichtig auf die Instanzen des »ersten« und des »zweiten« Ich verteilt und spiegeln so die besondere Form dieses Textes wider. Im 14. Band der chronologisch geordneten »Kölner« Böll-Ausgabe schließlich tritt das Selbstinterview *Geduld und Ungeduld mit der deutschen Sprache* im Jahr 2002 wieder ans Tageslicht, sowohl im Inhaltsverzeichnis wie auch im Text ohne Hinweis auf das Genre.⁶¹ Das dem Erstdruck beigefügte Foto wird hier ebenso wenig abgebildet oder erwähnt wie in den anderen Editionen. Der Druck folgt der Zeitungsvorlage und weist Varianten in zwei erhaltenen Typoskripten nach. Im Kommentar der Ausgabe wird dann zunächst der publizistische Kontext umrissen: »Der Absicht, Schriftsteller aus einem der Selbstbe-

58 Erich Maria Remarque: *Das unbekannte Werk: Frühe Prosa, Werke aus dem Nachlaß, Briefe und Tagebücher*. Hg. v. Thomas Schneider, Tilmann Westphalen. Bd 4: *Kurzprosa und Gedichte*. Köln 1998, S. 436–441, Kommentar S. 541–542, der Quellennachweis »Die Welt (Hamburg)« ist nicht ganz vollständig.

59 Remarque: *Das unbekannte Werk. Kommentar* (Anm. 58), S. 541.

60 Wilhelm Lehmann: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. 8: *Autobiographische und vermischte Schriften*. Hg. v. Verena Kobel-Bänninger. Stuttgart 1999, S. 620–625. In der einleitenden Erläuterung ist die Zählung *a parte ante* korrekt, fehlerhaft aber in der Perspektive *a parte post*: »Der Aufsatz ist der zehnte und letzte Beitrag zu einer Feuilleton-Reihe mit dem Obertitel ›Interview mit sich selbst‹« (ebd., S. 821).

61 Heinrich Böll: *Geduld und Ungeduld mit der deutschen Sprache*. In: *Werke. Kölner Ausgabe*. Bd. 14: 1963–1965. Hg. v. Jochen Schubert. Köln 2002, S. 341–345 (edierter Text) und S. 697–703.

fragung inhärenten Effekt der Selbstdistanzierung in humorvoll-ironisch verfaßten Antworten über sich selbst Auskunft geben zu lassen, hatten vor Böll [...] Georges Concon, Karl Krolow sowie Albert Drach entsprochen.«⁶² Im Stellenkommentar wird zwischen den Positionen der Frage- und der Antwort-Instanz nicht unterschieden, der Großteil der Erläuterungen bezieht sich auf Antwort-Äußerungen, doch sind einige Lemmata auch Frage-Antwort-übergreifend formuliert, binden also unterschiedliche philologische Entitäten zu Hybriden zusammen. Die beiden Rätsel-Hinweise auf Vorbilder werden in biographischer und bibliographischer Hinsicht (Hebel und Kleist waren natürlich gemeint) und in Bölls spezifischer Rezeption von deren Schriften und Schicksalen verzeichnet.

Die kritischen Editionen fügen die Selbstinterviews also in sehr unterschiedliche Textsorten-Umgebungen sowie politische und historische Kontexte ein und schreiben diese Zuordnung in spezifischen Ontographien des Kommentierens fort. Gombrowicz kam auch hier seinen Editoren zuvor: Mit dem lapidaren Kommentar »Wie faul ich bin« hat er das *Welt*-Selbstinterview in leicht gekürzter Gestalt in das veröffentlichte *Tagebuch* aufgenommen.⁶³ »Gombrowicz-Strukturalist« hingegen wird erst nach seinem Tod, vor allem in den 1970er und 1990er Jahren, an verschiedenen Orten und in verschiedenen Sprachen wieder abgedruckt⁶⁴ und erweist sich somit erneut als das eigenwillig-unbeständige, fragmentierte Echo des Spiels mit der eigenen Individualität in den zeitgenössischen Autofiktionalitäts-Diskursen. Diese wurden im vorliegenden Beitrag als polyphone und hybride Strukturen rekonstruiert. Wie illusorisch es dabei ist, die Verflechtungen von flüchtigen Gesprächen und Anspielungen und von fixierten Texten und Kommentaren als *vollständiges* Integral einer historischen Zeit oder eines kulturellen Dispositivs begreifen zu wollen, macht ein Hinweis des Herausgebers der deutschen Ausgabe von Gombrowicz' *Kronos* deutlich, mit dem er an ein Bonmot von Karl Kraus erinnert: An jedem Tag, so hatte dieser geschrieben, passiere »zum Glück gerade so viel auf der Welt [...], dass es exakt in eine Zeitung passt.«⁶⁵

62 Böll: *Werke 1963–1965* (Anm. 61), S. 697; offenbar wurde hier die römische IV mit der römischen VI verwechselt (so auch im Nachweis der Drucke) – ›Vorläufer‹ Bölls waren neben den genannten drei Autoren ja noch zwei weitere (Edschmid und Torberg).

63 Gombrowicz: *Tagebuch* (Anm. 17), S. 926–931.

64 Nachweise in: Gombrowicz: *Dzieła XIV* (Anm. 9), S. 540.

65 Gombrowicz: *Intimes Tagebuch* (Anm. 27), S. 331.

Die verzinkte Bemerkung lässt sich kaum auf unsere Gegenwart und ihre diffusen Medienformate übertragen, aber sie gibt doch Anlass, die variable Rahmung und die Verzahnung von fiktiven und faktualen Ereignissen auf der einen Seite und von wissenschaftlichen Texten, die sich auf diese Ereignisse beziehen (seien es editorische Kommentare oder literaturwissenschaftliche Aufsätze), auf der anderen erneut ins Bewusstsein zu rufen.

Anna Montané Forasté

Mit Fotos aus der Kindheit

Zu Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht*
und Angela Krauß' *Eine Wiege*

I

Private Fotos, zumal Familienfotos, sind Mittel der Identitätskonstruktion. Vieles an jenen Fotografien, auf denen wir selbst oder unsere Angehörigen abgebildet sind, ist nur uns zugänglich, den Blicken von Fremden bleibt es verborgen. Wie privat private Fotos sind, lässt sich vielleicht nirgends überzeugender nachlesen als in Roland Barthes' *La chambre claire. Note sur la photographie*. Der zweite Teil dieser Studie – auch eine Hommage an die einige Monate vor deren Publikation verstorbene Mutter des Autors – kreist eben um ein Foto der Mutter, welches sie als fünfjähriges Mädchen im Wintergarten ihres Geburtshauses in Chennevières-sur-Marne zeigt. Beim Betrachten dieses Mädchens, schreibt Barthes, habe er endlich seine Mutter wiedergefunden.¹ Bis ins kleinste Detail beschreibt er das so genannte *Jardin d'Hiver*-Foto, dennoch weigert er sich ausdrücklich das Foto zu reproduzieren:

(Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du »quelconque« [...], tout au plus intéresserait-elle votre *studium*: époque, vêtements, photogénie; mais en elle, pour vous, aucune blessure.)²

Mithilfe des von ihm herausgearbeiteten Binoms *studium/punctum* spielt Barthes auf die Unmittelbarkeit von privaten Fotos an. Der Gefahr, dass das Eigene, das einzig mir Vertraute von Dritten allenfalls als soziologisch oder anthropologisch interessant wahrgenommen wird, entgeht er radikal durch ein quasi Bilderverbot. Damit versucht er die geliebte Mutter vor nivellierenden Pauschalisierungen zu schützen: « Et pas plus que

1 Vgl. hierzu Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980, S. 109f.

2 Barthes: *La chambre claire* (Anm. 1), S. 115.

je ne veux réduire ma famille à la Famille, pas plus je ne veux réduire ma mère à la Mère.»³

Wie das Beispiel von Barthes zeigt, sind die Fotografien, die wir nicht unbedingt in Familienalben aufbewahren, für uns wertvoll weniger wegen ihrer künstlerischen, technischen oder ästhetischen Qualität, als wegen ihres Kontextes und wegen der Rolle, die sie bei unserer Identitätssicherung bzw. Identitätsänderung spielen. In diesem Zusammenhang, erklärt Patricia Holland, ist es sinnvoll, zwischen Benutzern von privaten Fotos (*users*) und Lesern derselben (*readers*) zu unterscheiden.⁴

Als Benutzer unserer privaten Fotos verfügen wir über ein reiches kontextuelles Wissen.⁵ Diese Fotos sind Teil des komplexen Netzes aus Erinnerungen und Meinungen, durch welche wir unserem Leben Sinn geben. Wir kennen die Welt unserer privaten Fotos, wir gehören dazu. Wir verstehen uns durch die Erzählungen über diese Aufnahmen, und wenn auch die Erzählungen im Laufe der Zeit variieren, haftet unseren Fotos etwas Endgültiges an. Sind wir aber Leser von Familienschnappschüssen, Schulfotos etc. von Fremden, so bieten uns diese privaten Fotografien so etwas wie einen Anfang an. In Unkenntnis des beschränkten Kodes, der sie zugänglich macht, können private Fotos eine detektivische Lust auf Entzifferung erwecken. Leser können über diese Bilder spekulieren, Geschichten zu ihnen erfinden, den eigenen Wünschen und Träumen freien Lauf lassen.⁶ Erinnern wir uns an Barthes' Überlegungen, müssen wir

3 Barthes: *La chambre claire* (Anm. 1), S. 116. Barthes' Befürchtung, das Private könnte durch mehr oder weniger wissenschaftliche Neugier entweiht werden, nimmt eine ziemlich allgemein verbreitete Faszination für das Autobiographische vorweg. Ein Unbekannter soll Folgendes an den Literaturkritiker geschrieben haben: « Il paraît que vous préparez un album sur les Photos de famille. » « Cheminement extravagant de la rumeur », fügt Barthes vergnügt in Klammern hinzu, und behauptet kategorisch: « Non: ni album ni famille », ebd., S. 116.

4 Patricia Holland: ›Sweet it is to scan‹. *Personal photographs and popular photography*. In: Liz Wells (ed.): *Photography: A Critical Introduction*. London, New York 2000, S. 117–165.

5 Wann und wo die Fotos aufgenommen wurden, aus welchem Anlass, wer sie gemacht hat, wer auf ihnen zu sehen ist, in wessen Besitz sie sich befinden etc.

6 Die Unterscheidung von privaten Fotos als ›Ende‹ bzw. ›Anfang‹ habe ich Pedro Vicente entnommen, der in *Apuntes a un álbum de familia* ebenso auf Patricia Hollands Überlegungen Bezug nimmt. In: Pedro Vicente (ed.): *Álbum de familia. (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Madrid 2013, S. 11–39, hier S. 14f.

jedoch zugeben, dass private Fotos zwar für Leser sehr interessant sein können, aber wichtig⁷ sind sie ihnen nicht.

II

Im Folgenden sollen zwei Werke im Fokus stehen, die Fotografie mit Text verbinden: *Blau steht dir nicht* (2008), das literarische Debüt der 1980 in Greifswald geborenen Schriftstellerin Judith Schalansky, und Angela Krauß' (geboren in Chemnitz, 1950) letzterschienenes Buch *Eine Wiege* (2015).⁸ Beide autobiographisch fundierten Bücher haben auf einen Plot im herkömmlichen Sinne verzichtet und zeigen eine eher spielerische Haltung zu Gattungsfragen auf. Schalanskys Buch will als ›Matrosenroman‹, so der Untertitel, rezipiert werden; Krauß nennt ihr Werk eine ›Rede in Versen‹. Die Autorinnen, die auch großen Wert auf die Erscheinungsform ihrer Bücher legen,⁹ haben darin einen jeweils anders ausgearteten Dialog mit Fotos aus dem familiären Fundus gestaltet. Sind es im Falle Schalanskys jedoch nur ganz wenige private Fotos, handelt es sich bei Krauß ausschließlich um Familienfotos. Die privaten Fotos haben aber beide Autorinnen dadurch geschützt, dass sie einerseits mit ihrem *user*-Wissen sehr sparsam umgegangen sind, andererseits indem sie, als wären sie *reader* ihrer eigenen Fotos, einen neuen Zusammenhang für sie erdichtet haben. Krauß hat mit einer poetischen Operation verhindert, dass ihr Buch zu einer bebilderten Autobiographie wird. Schalansky

7 Im Sinne von Barthes' ›Verwundung‹.

8 Angela Krauß gehört der sogenannten ›integrierten Generation‹ an. Judith Schalansky wird der ›Wendekinder-Generation‹ zugerechnet. Adriana Lettari, Christina Nestler und Nadja Troi-Boeck (Hg.): *Die Generation der Wendekinder. Elaboration eines Forschungsfeldes*. Wiesbaden 2016, S. 127.

9 Die gelernte Gebrauchsgrafikerin Angela Krauß hat ihr Buch selbst gestaltet. Judith Schalansky, die Kunstgeschichte und Kommunikationsdesign studierte, ist Schriftstellerin, Buchgestalterin und Herausgeberin. Für sie ist ein Buch eine Art Gesamtkunstwerk, bei dem Form und Inhalt eine untrennbare Einheit eingehen. Vgl. hierzu: Andreas Platthaus: *Wie tut man Büchern Gewalt an, Frau Schalansky? J. Schalansky im Gespräch*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12.9.2012), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/judith-schalansky-im-gespraech-wie-tut-man-buechern-gewalt-an-frau-schalansky-11882564.html> [letzter Abruf am 31.03.2017].

hingegen hat die Fotos ihrer Kindheit und Kindheitsorte zusammen mit Archivfotos und anderen bildlichen Dokumenten in den Textfluss integriert; so hat sie Aspekte ihrer Lebensgeschichte mit anderen Narrationen und fremden Lebensentwürfen verschmolzen.

III

Der Anlass für *Eine Wiege* sind – laut paratextueller Informationen – Fotos gewesen, die der Vater von Angela Krauß in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts aufgenommen hatte. Bereits als das Buch noch ein Projekt war, erklärt die Autorin, war es schon ihr fester Vorsatz, das Interesse am Biographischen aufzulösen.¹⁰ Ihr damaliges Vorhaben nennt Krauß »ein Wagnis«, denn in *Eine Wiege* ging es ihr um die übliche Anonymisierung des eigenen Ich zugunsten eines poetischen Ich unter ungewöhnlichen Bedingungen, und zwar unter denen der Einbeziehung ihrer Kindheitsfotos, die ohnehin zur Identifikation mit ihrer Person führen. »Gelingt es mir, die Anonymisierung zu vermitteln sogar dann, wenn die photographisch Abgebildete ich selbst bin?«, fragt Krauß, und weiter erklärt sie, im Buch habe sie vorgezeigt, »wie konsequent dieses Ich nicht ich bin, auf der tiefen Ebene jenseits der Fakten aber doch«. ¹¹ Diese Behauptung trifft den Kern des Kraußschen Unternehmens in *Eine Wiege*. Das Werk kreist um ein Ich jenseits seines konkreten Lebenslaufs, ein Ich in seiner existentiellen Rätselhaftigkeit. Die Autorin hat eine poetische Gestalt geschaffen, die ihre Person transzendiert und zugleich aufhebt, dadurch ist *Eine Wiege* »mehr Erkundung des Menschseins als Autobiographie«. ¹²

10 Ihrer Meinung nach erliegen diesem Interesse Verwandte und Literaturwissenschaftler gleichermaßen. Vgl. hierzu *Die Kindheit, die Liebe und die Form. Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees*. In: *Angela Krauß*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 2015, S. 78–91, hier S. 78.

11 *Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees* (Anm. 10), S. 79. Den Ausdruck ›Anonymisierung‹ führt Gees ins Gespräch ein. Krauß findet diesen Begriff für ihr Unternehmen sehr treffend.

12 Jörg Magenau: *Existenz statt Geschichte*. In: http://www.deutschlandradiokultur.de/angela-krauss-eine-wiege-existenz-statt-geschichte.1270.de.html?dram:article_id=320318 [letzter Abruf am 19.03.2017].

Die im Buch eingefügten Bilder lassen erkennen, dass der Vater kein völliger Laie auf dem Gebiet der Fotografie war. Sie wirken, als wären sie einem Familienalbum entnommen, wobei der anwesende Fotograf am Gesamtbild eines gelungenen Familienzusammenlebens arbeiten würde.¹³ Außer drei Fotos, auf denen er selbst vorkommt,¹⁴ lassen die Bilder den vor kurzem gewordenen Familienvater erahnen, der Freude am Festhalten glücklicher und entspannter Momente hat: seine spielenden Kinder, seine junge Frau beim Ausruhen, Spaziergänge in der Natur, vielleicht ein Aufenthalt an der See. Mit der Ausnahme des Fotos eines Jagdflugzeuges, auf dem die Abkürzung DDR zu lesen ist,¹⁵ überschreiten die knapp dreißig Bilder des Buches den privaten Bereich nie.¹⁶ Wenn man sie genau beobachtet,¹⁷ ist es zudem leicht zu erkennen, dass diese Fotos an nicht einmal zwei Dutzend Tagen im Laufe eines Jahrzehntes aufgenommen wurden. Während die Fotos ganz vereinzelt Szenen der Kindheit der Autorin festhalten, überspannt der begleitende Text weit mehr als ihr ganzes Leben. Trotz dieser Diskrepanz zwischen der sozusagen erzählten Zeit der Bilder und der des Textes präsentiert sich das Buch als harmonisches Zusammenspiel beider Medien.¹⁸

Die Rede in Versen erwähnt die Fotos als solche nie, weder beschreibt noch kommentiert sie sie. Wann und wo konkret sie aufgenommen wurden, wie die abgebildeten Figuren heißen, das genaue Verhältnis der fotografierten Kinder zueinander, all das sind Informationen, die dem Leser vorenthalten bleiben. Die Autorin verrät selten ihr *user*-Wissen. Abgesehen von ein paar Straßennamen, dem Namen einer Haltestelle oder eines Discounters belässt sie alles unbenannt. Nur ab und zu nimmt sie direk-

13 In jedem Familienalbum gibt es einen Anwesenden, nämlich den Fotografen, der unsichtbar dem Album beiwohnt und ein gewisses Bild der Familie entwirft. Vgl. hierzu: Antonio Ansón: *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia 2000, S. 98.

14 Es handelt sich um die Bilder auf den Seiten 62, 64 und 66 von Angela Krauß: *Eine Wiege*. Berlin 2015.

15 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 28.

16 Hinzuzufügen wären noch zwei Bilder: das Bild einer Blume und von Netzen am Meer, vgl. Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 18 u. 60.

17 Man achte zum Beispiel auf die Kleider der abgebildeten Figuren oder auf die sie umgebende Landschaft.

18 Das kleine Format der Schwarzweiß-Bilder, die genau durchdachte Text-Bild-Anordnung, die Regelmäßigkeit, mit der die Bilder vorkommen, laden zu einer langsamen, meditativen Lektüre ein.

ten Bezug auf das auf den Fotos Dargestellte, und dann und wann ist die Rede von Fotos, die im Text nicht vorkommen.¹⁹ Krauß vermeidet sowohl die Vorteile als auch die Nachteile, die Familienalben in der Regel anbieten, also sind Fotografien für sie einerseits keine bloßen Erinnerungsanlässe, andererseits verhindert sie, dass ihre Erinnerungen durch die Fotos eingeschränkt werden.²⁰

Das erste Foto des Buches zeigt die Autorin als kleines Mädchen mit einem Tretroller an einer Straßenecke, die Straße – wie übrigens alle Lokaltäten des Buches – ist menschenleer.²¹ Der dem Bild vorangehende Text lautet: »Ich bin ein Kind, / aber nicht dieses. / Ich bin das andere, / das mich bewohnt.«²² Später, bereits die erste Hälfte des Buches überschritten, ist in den Versen, die das Bild eines Jungen begleiten,²³ Folgendes zu lesen: »Ich bin ein Kind, / und zwar dieses. / Dieses Kind bin ich. / In einem Raum mit zwei Türen / atmend.«²⁴ Mit diesen schockierenden Behauptungen stellt Krauß keineswegs die Fotografie als indexikalisch-referentielles Medium in Frage, eher gibt sie dem Leser eine erste Probe des besonderen Dialogs, den sie mit den Fotos führen wird. Zugleich relativiert sie den Wert von Fotografien als Dokumente einer Präsenz²⁵ im Prozess der Suche nach Sinn: Sinn der eigenen Existenz, Sinn der Geschichte oder des ganzen Universums. Sinnsuche oder sogar Wahrheits-

19 Man nehme zum Beispiel das Bild der Mutter als Fünfjährige (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 88). Ausgehend von diesem Bild, das dem Leser verborgen bleibt, wird in geraffter Darstellung an das Leben der Mutter erinnert. Genannt, aber nicht gezeigt sind ebenso die Fotos, die der Vater auf der ersten elterlichen großen Reise nach Bulgarien machte (ebd., S. 70).

20 Susan Sontag vertritt die Meinung, dass Menschen sich nicht nur anhand von Fotos erinnern, sondern dass sie sich nur noch an die Fotos erinnern. Vgl. Anne-Kathrin Hillenbach: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermediären Verhältnisses*. Bielefeld 2012, S. 62.

21 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 9.

22 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 7.

23 Vgl. Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 80.

24 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 81.

25 Fotografien, zumal analogische, haften nach wie vor der Effekt des Authentischen an, weil sie eine Präsenz dokumentieren, zeigen, dass eine Kamera am Ort des Geschehens war und was tatsächlich vor dem Objektiv anwesend war. In diesem Sinne spricht Hillenbach von drei Tatsachen, die Authentizität begründen: die Zeugenschaft der Kamera, die physikalische Dimension der Fotografie und die Nähe zum Referenten. Vgl. Hillenbach: *Literatur und Fotografie* (Anm. 20), S. 38–46.

suche: »Ist die Wahrheit in jedem von uns?«²⁶, lautet der erste Vers eines Textes des Buches. Es fehlen aber auch nicht Passagen, wo diese Suche ironisiert wird, oft durch die herrischen Aufforderungen einer Muttergestalt. Manchmal kann man nur ihre Stimme vernehmen – »Wonach suchst du?«²⁷ –, manchmal ist die befehlende Mutter – »Hör auf zu suchen! / Setz dich her.«²⁸ – auch zu sehen.

Krauß bricht ebenso mit der Erwartung des Lesers, ihm werde der Einblick in eine chronologische Lebensdarstellung gestattet, und zwar von der Wiege an, wie der Titel des Buches zu versprechen scheint. Das Versprechen wird nicht eingelöst. Auch wenn bestimmte Ereignisse genau datiert sind und zuweilen eine gewisse Chronologie eingehalten wird, so etwa bei der Evokation des letzten Lebensjahrs der Mutter,²⁹ umgreift der Zeithorizont unterschiedliche Ebenen, die beliebig ineinander übergehen: Die Fotografien bilden eine eigene Zeitebene ab, die keineswegs das Leben des schreibenden Ich deckt; der begleitende Text wandert durch verschiedene Epochen. Wie oft in Krauß' Werk wird auch in *Eine Wiege* die individuelle und kollektive Geschichte mit der Erd- und Weltallgeschichte verwoben: Der Text nimmt beispielsweise auf die Entstehung der Kontinente oder auf den galaktischen Strahl Bezug. Bald wird der Blick auf das eigene Leben gelenkt, bald beschäftigt sich das Ich mit dem Ziel des Alls.³⁰ Der streng gottlose Diskurs nimmt manchmal sogar quasi mythische Züge an: »Es sollte drei Tage Dunkelheit geben, um die Menschheit zu erneuern«³¹, ist wiederholt zu lesen.³² Die Notwendigkeit einer Erneuerung hört man auch aus dem ebenso leitmotivischen Satz »Es sei höchste Zeit eine Ordnung zu finden«³³ heraus, wobei Krauß möglicherweise auch eine Verbindung mit der nicht linearen künstlerischen Darstellung erzielt. Diese Nichtlinearität, die sowohl Bild- als auch Textanordnung betrifft, erfordert eine Lektüre, die wiederum nicht linear

26 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 19.

27 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 39.

28 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 54f.

29 Ebenso bei der ›Chronik‹ des Unfalls des Vaters oder der Vorstellung der Schildkröte vor der Familie, die aus dem Lande gekommen ist, vgl. Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 56f. u. 76–79.

30 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 97.

31 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 49.

32 Auch mit der Ergänzung: »um die Menschheit zu erneuern oder sie auszulöschen« (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 114).

33 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 49.

erfolgen kann. Dies sei kurz anhand des titelgebenden Motivs der Wiege näher erläutert.

Eine Wiege gibt sich nicht primär als literarisch-fotografisches Kunstwerk. Auf dem feinen Suhrkamp-Cover sind nur Worte zu sehen, die das assoziative Vermögen der Rezipienten aktivieren. Die naheliegenden Verbindungen etwa mit Geburt, Kindheit, Ursprünglichkeit werden beim Aufschlagen des Buches nicht geleugnet, aber wesentlich geschwächt. Wie bereits erwähnt, verwehrt schon der erste Bild-Text-Dialog voreilige Identifikationen. Nach einigen weiteren Zusammenstellungen von Text und Bild wird der Titel »Eine Wiege« achronistisch eingeholt. Die Phrase »Eine Wiege« korrespondiert mit dem ersten Mutterbild des Buches, dessen erotische Aura nicht zuletzt durch den nahen Bildausschnitt potenziert wird.³⁴ Die Addition vom Bild des Begehrens, das im fotografischen Medium erfolgt, und dem Wort »Wiege« bekräftigt in der Tat die Vorstellung eines vom Leben durchsättigten Anfangs. Die Verse vor dieser Text-Bild-Sequenz sorgen jedoch für weitere Bedeutungen. Da ist die Rede vom »schaukelnden Wasser, im lauen abendlichen Gewiege«³⁵. In demselben Text geht die sanfte rhythmische Bewegung der See in eine heftige über. Zu lesen ist, dass »die See vom Grund herauf schlingert«³⁶, was als eine Antizipation des Tages, an dem der Vater der Autorin beinahe ertrank, gedeutet werden kann. An diesem Tag im Juli 1960, der später im Buch evoziert wird, »[schwamm der] Vater im Hohlraum unter seinem gekenterten Boot stundenlang auf die Küste [zu]«³⁷. Das schaukelnde und zugleich bedrohliche Meer wird auf der exakt in der Buchmitte sich befindenden doppelseitigen Aufnahme gezeigt.³⁸ Die Todesnähe, die die zehnjährige Tochter am Meeresufer erlebte, nimmt den acht Jahre später erfolgten Suizid des Vaters vorweg, woran ebenso an anderer Stelle des Buches erinnert wird.³⁹

34 Vgl. Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 23. Die Text-Bild-Anordnung betont die Äquivalenz: Wort und Bild sind auf gleicher Höhe platziert.

35 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 21.

36 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 21.

37 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 57.

38 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 58 f.

39 Die Zeile »eine Wiege« lässt sich möglicherweise genauso mit der Geburt eines Bruders verbinden. Die Text-Bild-Konstellation, die auf das erste Mutterbild folgt, zeigt sie in einer vollkommen anderen Haltung mit Handarbeit beschäftigt. Im Text ist vom Versprechen eines Balls – »bevor alles begann« –,

Durch immer wieder anders ausfallende Kombinationen von Text und Bild entsteht eine Rede, die – gemäß Krauß' Literaturideal –⁴⁰ sich nicht nacherzählen lässt; allenfalls entdeckt man in ihr gewisse Konstanten, darunter vor allem die regelmäßige Wiederkehr des Todes. Der Tod einer Schildkröte⁴¹ nimmt verhältnismäßig viel Raum ein. Ihr Tod, im Buch in zwei nicht chronologisch geordneten Folgen evoziert,⁴² überkreuzt sich mit dem ebenso in zwei Folgen, diesmal chronologisch erinnerten Tod des Vaters.⁴³ Spätestens ab der Episode des Unfalls mit dem Boot ist es für den Krauß-Leser so gut wie unmöglich, nicht mit dem Vaterporträt ihres Erstlingswerkes *Der Dienst*⁴⁴ Vergleiche anzustellen. War es aber Krauß bei ihrem literarischen Debüt vor allem daran gelegen, zusammen

die Rede. »Er ist im Gange«, kann man lesen (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 24f.).

40 »Das, was ich als mein Leben wahrnehme, ist doch nichts, was von A nach B geht. [...] Unsere Wahrnehmung ist keine gerade Geschichte. Wir brauchen – das ist meine Überzeugung – wir brauchen die nur, um uns zu beruhigen, dass irgend etwas einen Anfang und ein Ende hat, eine Ursache und eine Wirkung, das sind ja eigentlich Konstrukte. Eine Geschichte, die man nicht nacherzählen kann, da beginnt die Literatur – kurz gefasst gesagt, für mich.« So Angela Krauß über ihre Literaturauffassung in: Michael Opitz: Ohne Formulierung jedoch ist die Welt nicht ertragbar. In: http://www.deutschlandfunk.de/ohne-formulierung-jedoch-ist-die-welt-nicht-ertragbar.700.de.html?dram:article_id=82985 [letzter Abruf am 29.07.2016].

41 Ein beliebtes Tier in Krauß' Universum. Vgl. Angela Krauß: *Wie Weiter*. Frankfurt a. M. 2006.

42 Das eine Mal wird der Tod der Schildkröte evoziert, das zweite Mal der Tag, an dem das Kind glaubt, das Tier wäre gestorben: »Im Frühjahr 1957 wäre meine junge Schildkröte einmal fast gestorben.« (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 76)

43 Zu vermuten ist, dass der Tod des Haustiers, an dem das Kind sehr hing, seine erste Konfrontation mit dem Tod war. Im Kontext von *Eine Wiege* gleicht die Schildkröte quasi einer Verschiebungsfigur. »Auch ihr wurde ein hohes Alter versprochen« (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 30, Hervorhebung A. M. F.), ist zu lesen. Die unverbundene Verwendung des Adverbs »auch« enthält möglicherweise den Freitod des noch jungen Vaters, an dessen Verlust, wie bereits erwähnt, gleichfalls in zwei Folgen erinnert wird. Dabei bedient sich Krauß eines syntaktisch gleichen Satzes wie im Falle der Schildkröte: »Im Juli 1960 wäre mein Vater einmal fast ertrunken.« (Ebd., S. 56) Und schon im letzten Drittel des Buches schreibt sie: »Im Oktober 1968 war die Waffe meines Vaters plötzlich spurlos verschwunden.« (Ebd., S. 82)

44 Im Weiteren wird aus der umgearbeiteten Version Angela Krauß: *Dienst-Jahre und andere Prosa*. Berlin, Weimar 1991 zitiert.

mit den Erinnerungen an den Vater ihre eigene Kindheit zu retten – die Zeit, die sie mit dem Vater noch teilen konnte –, kommt sie in *Eine Wiege* aus der Distanz ihres mittlerweile reifen Alters abermals auf den Vater zu sprechen. Längst hat die Autorin das Sterbealter des Vaters überholt, so sagen die Verse, die ein Foto des Vaters begleiten: »Mein Vater ist jung, / jünger als ich, unsterblich.«⁴⁵

Der Freitod des in hoher Stellung dem DDR-Staat dienenden Vaters wird in *Der Dienst* einem »Urteil«⁴⁶ gleichgesetzt. Das Todesurteil, das der Vater über sich selbst fällt – der Vater war zuletzt zuständig für Zivilschutz im erzgebirgischen Bergwerksgebiet Oberschelma –, ist jedoch schwer trennbar von der Geschichte des Abbaus von Uranerz durch das deutsch-sowjetische Unternehmen Wismut in der ehemaligen DDR. Die jahrzehntelang währende Produktion von Uran geschah nicht ohne erhebliche Schäden an Natur und Landschaft und durch die akute Lebensgefährdung der Bergarbeiter wie auch der Einwohner der Region.⁴⁷ Nichts davon wird in *Der Dienst* erzählt, allenfalls extrem verschlüsselt angedeutet, denn Krauß ist äußerst skeptisch, was die Literarisierung geschichtlicher Fakten anbelangt. Wie sie sagt: »Zeitgeschichte ist Faktengeschichte, der Mensch sollte sie kennen – in Fakten aber kann der Mensch nicht wurzeln. Die Zeit wird zu Geschichte, die für uns bedeutsam ist, [...] erst durch die Geschichten, als die wir sie erleben.«⁴⁸

Auch in *Eine Wiege* ist Krauß ihrer Poetik des Schweigens treu geblieben. Den historischen Raum DDR hat sie wieder nicht inszeniert, sondern nur auf ihn durch recht dosierte Spuren verwiesen: durch die oben genannte Abkürzung auf dem Flugzeug, einen Brieffreund aus Tironowo, erste Erdsatelliten, eine Bulgarienreise der Eltern. Das allernächste hat sie verschwiegen: »Die Stadt der Kindheit braucht keinen Namen, / sie ist der einzige Ort auf der Welt ohne Koordinaten.«⁴⁹ Krauß geht nicht

45 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 63. Abermals wird der Verlust verzeichnet: »Mein Vater ist jung, / unerkannt wie alles Junge / streifte er uns.« (Ebd., S. 63)

46 Krauß: *Dienst-Jahre* (Anm. 44), S. 494.

47 Vgl. hierzu Angela Krauß: *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a. M. 2004, S. 27 f.

48 Krauß: *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe* (Anm. 47), S. 75.

49 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 105. Nach zwölf Büchern wagt Krauß eine erste Erwähnung der DDR. »DDR«, sagt sie, sei ein Begriff aus der Nachkriegssprache. Den Namen ihrer Geburtsstadt, Chemnitz, gebraucht sie immer noch nicht, denn das würde ihrer Poetik widersprechen. Vgl. hierzu Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees (Anm. 10), S. 81–86.

auf die konkreten historischen Fakten ein, stattdessen äußert sie sich in Form eines unbeendeten Syllogismus über die zerstörerische Macht von Geschichte: »Geschichte zernichtet, was noch atmet, / was widerspricht. / Was lebt, widerspricht.«⁵⁰ Die verschwiegene Schlussfolgerung – ›Geschichte zernichtet, was lebt‹ – liegt nahe.

Neben der Figur des Vaters wird in *Eine Wiege* an die Mutter erinnert. Eine Reihe von Texten berichtet von Monat zu Monat über das letzte Lebensjahr der neunzigjährigen Mutter.⁵¹ Trotz der genauen Chronik bleibt im Unklaren, wann sie stirbt. Vielleicht ist ihr Tod durch das harmonische Bild einer noch sehr jungen Mutter verzeichnet, die immer noch nichts von ihrer heftigen Art eingebüßt hat.⁵² Vielleicht ist sie die Schönheit mit dem Sixties Cocktailkleid, die in der traumhaften nächtlichen Szenerie des letzten Textes des Buches ruft: »Ich fahre jetzt [...] / mit meinem Chauffeur.«⁵³ Jedenfalls hat die Tochter, sich der Mutter erinnernd,

50 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 65. Diesen Zeilen schreibt Krauß große Bedeutung zu: »Vom ganzen Buch *Eine Wiege* sind diese Zeilen für mich wie ein Scharnier [...]. Gegenüber ein kleines Foto, das Bild der Liebe zweier Schutzloser in einer Schneelandschaft, lächelnd, taumelnd, zufällig hingeworfen in die Geschichte: Vater und Kind.« (*Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees* (Anm. 10), S. 88) Der Suizid des Vaters ist nach wie vor Epizentrum von Krauß' Œuvre. Ähnlich wie in den letzten einem Nachruf gleichenden Passagen von *Der Dienst* wird auch in *Eine Wiege* der Vater als Soldat evoziert. Der Name »Stalingrad« (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 50) steht als *pars pro toto* für die väterlichen Kriegstraumata. Und abermals wird eine Linie von dem im 2. Weltkrieg dem Tod entronnenen Soldaten bis zu dem Hochbeamten gezogen, der sich im DDR-Regime nicht ein zweites Mal das Leben zu retten wusste. Viel ausgeprägter als in *Der Dienst* wird jedoch in *Eine Wiege* an Leben und Tod des Vaters mithilfe der ›Zeugenschaft der Dinge‹ erinnert: Die Dinge kann man nicht »zum Schweigen [...] bringen« (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 85). Die »Utensilien seines Lebens« (ebd., S. 63), allen voran die Pistole, haben den Vater ›überlebt‹.

51 Anhand eines dem Leser unbekanntes Fotos lässt die Autorin in extrem geraffter Form das Leben der Mutter bis Kriegsende Revue passieren (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 88f.). Der Bericht ihres langsamen Sterbens füllt dann das letzte Drittel des Buches aus. Es wird das langsame Sterben der Mutter bis November berichtet. Der Dezember ist aber von einem Haushaltsunfall markiert, der die Tochter beinahe das Leben gekostet hätte. Krauß verwendet wieder dasselbe syntaktische Muster wie im Fall der anderen Tode: »Im Dezember 2012 wäre ich fast verblutet.« (Ebd., S. 110)

52 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 112f.

53 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 117.

die eigene Sterblichkeit mitgedacht, was der leicht bilanzierenden Stimmung der ganzen Rede in Versen entspricht.⁵⁴

Zusammen sind Fotos und Worte sehr machtvoll, behauptet John Berger.⁵⁵ In Krauß' Buch zeigen sie sich als ebenbürtige Medien, deren Verbindung eher konnotativ als denotativ erfolgt.⁵⁶ Eine explizite Selbstreflexion des fotografischen Mediums ist in *Eine Wiege* nicht zu finden, es ist jedoch die Rede von der im Badezimmer improvisierten Dunkelkammer des Vaters, welchen das Kind – ein »winziges großäugiges Tier«⁵⁷ – bei der Entwicklung der Fotos beobachten durfte. Das Sich-Formen der Bilder wurde damals als ein Heraufdämmern der Welt aufgefasst, die Erfahrung eines Anfangs, die dann das schreibende Ich lebenslang feierlich begleitet hat.⁵⁸ Schreiben ist für Krauß nicht sehr anders als der fotografische Gestus der augenblicklichen Erhellung der

54 Das schreibende Ich redet etwa von der Vorstellung »ein[es] große[n] Finale[s]«, einer »Krönung« nach der Mühe des Lebens (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 27), von »den Insignien des Lebens« (ebd., S. 29). »Eines Tages werde ich gelebt haben« (ebd., S. 38).

55 In Hillenbach: *Literatur und Fotografie* (Anm. 20), S. 84.

56 Es entstehen allerlei Wort-Bild-Korrespondenzen. Siehe zum Beispiel das Spiel zwischen dem Foto des Flugzeuges mit der DDR-Abkürzung und den begleitenden Zeilen, die von der Erwartung des schreibenden Ich, »mit den Insignien des Lebens ausgestattet zu werden«, in einer Art großer »Einweihung« reden, Worte, die auf die im Alltag verankerten Rituale und Feste der ehemaligen DDR zur Vermittlung der SED-Ideologie zu verweisen scheinen (Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 28f). Oder die Verbindung der Verse »Wohin versinkt unaufhörlich, / was wir erleben? / Die groben Partikel / fängt das Netz des Gedächtnisses.« (Ebd., S. 36f.) mit dem netzartigen Gewebe des Straßensplasters auf dem begleitenden, von einer sinkenden Kurve beherrschten Foto. Im Allgemeinen bewirkt das Zusammenspiel von Fotos und Versen in *Eine Wiege*, dass Ereignisse bzw. Gedanken, die ohne Dialog mit Fotos präsentiert werden, bildlicher werden. Der Leser wird oftmals zum Bilderproduzenten.

57 Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 41.

58 Vgl. Krauß: *Eine Wiege* (Anm. 14), S. 40f. In *Dienst-Jahre* wird ebenso die Szene evoziert, in der das Kind neben dem Vater der fotografischen Entwicklung beiwohnt, und somit an der privaten Sphäre der Eltern teilnehmen darf (»das Gesicht und der nackte Körper meiner Mutter allmählich auf dem gummiartigen Papier erschienen«, Krauß: *Dienst-Jahre* (Anm. 44), S. 41). Ebenso ist die Rede von selbstgebastelten Fotoalben des Vaters, in denen er die Fotos des Urlaubs an der Ostsee – samt allen repräsentativen Bauten zur exklusiven Erholung der Wismut-Arbeiter – sammelte. In dem sonst extrem schweisgsamen Vater [trat] »[i]m Schriftlichen eine Fülle zutage, so als lebte er heimlich.«

Welt. Durch das poetische Schreiben geht es ihr darum, ein entideologisiertes ›Sehen‹ zu ermöglichen.⁵⁹ Sie hält sich strikt an ihre Poetik der Leere, was nicht zuletzt in der gänzlichen Abwesenheit von intertextuellen Bezügen – außer zum eigenen Werk –⁶⁰ zum Ausdruck kommt. Ihre literarischen Schutzpatrone lassen sich erraten,⁶¹ aber Krauß schreibt, als hätte noch niemand vor ihr geschrieben.⁶²

IV

Judith Schalanskys Debütroman *Blau steht dir nicht* präsentiert sich von Anfang an als ein Werk, in dem die Kombination von Text und Bild entscheidend für die Entfaltung von Bedeutungsdimensionen sein wird. Das Cover-Bild, das erste von insgesamt 34 Bildern, zeigt die Fotografie eines Mädchens, das mit seinem elektrisch-blauen T-Shirt die Titelaussage »Blau steht dir nicht« sichtlich in Frage stellt.⁶³ Die Farbe Blau – wird der Leser erfahren – entspricht dem Geschmack der Mutter, Jenny – so heißt das Mädchen – liebt die blauen Kleider, die die Mutter für sie kauft. Oma ist aber damit nicht einverstanden, denn die Enkelin hat braune Augen und braune Haare und »da passt grün oder rot besser«⁶⁴. Mit dem Text-Bild-Dialog auf dem Schutzumschlag wird auf eine grundlegende Thematik des Buches verwiesen, nämlich auf die Suche nach der eigenen Identität, weg von den Auferlegungen der Erwachsenen, auf den

(Ebd.) In ihrem Umgang mit Fotos ahmt die Autorin Angela Krauß den Vater gar nicht nach: anstatt »Fülle« vermittelt sie Leere.

59 Angela Krauß im Gespräch mit Marion Gees (Anm. 10), S. 81.

60 In *Eine Wiege* ist die Bindung zu *Der Dienst* bzw. *Dienst-Jahre* sehr eng.

61 Krauß' Poetik ist unverkennbar der von Peter Handke stark verpflichtet.

62 Der literaturwissenschaftliche Diskurs lässt sich auch mit dieser Haltung anstecken, wie Jörg Pottbeckers in seiner Kritik des von Marion Gees und Anke Bastorp herausgegebenen *TEXT+KRITIK*-Bandes zu Angela Krauß überzeugend darstellt. Vgl. ders.: *Kraußes Gedanken*. http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=22042&ausgabe=201605 [letzter Abruf am 29.07.2016].

63 Es handelt sich um das Foto der ersten Publikation des Buches bei mareverlag im Jahr 2008: http://www.mare.de/index.php?article_id=469 [letzter Abruf am 24.03.2017].

64 Judith Schalansky: *Blau steht dir nicht*. Frankfurt a. M. 2012, S. 60.

Wunsch nach Selbstbestimmung, inklusive die Wahl der geschlechtlichen Orientierung. Diese Suche wird durch das gleichfalls auf der Titelseite angekündigte Matrosenmotiv artikuliert. Fasziniert von den uniformierten Matrosen, denen Jenny zum ersten Mal auf der Promenade von Zinnowitz begegnet, wo sie öfters bei den Großeltern ist, entwickelt sie den Wunsch, wie sie sagt, »Matrösin«⁶⁵ zu werden, was es aber in der binären Rollenverteilung nicht gibt. Auf Opas Erklärung »Mädchen werden keine Matrosen«, denn »Frauen auf dem Schiff bringen Unglück«⁶⁶, wird die erwachsene Enkelin Jahre später mit einem »Matrosenroman« antworten. Sie selber teilt dem Opa in einer Art *mise en abyme* im letzten Kapitel mit, sie schreibe an einem Buch »über Matrosen und ihre Uniform«.⁶⁷

Das Matrosenmotiv ist jedoch nicht nur Leitfaden einer privaten Geschichte. Die Freiheit dieser mit Ferne, Unstetigkeit und Abenteuer verbundenen Figur kontrastiert mit der Enge und Unfreiheit in der ehemaligen DDR, beides im Buch durch die Besonderheit der Familie der Protagonistin – einer »unbewegliche[n] Familie«⁶⁸ – noch verstärkt: Die Eltern besitzen kein Auto und die Großeltern verklären die Unmöglichkeit zu reisen (oder eben nur in das befreundete sozialistische Ausland), indem sie wiederholt behaupten, sie wohnten auf der Insel Usedom sehr schön, gerade dort, »wo andere Urlaub machen«⁶⁹. Schalanskys Roman, der gegen Ende die bittere Erkenntnis offen ausspricht, die einzigen echten DDR-Matrosen wären Grenzbeschützer gewesen,⁷⁰ erzählt vom Ende einer Epoche, von der Annahme – auch auf der zeitgeschichtlichen Ebene – einer neuen historisch-politischen Identität. In diesem Sinne entspricht *Blau steht dir nicht* dem für die Generation der Autorin ausgemachten Befund, die ostdeutsche Zeitenwende wäre das (bisher) prägendste Ereignis ihres Lebens gewesen, da sie in zuvor unbekanntem Aus-

65 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 68.

66 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 69.

67 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 117. Der Roman ist teilweise eine Weiterentwicklung der Diplomarbeit, die die Autorin an der Universität Potsdam vorlegte. Vgl. dazu: Barbara Kosta: *Blau: Sehnsucht, Geschlecht und Judith Schalanskys Roman Blau steht dir nicht. Matrosenroman*. In: Monika Shausten (Hg.): *Die Farben imaginierten Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Berlin 2012, S. 241–255, hier S. 248.

68 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 17.

69 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 7.

70 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 139.

maß die Verquickung von Zeitgeschichte und Biographie spüren ließ.⁷¹ Gleichwohl gilt es zu beobachten, wie Schalansky das autobiographische Material fiktionalisiert, indem sie persönliche Geschichte und Kulturgeschichte in Text und Bild zu einem teils episodischen, teils essayistischen Roman führt.

Die Erzählfunktion im Roman ist in zwei abwechselnde Instanzen aufgeteilt. Während ein personaler Erzähler in Kapitel eins, drei und fünf (insgesamt sind es sechs Kapitel) durch die Augen der kleinen Jenny in die Welt der Ostseeküste noch vor der Wende blickt, berichtet eine Ich-Erzählerin in den restlichen Kapiteln von ihren Reisen nach Russland, in die U. S. A und zurück nach Vorpommern. Der Verdoppelung zum Trotz wird die Identifikation von Jenny als das Mädchen, das die Ich-Erzählerin einmal war, keineswegs verhindert, und mit beiden ist die Autorin durch explizit markierte autobiographische Bezüge verbunden.⁷² Durch diesen trennenden und zugleich verbindenden Aufbau des Romans hat Schalansky wohl einen Raum zur Aufbewahrung der Kindheit erschaffen. So ist das für das ganze Buch charakteristische »Sichtreibenlassen von Geschichte zu Geschichte«⁷³ in den Jenny-Kapiteln ausschließlich auf die Topographie der Kindheit bezogen, was die erste im Text eingefügte Abbildung besonders unterstreicht: Die Karte von Usedom, bei der es sich um eine der Imagination eines Kindes angepasste Darstellung der Insel handelt.⁷⁴ Auf diesem Flecken Erde erlebt Jenny, stets begleitet vom guldigen Großvater, viel Schönes, aber sie bekommt auch den Wunsch

71 Vgl. hierzu Lettrari, Nestler, Troi-Boeck: *Die Generation der Wendekinder* (Anm. 8), S. 347.

72 Zum Beispiel wird im ersten Kapitel folgendes gesagt: »Die Eltern Jennys, beide Lehrer in Greifswald« (Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 17), und im zweiten Kapitel ist die Rede von »mein[em] Geburtsort Greifswald« (ebd., S. 33). Im letzten Kapitel besucht die Ich-Erzählerin die Großeltern, aber bereits am Anfang des zweiten Kapitels erweist sich die Ich-Erzählerin als die Enkelin des ersten Kapitels, indem sie sich die Ansichten der Großeltern zu eigen gemacht hat: »Lieber wohne ich dort, wo andere Urlaub machen.« (Ebd., S. 34) Außerdem verbindet die kalkulierte Rekurrenz von allerlei Motiven beide Teile.

73 Jutta Person: *Eine blau-weiße Uniform, die keine Dienstgrade kennt* (*Süddeutsche Zeitung*, 12.09.2008). In: <https://www.perlentaucher.de/buch/judith-schalansky/blau-steht-dir-nicht.html> [letzter Abruf am 29.07.2016].

74 Vgl. Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 9. Kosta berichtet, die Autorin habe die Karte aus dem DDR-Kinderbuch *O so dumm-Usedom* entnommen. Vgl. Kosta: *Blau: Sehnsucht, Geschlecht* (Anm. 67), S. 247.

nach Weite zu spüren. Das Achterwasser, das die Insel vom Land trennt, findet sie langweilig, die vielen Binnenseen sind nicht mit dem offenen Meer zu vergleichen. Ohne nachträgliches Wissen in die Erzählung einfließen zu lassen, zeigt Schalansky, wie sich die Grenzen der noch kindlichen Vorstellung mit den politischen überlappen. Für das Kind gehört alles, was außerhalb der Karte Usedom's fällt, zu einer einzigen nebulösen Dimension. Schweden ist fast so mythisch wie die sagenhafte Stadt Vineta.⁷⁵ Das Atlas-Kind, das Fingerreisen unternimmt,⁷⁶ stellt fest, dass das rosafarbene »Unserland« – so die eingelernte Benennung für die DDR – viel kleiner ist, als es dachte, dazu noch getrennt von der Falz des Buches von einem grauen Land, das der sonst so fördernde Großvater einfach »Drüben« nennt und weiter nichts erklärt. Die Abbildung des Atlas⁷⁷ materialisiert als eine Art Beweisstück das damalige Rätsel des Kindes.

Anders als Angela Krauß ist Schalansky die Heraufbeschwörung der Namen der Kindheit sehr wichtig: Ortsnamen, die Namen von sozialistischen Bauten, von DDR-Autos usw. kommen im Roman öfters vor. Wenn auch ohne Nostalgie wird die Inventur einer verschwindenden Welt durchgeführt: »Ich will sehen, was ich wiedererkenne. Nichts gibt es dort zu erledigen, nur ein Gefühl zu überprüfen«⁷⁸, behauptet die Ich-Erzählerin anlässlich eines Besuches in ihrer Heimatstadt Greifswald.⁷⁹ Die distanzierte Position zu den ideologischen Angeboten der DDR, die an mehreren Passagen des Romans wahrnehmbar ist, koexistiert mit einer kritischen Einstellung gegenüber der raschen Vermarktung des Landes unmittelbar nach der Wiedervereinigung. Dabei wurden neue Etiketten, so etwa die *Riviera des Ostens*, aber auch alte, wie beispielsweise die Hanse-Bezeichnung, bemüht. »Die Vergangenheit ist das Ziel«⁸⁰, pointiert der Text ironisch. Im Kontrast zur kapitalistischen *tabula rasa*-Maschinerie wird im Roman von Namen gesprochen und von der Aura, oft auf Missverständnissen fußend, die Eigennamen für Kinder zu haben

75 Selbst die auf der Karte verzeichnete Insel Oie, die nur an sehr klaren Tagen zu sehen ist, mutet sie manchmal wie eine Fata Morgana an.

76 Vgl. hierzu Judith Schalansky: *Atlas der abgelegenen Inseln*. Hamburg 2014, S. 7.

77 Vgl. Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 116.

78 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 117.

79 Dabei macht sie sich die Worte des ebenfalls in Greifswald geborenen Schriftstellers Wolfgang Koeppen zu Eigen.

80 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 136.

pflegen. Dass selbst die naivsten Assoziationen nicht ideologiefrei sind, kommt beispielsweise in der Verwunderung Jennys zum Ausdruck, die nicht versteht, wieso das riesige hellblaue Wismut-Ferienheim für Bergarbeiter »Roter Oktober« heißt.⁸¹ Ihr Eindruck, die unzähligen Fenster des Ferienheims sähen wie Schließfächer aus, bestätigt ein im Text eingebettetes verschwommenes Schwarz-weiß-Bild.⁸²

In Schalanskys Matrosenroman sind Fotografien nie bloße Dienerinnen der Worte. Mit der Ausnahme des vorher erwähnten paratextuellen Bildes widersprechen die Fotos dem Text nie, eher erzählen sie über ihn hinaus. Der Text nimmt Bezug auf das auf den Fotos Dargestellte, aber – und das wäre wieder ein bedeutender Unterschied zu Krauß' Buch – er thematisiert auch Fotos als solche. Eine mehr oder weniger explizite Reflexion über das fotografische Medium zieht sich durch den ganzen Roman durch. Und gerade im Rahmen dieser Reflexion begegnet der Leser den Fotos von Jenny bzw. von der Autorin, die, ohne ihr privates *user*-Wissen preiszugeben, über die Beschaffenheit der Fotos spricht.⁸³ Jennys Fotos lassen deutlich erkennen, dass Fotografien immer den Blick des Fotografen enthalten: »[A]uf den Fotos, die der Großvater von ihr gemacht hatte [...] stand sie immer am Rand [...]. Als hätte Opa sich nicht entscheiden können, ob er nun das Meer oder Jenny fotografieren wollte«⁸⁴. Diese Randposition des Mädchens auf dem Bild kontrastiert mit den Fotos, die Jenny sich erträumt: Heldenhafte Fotos, auf denen sie in der Mitte mit einem riesigen Walknochen zu sehen wäre oder eben mit einem Matrosenkleid umgeben von glücklichen Matrosen.⁸⁵ Um es kurz zu sagen: Jenny möchte ein fotografiewürdiges Leben führen. Ohne

81 Das 1977 fertiggestellte Ferienheim der IG Wismut wurde 1990 aufgelöst. Vgl. <http://www.insel-usedom.net/historischegesellschaftzweittafel.htm> [letzter Abruf am 24.03.2017].

82 Vgl. Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 14. Auch andere Bilder, die auf den ersten Blick nicht unbedingt notwendig für den Erzählzusammenhang sind, wie das Bild des Kasimirs (ebd., S. 18) – eigentlich K-Siebenhundert –, verweisen auf den durch den Staat propagierten Diskurs. Im Falle des ›Kasimir‹ wird auf die Legende der mächtigen russischen Land- und Kraftmaschinen angespielt, woran auch die Kleinen beim Kartenspiel teilnahmen: »Jenny hatte mal gehört, dass der Kasimir so stark war, dass er ein Flugzeug ziehen konnte.« (Ebd., S. 17)

83 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 21.

84 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 22.

85 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 70.

diskursiven Einsatz spielt Schalanskys Roman auf die mediale Konstruktion unseres Selbstverständnisses an, die im Zuge der Popularisierung der Fotografie zunehmend durch die Vermittlung von Bildern erfolgt ist. Es geht darum, »fotografisch zu leben«⁸⁶, unsere Wirklichkeit maximal den Fotos anzupassen, nicht umgekehrt.

Die Vorgängigkeit, ja sogar die Macht der Repräsentationen der Wirklichkeit gegenüber der Wirklichkeit selbst prägt den ganzen Roman. So sind die Reisen, die die Ich-Erzählerin unternimmt, *primär* Reisen durch Dokumente: Bücher, Bilder, Filme. Den Matrosenspuren folgend werden Biographien von bekannten Künstlern und historischen Gestalten skizziert; die einfachen privaten Bilder werden mit Archivfotografien kombiniert, auf denen berühmte Persönlichkeiten auftreten.⁸⁷ In dem Riga-Kapitel sind die Stationen des Lebens des sowjetischen Regisseurs Sergei Eisenstein parallel zur Geschichte des letzten Zarewitsch Alexei Nikolajewitsch Romanow nachgezeichnet. In dem New York-Kapitel werden ausgewählte Momente des Lebens der Fotografin Claude Cahun erzählt, und im letzten Kapitel, schon wieder im Ostseeraum, werden im raschen Tempo Leben und literarischer Werdegang von Wolfgang Koeppen geschildert. Kinder um 1900 – die Bilder des Buches bezeugen es⁸⁸ – haben ausnahmslos alle den ausgleichenden Anzug der Matrosen mal getragen. Schalanskys biographische Darlegungen unterstreichen jedoch das Besondere der jeweiligen mühevollen, wenn nicht schmerzlichen Wege zur eigenen Identität. Und in den fremden Lebensgeschichten spiegelt sich zumindest teilweise das eigene Leben der Erzählerin. Eigentlich scheint

86 Joana Hurtado Matheu: *F(r)icciones familiares: el imaginario familiar en el cine contemporáneo*. In: Pedro Vicente (ed.): *Álbum de familia* (Anm. 6): S. 89–100, hier S. 90. Von der medialen Konstruktion unserer individuellen wie auch kollektiven Identität zeugen insbesondere die Amateurfotos der Familienalben. In der Regel versammeln Familienalben ausschließlich Fotos, auf denen die Familie »glücklich« zu sehen ist. Aber eigentlich spielt Schalansky auf einen in der digitalen Ära bereits überholten Umgang mit Bildern an. Hat der traditionelle Umgang mit Fotos dazu geführt, dass man ein fotografiewürdiges Leben anstrebt, ist der gegenwärtige Umgang genau der umgekehrte: Man betrachtet als fotografiewürdig jeden einzigen Moment seines Lebens.

87 Es handelt sich um Bilder, die in einem eigenen Zusammenhang stehen und die auch außerhalb des Textes funktionieren würden.

88 Vgl. Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 40, 44, 81 u. 127.

sie in eigener Sache zu reden, wenn sie von Koeppen sagt, er wohne »in den weitverzweigten Geschichten«⁸⁹.

Die Reise nach Riga erweist sich als eine Reise in die Zeit, die nicht kennengelernt werden durfte, denn mit den verhältnismäßig vielen Fotos der ermordeten Zarenfamilie, die Schalansky in ihren Roman aufnimmt, hat sie bestimmt nicht die Absicht, bereits gut recherchierte historische Fakten zu dokumentieren. Eher reagiert sie nachträglich auf die voreingenommenen Darlegungen der DDR-Geschichtsbücher, die mit »ihren leeren Flecken keine weißen Stellen haben, keine offenen Türen, keinen Leerraum. Nichts soll ergänzt werden.«⁹⁰ Der Besuch in New York – der meistfotografierten Stadt der Welt – steht ganz im Zeichen des Mediums Fotografie. Die Erzählerin nimmt an einem Fotografiekurs teil. Kodaks Werbeslogan »You press the button – we do the rest«⁹¹, mit dem die Firma noch Ende des 19. Jahrhunderts das Fotografieren jedem Menschen zugänglich machen wollte, wird wiederholt zitiert. War es das damalige Ziel, dass man auf einfachem Wege dank der Fotos über Erinnerungen an die nicht mehr vorhandene Wirklichkeit verfügen konnte, führt im Matrosenroman umgekehrt die vorhandene Wirklichkeit der Großstadt zu Fotografien, die die Erzählerin in Erinnerung behalten hat. Die körperliche Haltung eines Passanten ruft bei ihr die Erinnerung an die Selbstporträts der androgynen Dichterin und Fotografin Claude Cahun, geborene Lucy Schow, hervor. Im Buch ist sie als breitbeiniger Matrose zu sehen,⁹² nur eine unter den vielen Rollen – vom Gewichtheber bis zur geschmückten Kurtisane –, die sie vor der Kamera in ihrem Privattheater in Saint Germain spielte. Nun wird das fotografische Medium als Mittel zur Vervielfältigung des eigenen Lebens und zur Überwindung der Grenzen der geschlechtlichen Identität behandelt: Mit der Kamera »verlässt sie das Frauenzimmer, gibt sich einen neuen Namen, der

89 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 130.

90 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 56. Durch die abwechselnde Narration der Lebensgeschichte Eisensteins und der des Zarewitsch liefert Schalansky einen montageartigen Vergleich zwischen epochemachenden Ereignissen: die Französische Revolution, die Oktoberrevolution und die friedliche Revolution in der DDR. Die Erzählung mündet in die Öffnung der DDR-Grenzen und das Zurücktreten von Erich Honecker als SED Generalsekretär: »Der Zar dankt ab.« (Ebd., 55)

91 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 77.

92 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 79.

nichts verrät: Claude Cahun«⁹³. Mit den zu ihrer Zeit äußerst provokanten Selbstinszenierungen stellte Cahun Geschlechtnormen sowie eine normative Sexualität in Frage, sie war auf der Suche nach einem dritten Geschlecht.⁹⁴ Diesen freien Raum, zunächst einmal ein Raum der Unentschiedenheit, scheint die Erzählerin betreten zu wollen. Im Roman fehlt es nicht an mehr oder weniger auffälligen Indizien, die die Kategorie Geschlecht als stabile Identität in Frage stellen.⁹⁵ Bezeichnenderweise reproduziert die letzte Abbildung des Romans Pinturicchios Bildnis »von einem Jungen mit blauer Kappe, der die Haare wie ein Mädchen trägt«⁹⁶.

Im Matrosenroman erzählt Schalansky mit Bildern und Worten das Eigene durch das Fremde.⁹⁷ Als letztes Beispiel hierfür sei das Bild erwähnt, das das New York-Kapitel schließt, angeblich ein von der Erzählerin in Coney Island aufgenommenes Foto,⁹⁸ das sie mit folgenden Worten begleitet: »Ich nehme die Kamera und blicke durch den Sucher. Durch das kleine Fenster sieht der Atlantik nicht anders aus als das Achterwasser«⁹⁹. Das Foto, auf dem viele Papierkörbe zu sehen sind, nimmt auf eine vorherige Textstelle Bezug: »Am Strand wartet ein Heer leerer Papierkörbe auf

93 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 82.

94 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 85.

95 Beispiele dafür sind Jennys schon erwähnte falsche Bildung der Femininform des Wortes »Matrose«, ihr kindlicher Wunsch, sich wie ein Mann rasieren zu können (vgl. Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 99) und das enttäuschende frühe Liebeserlebnis mit einem gewissen Erik, der von der Erzählerin ein weibliches Benehmen verlangt hatte (ebd., S. 84f.).

96 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 134.

97 Die Beschreibung der Vergnügungsparkanlagen auf Coney Island überschneidet sich mit der Narration der ersten Zeiten nach der Öffnung der DDR-Grenzen und der damit einhergegangenen ungezügelter Einführung des Kapitalismus in die sogenannten neuen Bundesländer. Durch die leitmotivische Wiederholung von Ausdrücken, die sich sowohl auf den bis zum Zweiten Weltkrieg sensationserregenden Freizeitpark als auch auf die Wiedervereinigung anwenden lassen, wird implizit der rasche politische Prozess als Fiktion entlarvt. Gemeint sind unter anderem Parolen wie »Dreamland ist vernichtet« (Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 94), »Alles ist möglich« (ebd., S. 92f.) oder »Neunundneunzig ist die Glückszahl.« (Ebd., S. 93)

98 Das Bild wird in den Bildnachweisen des Buches *Svenja von Döhlen* zuge-schrieben.

99 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 96.

das Menschenmeer im kommenden Sommer«¹⁰⁰, wobei die Ähnlichkeit der Papierkörbe am Atlantik mit den für die Ostsee charakteristischen Strandkörben auf der Hand liegt.

Die von Schalansky verwendeten Abbildungen lassen sich nicht auf einen einzigen Nenner bringen. Bei all ihrer Unterschiedlichkeit ist ihnen jedoch gemeinsam, dass sie die literarische Darstellung beglaubigen, eine Darstellung, die aufgrund der Familienähnlichkeit zwischen dem Matrosenroman und den Prosabüchern W. G. Sebalds noch weiter ins Reich des Literarischen vorzudringen scheint. Wie das eröffnende Motto aus Sebalds *Schwindel. Gefühle* bezeugt, hat Schalansky aus der ästhetischen Richtung, welcher *Blau steht dir nicht* unverkennbar folgt, keinen Hehl gemacht.¹⁰¹

V

Im intermedialen Zusammenspiel von Bild und Text bieten Krauß und Schalansky zwei sehr unterschiedliche Modelle des Umgangs mit der eigenen Biographie an. Das Ideal eines Schreibens, das die Welt immer wieder von Neuem anfangen lässt, führt Krauß weniger zur Fiktionalisierung der Fakten als zu einer Aussparung derselben. Dabei entsteht eine Rede voller Schweigen. Schalanskys *écriture* dagegen bezieht ihre Kraft besonders aus der Tatsache, dass die Welt sich nur durch Repräsentationen vermittelt; so wandert die Autorin ganz frei von Geschichte zu Geschichte, Fiktionen und Fakten verbindend.

100 Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 95.

101 »Die Prosa W. G. Sebalds hat mich inspiriert«, hat Schalansky gesagt (in Kosta: *Blau: Sehnsucht, Geschlecht* (Anm. 67), S. 247), und in der Tat erinnern beispielsweise Schalanskys Autorschaftsspiel oder die Motivrekurrenz als Erzählstrategie deutlich an Sebalds Texte. Auch bei der Verwendung von verschwommenen schwarzweißen Bildern, die in der Interaktion mit dem Text permanent Bedeutung generieren, ist Schalansky Sebald gefolgt. In diesem Sinne wirken bestimmte Seiten des Matrosenbuches als intermediale Sebald-Zitate, vgl. etwa das ›Roter Oktober-Foto‹ (Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 14) mit dem Foto des Hôtel des Roches Noires in W. G. Sebald: *Die Ausgewanderten*. Frankfurt a. M. 2000, S. 174; oder als Hommage an Sebald, vgl. Schalanskys Luftballon-Foto (Schalansky: *Blau steht dir nicht* (Anm. 64), S. 120) mit dem Foto des Luftballons in dem Robert Walser gewidmeten Essay *Le promeneur solitaire* in W. G. Sebald: *Logis in einem Landhaus*. Frankfurt a. M. 2003, S. 167.

Walser, Degen, Forte und Buhl

Die Kindheit aus einer späten Perspektive

Wie lange braucht man, um die eigene Kindheit ins Gedächtnis rufen zu können? Auf diese allgemeine Frage gibt es logischerweise nicht nur eine Antwort, denn es hängt davon ab, wie jeder seiner eigenen Vergangenheit entgegentritt. Neben der persönlichen Einstellung spielen auch die Umstände des damaligen Kindes, dessen Erfahrungen erzählt werden, und der Kontext, in dem sich der erinnernde Erwachsene befindet, eine wichtige Rolle. Dieser Bezugsrahmen ist oft so entscheidend wie die eigene Neigung, die privaten Erlebnisse zu schildern.

Nach 1990 nimmt die Zahl der Werke zu, die die ab 1933 geschehenen historischen Ereignisse behandeln. Diese Tatsache nennt Aleida Assmann »ein Zurückfluten der Erinnerung«¹. Die neuen politischen Verhältnisse waren wesentlich für die Entstehung eines neuen kulturellen Kontextes sowohl im Inland als auch im Ausland, weil das Ende des Kalten Krieges eine europaweite Entpolitisierung mit sich brachte, die nach einer vierzigjährigen Teilung in Deutschland sehr offensichtlich war. Seit Mitte der vierziger Jahre hatten die vom Zweiten Weltkrieg ausgelösten Spannungen Europa gekennzeichnet, und ihre Auflösung bereitete den Weg für neuartige Sichtweisen und Bewertungen bezüglich der delikaten Vergangenheit. Aber der günstige neuentstandene gesellschaftspolitische Kontext² bestimmt nicht allein die Häufung von Werken über die Vergangenheit; diese Tatsache hängt auch in größerem Ausmaß damit zusammen, dass bereits vierzig Jahre vergangen sind. Das hatte zwei

1 Aleida Assmann: *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Wien 2006, S. 190.

2 Im neuen Kontext neigen die Autoren dazu, ihre Erinnerungen niederzuschreiben; zudem verheimlicht die Gesellschaft nicht mehr ihr großes Interesse für Spiel- und Dokumentarfilme und verschiedenartige Bücher, vor allem für diejenigen, die sich mit vernachlässigten Aspekten der Vergangenheit auseinandersetzen.

wichtige Folgen: Einerseits war für viele Individuen genug Zeit vergangen, damit sie ihre Traumata bewältigen konnten; andererseits war die Generation der Zeitzeugen im fortgeschrittenen Alter, das heißt, dass sie vor der Wahl standen, entweder über ihre Erinnerungen zu berichten oder für immer darüber zu schweigen, denn das Leben würde ihnen nicht mehr viele Gelegenheiten für eine Versöhnung mit ihrer Vergangenheit bieten.

Diese Schlüsselmerkmale helfen dabei, den neuen Zusammenhang zu verstehen, in dem die Werke, die hier behandelt werden, erscheinen. Ihre Autoren sind zwischen 1927 und 1936 geboren³, waren also Kinder, als der Krieg ausbrach, und ihre Texte wurden zwischen 1995 und 2010 veröffentlicht, als das vereinigte Deutschland ein konsolidierter Staat war: *Der Junge mit den blutigen Schuhen* (1995), *Ein springender Brunnen* (1998), *Nicht alle waren Mörder* (1999) und *Winnetou August* (2010). Die vier Romane haben eine autobiographische Grundlage und drehen sich um vielfältige Kindheitserfahrungen, die aus einer kindlichen Perspektive erzählt werden. Es wird im Allgemeinen auf einen retrospektiven Blick verzichtet, obwohl die Romane einige kurze Stellen beinhalten, die eine Rückschau darstellen.⁴ Der Ausgangspunkt dieser vier Geschichten legt einen besonderen literarischen Diskurs fest, auf dem vor allem Walser und Degen jenseits der Literatur beharrt haben.

Maurice Halbwachs (1877–1945) hatte schon Anfang des 20. Jahrhunderts auf die Relevanz des sozialen Rahmens für die Entstehung eines kollektiven Gedächtnisses aufmerksam gemacht. Laut ihm bilden sich die Erinnerungen unter dem Druck der Gesellschaft, sie werden also innerhalb von sozialen Rahmen erzeugt und übertragen. Andererseits soll man die Eigenschaften der Erinnerungen berücksichtigen, wie etwa ihre Flüchtigkeit, ihren Perspektivismus und ihre Fragmentierung, und noch dazu betrachten, wie die Lücken des Gedächtnisses mithilfe unterschiedlicher Mittel gefüllt werden. Hierzu hat der Soziologe Harald Welzer darauf hingewiesen, dass Fakten und Fiktionen in einem breiten Strom zusammenfließen, und das bringt Folgendes mit sich:

3 Martin Walser (1927), Michael Degen (1932), Dieter Forte (1935) und Theodor Buhl (1936–2016).

4 Besonders bedeutsam sind die metafiktionale Passagen von *Ein springender Brunnen*, wo Walser den komplexen Einfluss der Gegenwart auf die Entstehung der Erinnerungen hervorhebt.

Erstens, daß unsere Auffassungen von Geschichte oder, allgemeiner, von Traditionsbeständen, die wir dem Selbstbild unserer Wir-Gruppe zugehörig fühlen, auf jeweils zeitspezifischen Interpretamenten aufsitzen, also weniger mit Geschichte als mit Gegenwart zu tun haben. Und zweitens, daß die Medien der Vergegenwärtigung von Geschichte – Bücher, Filme, Erzählungen, Dialoge, Bilder – offenbar die Funktion haben, auf unterschiedlichen Schichten der jeweiligen Repräsentation wiederum Interpretamente dafür bereitzustellen, wie vor dem Hintergrund von (fiktionaler) Geschichte die (faktische) Gegenwart zu verstehen ist.⁵

In diesem Zusammenhang ist die Beharrlichkeit einiger dieser Schriftsteller in Bezug auf die Genauigkeit ihrer autobiographischen fiktionalen Schriften erstaunlich. Dadurch deuten sie an, dass ihre auf den eigenen Erinnerungen basierten Erzählungen über eine Authentizität verfügen, die weit über dem Durchschnitt liegt.

Im Roman *Der Junge mit den blutigen Schuhen*⁶ durchlebt die Hauptfigur die Kriegsjahre und die Zerstörung ihrer Heimatstadt Düsseldorf, was gleichzeitig die Beseitigung ihrer kindlichen Welt bedeutet. In dem Buch zeigt der Autor, wie ein Kind den Krieg erlebt und wie es entschlossen sein Äußerstes tut, um die Katastrophe zu überleben. Dieter Forte erklärt dazu in seinem essayistischen Text *Schweigen oder sprechen* (2002): »Ich bin 1935 geboren, 1939 begann der Krieg, sechs Jahre als Kind und drei Jahre Nachkriegszeit. Also ich empfinde mein Leben als zerstört. Ich bin ein Kriegskind und durch den Krieg geprägt, in jeder Weise.«⁷ Weiter unten besteht er auf diesem Wendepunkt in seinem Leben: »Meine Lebensuhr ist damals auch stehengeblieben, und alles, was danach kam, war nicht sehr wichtig und nicht sehr wesentlich. Das war so ein entscheidendes Erlebnis. Darauf ist man fixiert für den Rest seines Lebens.«⁸

Er drückt also implizit aus, dass ein traumatisches Erlebnis nur nach einer langen Zeit überwunden bzw. verbalisiert werden kann. Die Ver-

5 Harald Welzer: *Erinnern und weitergeben. Überlegungen zur kommunikativen Tradierung von Geschichte*. In: *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 11 (1998), H. 2, S. 155–170, hier S. 155.

6 Dieter Forte: *Der Junge mit den blutigen Schuhen*. Frankfurt a. M. 1998. Dieser Text ist der zweite Teil einer Trilogie (*Das Haus auf meinen Schultern*), die später um einen vierten Band erweitert wurde und als *Tetralogie der Erinnerung* bezeichnet wird.

7 Dieter Forte: *Schweigen oder sprechen*. Frankfurt a. M. 2002, S. 57.

8 Forte: *Schweigen oder sprechen* (Anm. 7), S. 63.

drängung der Erinnerung soll gerade als Beweis dafür dienen, dass sie intakt geblieben sei, unabhängig von jedem äußerlichen Einfluss:

»Ich habe das lange verdrängt«, erklärt Forte dazu. »Ich habe nie jemandem erzählt, was ich selbst im Krieg und danach erlebt habe, nicht einmal meiner Frau.« Erst am Schreibtisch, als er damit begonnen hatte, über seine Erfahrungen zu schreiben, sei das alles wieder hochgekommen – und er selbst höchst erstaunt darüber gewesen, »was ich alles behalten habe.«⁹

Forte geht davon aus, dass die traumatische Erfahrung unberührt aufbewahrt worden ist, bis er die Entscheidung trifft, sie niederzuschreiben. Warum hat er eben diesen Zeitpunkt seines Lebens gewählt und nicht einen anderen? Wir müssen beachten, dass schon eine gewisse Zeit verstrichen ist, was die Überwindung seiner Traumata ermöglicht. Außerdem ist die Umgebung nicht zu unterschätzen, in der der Autor erhebliche Bemühungen um die Wiedergabe seiner Vergangenheit unternimmt: eine Gesellschaft, die den neuen Opferdiskurs mit Interesse verfolgt und demnach keine Abneigung gegen seine Erzählung hat. Angespornt also vom sozialen Milieu nimmt Forte seine literarische Arbeit in Angriff, er verlässt sich jedoch darauf, dass die Gesellschaft keinen Einfluss auf sein Gedächtnis ausgeübt hat; dieselbe Gesellschaft, die früher oft bestimmte Aspekte der Vergangenheit übersehen hatte:

Die es erlebt hatten, mußten nicht mehr darüber reden. Die wußten, was geschehen war. Die es nicht erlebt hatten, glaubten einem nicht. Das war ja regional unterschiedlich, in Süddeutschland ist nicht so viel passiert. Man mußte ja schon während des Krieges darüber schweigen. Schon im Krieg entstand dieses Schweigen, die Verdrängung des Geschehenen. Es stand ja auch nichts in der Presse.¹⁰

Dadurch, dass das Schweigen, das sein Gedächtnis verdeckte, auf keinen Fall etwas Nachträgliches war, sondern von Anfang an existierte, konnte keine Interaktion mit seinen Zeitgenossen vorhanden sein, durch die diese Erinnerungen miteinander geteilt werden konnten. Paradoxerweise hat dieser Aspekt Dieter Forte und Martin Walser trotz ihrer großen Diskrepanzen näher gebracht¹¹, obwohl es sich um Divergenzen handelte,

9 Volker Hage: *Kälte und Hunger hören nie auf*. In: *Der Spiegel* 45 (1998), S. 298–302, hier S. 302.

10 Forte: *Schweigen oder sprechen* (Anm. 7), S. 49.

11 Siehe: Juan Manuel Martín Martín: *Dieter Forte y Martin Walser: recuperación de las memorias individuales*. In: M. Fernández Bueno, M. Llamas Ubieto und

die der persönlichen Abneigung ähnelten. Helmut Schmitz führt dazu aus:

Forte's call for the validity of individual memory against an envisaged ›standardised‹ memory thus ironically coincides with Martin Walser's polemic against public memory as alienated. However, Forte's subtle ironic jibe at Walser was prompted by Walser's desire for a ›normal‹ Germanness, based on his claim to a ›normality‹ of life under National Socialism. Walser's and Forte's diametrically opposed memories therefore are illustrative of the divergence of conflicting memory in the contemporary German recollection of the Nazi period.¹²

Ebenso wie Dieter Forte hat auch Martin Walser mit seinen Kindheits- und Jugenderinnerungen lange gezögert. In seinem Roman *Ein springender Brunnen* (1998) erzählt Walser von der Nazizeit in einem Dorf am Bodensee, und wie Johann, die Hauptfigur, diese Epoche in den Jahren 1932 bis 1945 wahrnimmt. Der Autor hatte die Jahre bis 1945 in seinem Prosawerk lange auffällig gemieden, aber schließlich zeigt dieser Text deutlich autobiographische Züge. Indem Walser auf einen Ich-Erzähler verzichtet, macht er deutlich genug, dass er die fiktionale Seite des Romans hervorheben will. Dazu trägt auch die von Walser immer bevorzugte Er-Form bei und sie ermöglicht ihm in diesem Fall, auf Distanz zur zentralen Gestalt zu gehen. Der Roman besteht aus drei Teilen, die jeweils von drei teilweise metafiktionale Kapiteln eingeleitet werden, deren Titel immer gleich ist: Vergangenheit als Gegenwart. Besonders relevant sind die Überlegungen im dritten Teil, denn sie zeigen, was der Autor über die Entstehung der Erinnerungen denkt:

Die Vorstellung, Vergangenheit könne man wecken wie etwas Schlafendes, zum Beispiel mit Hilfe günstiger Parolen oder durch einschlägige Gerüche oder andere weit zurückreichende Signale, Sinnes- oder Geistesdaten, das ist eine Einbildung, der man sich hingeben kann, solange man nicht merkt, daß das, was man für wiedergefundene Vergangenheit hält, eine Stimmung oder Laune der Gegenwart ist, zu der die Vergangenheit eher den Stoff als den Geist geliefert hat. Die, die sich am sehnsüchtigsten um die Vergangenheit bemühen, sind am meisten in Gefahr, das, was sie selber hervorgebracht haben,

P. Sánchez Hernández (Hg.): *Rückblicke und neue Perspektiven – Miradas retrospectivas y nuevas orientaciones*. Bern 2013, S. 605–615.

¹² Helmut Schmitz: *On Their Own Terms. The Legacy of National Socialism in Post-1990 German Fiction*. Birmingham 2004, S. 253.

für das zu halten, was sie gesucht haben. Wir können nicht zugeben, daß es nichts gibt als die Gegenwart. Denn sie gibt es ja auch so gut wie nicht. Und die Zukunft ist eine grammatische Fiktion.¹³

Vor dieser nihilistischen Überlegung hatte Walser schon im ersten und zweiten Teil des Romans über die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart reflektiert. Diese kurzen Abschnitte unterstreichen seine Ansichten hinsichtlich des Gedächtnisses und legitimieren die Perspektive, aus der die Geschichte erzählt wird. So lesen wir: »Als das war, von dem wir jetzt sagen, dass es gewesen sei, haben wir nicht gewusst, dass es ist«¹⁴, oder weiter unten: »Woher hätte man wissen sollen, was das, was passierte, dem Gedächtnis wert ist?«¹⁵ Ziel seiner Betrachtungsweise ist es, sich auf die alltäglichen Geschehnisse im idyllischen Dorf zu beschränken, weit weg von den europäischen Verwirrungen. Es wird darauf beharrt, dass der junge Johann auf keinen Fall wissen konnte, wie bedeutend es war, was jenseits seines Alltags am See geschah. Obwohl Walser behauptet: »Solange etwas ist, ist es nicht das, was gewesen sein wird. Wenn etwas vorbei ist, ist man nicht mehr der, dem es passierte«¹⁶, fühlt er sich fähig, sich in das damalige Kind hineinzuversetzen und aus seiner Perspektive zu schreiben. In ziemlich arroganter Weise gibt Walser mit seiner Fähigkeit an, in diesem zumindest teilweise autobiographischen Roman seine Wahrnehmung der Umgebung frei von nachträglichen Verzerrungen wiedergeben zu können. Er glaubt, dass die Vergangenheit, so wie sie sich zugetragen hat, nicht mit ihrer Darstellung in der Gegenwart übereinstimmt. Sein Ansatzpunkt beruht gerade auf den Abweichungen zwischen dem individuellen und dem kollektiven Gedächtnis, denn das zweite verwirklicht die vorherrschenden Interessen und Kon-

13 Martin Walser: *Ein springender Brunnen*. Frankfurt a. M. 2000, hier S. 281.

14 Walser: *Ein springender Brunnen* (Anm. 13), S. 9.

15 Walser: *Ein springender Brunnen* (Anm. 13), S. 124. Im Gegensatz dazu sind die Hauptfiguren von *Der Junge mit den blutigen Schuhen* sich dessen bewusst, dass was sie erleben, relevant ist und niedergeschrieben werden soll: »In der letzten Zeit sprach er [der Großvater Gustav] davon, das Musterbuch weiterzuschreiben, und sah den Jungen dann immer aufmuntern, als wolle er ihm sagen, es geht weiter, das hier ist nicht das Ende, es geht weiter, und immer sagte er wir, wir schreiben, wir tragen da noch ein schönes Kapitel ein, und der Junge hatte das Gefühl, daß er gemeint war, daß er aufschreiben solle« (Fort: *Der Junge mit den blutigen Schuhen* (Anm. 6), S. 221).

16 Walser: *Ein springender Brunnen* (Anm. 13), S. 9.

zeptionen der Gegenwart.¹⁷ Der Autor geht davon aus, dass er sich den vom kollektiven Gedächtnis festgelegten Bedingungen entziehen konnte, und demnach blieben seine Erinnerungen am Rande des von Halbwachs erwähnten sozialen Rahmens stehen. Sein Ansatz ist nicht einfach beizubehalten, wenn wir mit Jan Assmann einer Meinung sind: »Es gibt da kein neutrales Gebiet. Die erinnerte Vergangenheit dient immer dazu, die Gegenwart zu legitimieren oder auch zu delegitimieren.«¹⁸ Die Erinnerungen also, so individuell sie auch sein mögen, haben eine bestimmte Funktion in der Gegenwart, was den Autor und dessen Leser vor ihrer möglichen Unbeständigkeit warnen soll.

Abgesehen von Walsers Ideen über das Gedächtnis gibt es im Roman eine ideologische Basis, die sehr umstritten war. Seine berühmte *Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels* (11. Oktober 1998) löste eine heftige Debatte aus, die bis zum Tod Ignatz Bubis' (13. August 1999), einer der zwei wichtigsten Beteiligten an der Kontroverse, andauerte. Walser schreibt einen Roman auf einer autobiographischen Grundlage, der sich selbst auferlegten Beschränkungen unterordnet: Der damalige Jugendliche war sich nämlich der katastrophalen Situation jenseits des Dorfes nicht bewusst. Hat Johann niemals die Dimension der Gräueltaten geahnt oder nach den Folgen des Krieges gefragt? Für den Autor liegt die Antwort auf der Hand: Nein. Er bedenkt weder die Existenz der Vergessenheit noch die Evidenz, dass das Gedächtnis seine eigenen Regeln befolgt.

Dank der Auseinandersetzung über *Ein springender Brunnen* verstand Theodor Buhl, dass er für die Veröffentlichung seines Werkes einen günstigeren Moment abwarten sollte.¹⁹ Er musste außerdem eine angemessene Stimme für die Hauptfigur seines Romans finden:

17 Patricia Cifre Wibrow: *El nacionalsocialismo, la guerra y el Holocausto. Una nueva mirada*. In: Manuel Maldonado Alemán (Hg.): *Literatura e identidad cultural. Representaciones del pasado en la narrativa alemana a partir de 1945*. Bern 2009, S. 403–442, hier S. 433.

18 Niemand lebt im Augenblick. Ein Gespräch mit den Kulturwissenschaftlern Aleida und Jan Assmann über deutsche Geschichte, deutsches Gedenken und den Streit um Martin Walser. In: *Die Zeit* 50 (1998), http://www.zeit.de/1998/50/199850.assmann_.xml [letzter Zugriff 15.04.2017].

19 Harry Nutt: *Auf Kosten der Opfer. Interview mit Theodor Buhl*. In: *Frankfurter Rundschau*, 05.01.2011, <http://www.fr-online.de/literatur/interview-mit-theodor-buhl-auf-kosten-der-opfer,1472266,5061668.html> [letzter Zugriff 10.09.2016].

Jahrelang hat Theodor Buhl um einen spezifischen Ton gerungen, der die Sichtweise eines achtjährigen Jungen treffen würde, denn er selbst gehörte zu jener Generation von Kindern, die noch zu jung waren, um im Krieg als Soldaten zu kämpfen, aber doch schon alt genug, um Gewalt und Grausamkeit zu erleben und zu durchfühlen.²⁰

In *Winnetou August* (2010) erzählt Rudi Rachfahl in erster Person die Geschichte einer schlesischen Familie in den Wirren des letzten Kriegsjahres: Flucht, Vertreibung, Massenvergewaltigungen und Morde. Gleichzeitig handelt es sich dabei um einen melancholischen Spaziergang quer durch eine Welt, die nicht mehr existiert, und die für den achtjährigen Rudi den Übergang zwischen der Kindheit und dem Erwachsenenleben darstellt:

Das Bewußtsein der Gefühle und Empfindungen entsteht, wie's eben kommt – die Dispositionen warten auf die Engramme – die werden hier am Lublinitzer Wasser eingeschliffen. Was später folgt, sind meist bloß Varianten, die ändern nicht mehr viel. Manchmal wird noch etwas ausgetauscht, verschoben, erweitert – beim Ekel beispielsweise.²¹

In geringerem Maße als Walser oder Forte zeigt sich Buhl selbstsicher hinsichtlich seiner Erinnerungen, denn sie stützen sich auf ein psychisches Fundament: »Alles, was Sie da lesen, ist erlebt. Alles. Die Erinnerungen sind ja nicht wie Filmbilder, sie sind ja oft sehr vage, haben aber einen psychischen Grundton. Das kann sich verbal ausdrücken oder bildhaft. Sie haben einen Sound, den in der Sprache wiederzuerwecken oder ihm nahe zu kommen, das ist ja das Problem.«²² Die drei Autoren sind sich bewusst, unter welchen Voraussetzungen sie ihre Werke verfasst haben: Walser behauptet, dass er dem Diktat des kollektiven Gedächtnisses entgehen kann; Forte betont seinerseits die Rolle des sozialen Kontextes bei der langen Verdrängung seiner Erinnerungen; schließlich erläutert Buhl, eher im Einklang mit dem zweiten:

Das ist ja nicht aus heiterem Himmel gekommen, das war die Folge des Krieges, den die Deutschen angefangen hatten. Es hat zunächst ein Tabu gegeben, über die Opfer unter der deutschen Zivilbevölkerung zu reden und dieses Tabu war auch berechtigt, wir konnten nicht, nach dem, was wir als Deutsche getan hatten, konnten wir nicht, nach dem Krieg aufstehen und sagen,

20 Katja Kückert: *Vertreibung aus Schlesien*. In: <http://www.dradio.de/dfll/sendungen/buechermarkt/1311944> (2010) [letzter Zugriff 27.10.2013].

21 Theodor Buhl: *Winnetou August*. Reinbek bei Hamburg 2012, S. 45.

22 Kückert: *Vertreibung aus Schlesien* (Anm. 20).

wir hatten auch viele Opfer. Das wäre schief gewesen und völlig unangemessen. Aber man kann nicht 65 Jahre nach dem Krieg sagen, diese Opfer gibt es nicht, auch diese Opfer müssen einen Namen und einen Ort haben.²³

Verglichen mit Walser und Forte ist Theodor Buhl nicht so explizit in seiner Bewertung der Unfehlbarkeit seines Gedächtnisses, er bekennt jedoch deutlich, dass das Erinnern Resultat günstiger Umstände sei. Das Leiden der Kriegskinder wurde sechzig Jahre lang ignoriert, es fehlten Forschungen darüber und erstaunlicherweise wäre, wenn man die Betroffenen selbst gefragt hätte, ihre Antwort gewesen, dass jene Erfahrungen sie nicht geschädigt hatten.²⁴ Das war zumindest so, bis die Beschränkungen verschwanden und sowohl das Fernsehen als auch die Buchhandlungen voller Kindererinnerungen waren, die lange verschwiegen worden waren.

Im Grunde genommen gehen die drei behandelten Romane über den historischen Kontext hinaus, denn sie konzentrieren sich auf das kleine Universum des Kindes. Bei *Der Junge mit den blutigen Schuhen* und *Winnetou August* geht es vor allem um Opfererfahrungen, während in *Ein springender Brunnen* die naive Sichtweise Johanns meist im Mittelpunkt steht. Er weiß nichts von der Außenwelt, nicht einmal, als unzählige deutsche Flüchtlinge²⁵ in sein Dorf strömen. Der Mangel an einem weiteren historischen Kontext kann durch die kindliche Perspektive gerechtfertigt werden, denn sie entschuldigt die Unwissenheit der Hauptfiguren bezüglich anderer wichtiger Ereignisse. Und nur die Kinder konnten davon erzählen:

Es ist kürzlich gefragt worden, wieso die Zerstörung der deutschen Städte und das Verbrennen der Menschen in ihnen nie einen Dichter gefunden ha-

23 Kückert: *Vertreibung aus Schlesien* (Anm. 20).

24 Sabine Bode: *Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen*. München, Zürich 2005, S. 30.

25 Martin Walser und Dieter Forte zeigen in ihren Romanen, dass aus dieser historischen Tatsache gegensätzliche Erlebnisse hervorgehen. Forte gehört zum Flüchtlingsstrom und wird daher von den Dorfbewohnern gar nicht freundlich behandelt. In gewisser Weise zerstörten die aus den bombardierten Städten Evakuierten die Ruhe am Bodensee. Als Teil der Betroffenen hat Dieter Forte mehrmals kritisiert, wie Walser in seinem Roman diese dramatische Situation darstellte. Infolgedessen ist eine Polemik zwischen beiden Autoren entstanden.

ben.²⁶ Die Antwort ist einfach: die Männer waren im Krieg. Die Mütter hatten anderes zu tun als etwas wahrzunehmen und sich zu merken; es ging ums Überleben der ihnen Anvertrauten. Die Zehn- und Zwölfjährigen aber, soweit sie nicht auf dem Dorf lebten –: was sie, aus der Halbdistanz erlebten, hat wohl erst in ihnen reifen müssen bis heute, daß eine dichterische Phantasmagorie davon entstehen konnte wie die Fortes.²⁷

Lange sollte auch Michael Degen warten, bevor er sich mit seiner eigenen Vergangenheit befassen konnte, andererseits ist er der einzige unserer vier Autoren, der sich im Roman hinter keinem *alter ego* versteckt. Um der Deportation zu entgehen, mussten das jüdische Kind und seine Mutter in Berlin untertauchen; was danach bis zum endgültigen Überleben passierte, wird in *Nicht alle waren Mörder* (1999) dargestellt. Der Autor behauptet, seine Erinnerungen unverändert aufbewahrt zu haben, teilt aber andere Aspekte seines dichterischen Lebens mit Dieter Forte oder Theodor Buhl, da alle bis zum hohen Alter ihre Erinnerungen verdrängen mussten. Degen vereinbarte explizit mit seiner Mutter, dass ihr Leiden und ihre Ängste während des Holocaust nie wieder erwähnt werden sollten, obwohl er diese Erlebnisse nicht als etwas Traumatisches wahrgenommen hatte, sondern eher als ein Abenteuer. Damals hat er nicht genau erkannt, was um ihn herum passierte, sondern erst später: »Das war 1998, als ich das Buch schrieb, und mir plötzlich bewusst wurde, dass ich ja aus der Sicht eines Erwachsenen schreibe. Und mir da erst vorstellen konnte, was Mutter wirklich erlebt hat.«²⁸

Also erst als er seiner Kindheit eine literarische Gestalt zu verleihen versuchte, verstand Degen tatsächlich den Ernst der damaligen Begebenheiten. Dann musste er jener Realität entgegentreten und vor allem die Bedeutung des Erlebten auf eine reifere Weise interpretieren. Im Prozess der Erinnerung wird sich der Erzähler bewusst, warum bestimmte Ereignisse nicht in Vergessenheit geraten sind: »Ich kam mir auf einmal sehr erwachsen vor. Die Szene ist mir auch darum so im Gedächtnis, weil ich mir bis dahin nie hätte vorstellen können, daß sich drei Menschen in

26 Theodor Buhl bezieht sich hier auf den Essay *Luftkrieg und Literatur* (1999) von W. G. Sebald und die durch das Buch ausgelöste Debatte.

27 Hermann Piwitt: *Wegesysteme durch die deutsche Geschichte*. In: Jürgen Hosemann (Hg.): »*Es ist schon ein eigenartiges Schreiben ...*«. *Zum Werk von Dieter Forte*. Frankfurt a. M. 2007. S. 257–261, hier S. 259.

28 Südwestrundfunk: *Nicht alle waren Mörder*. *Archiv*. In: <http://www.swr.de/nicht-alle-waren-moerder/barrierefreie-version/befreiung-bei-martchen/nachgefragt.html> (2006) [letzter Zugriff 02.09.2016].

einem Raum so lange anschweigen konnten.«²⁹ Außerdem wird manchmal klar, dass sein Gedächtnis fehlbar ist: »Wie lange wir dort gestanden hatten, weiß ich nicht mehr.«³⁰ Im Roman wird aus der Perspektive des Kindes in der Ich-Form erzählt, aber anders als Walser gesteht Degen, dass der junge Michael eigentlich seine Flucht mit den Augen eines Erwachsenen betrachtet. Sein Schreiben ist auch therapeutisch, aber im Gegensatz zu Dieter Forte oder Theodor Buhl, die ein Leben lang gegen ihre Traumata kämpfen mussten, wird Degen sich seiner Erschütterung erst bewusst, als er sich damit auseinandersetzt. Demnach schreibt er nicht, um ein offensichtliches Trauma zu überwinden, sondern eher um dessen Bedeutung endlich zu begreifen. Ohne jede Interpretation berichtet der Autor über einen Abschnitt seines Lebens, das *in medias res* anfängt und mit einer rührenden Wiederbegegnung mit seinem nach Israel geflohenen Bruder endet.

In diesen vier späten Schilderungen einer schon fernen Kindheit erscheinen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion schwächer als in anderen autobiographischen Schriften. Die Autoren haben im Laufe der Zeit sehr wechselhafte Kontexte durchlebt, die von ihnen eine ständige Umdeutung der eigenen Erfahrungen verlangt haben, und das erfolgt oft unbewusst. Die zeitliche Distanz zu den Ereignissen und die dem kindlichen Gedächtnis eigentümliche Schwäche machen andererseits das fiktionale Element relevanter. Trotzdem beharren einige dieser Literaten darauf, dass die Vergangenheit in ihrem Gedächtnis immer unverändert geblieben ist.

Obwohl zwischen ihnen ganz offenbar Unterschiede bestehen, haben alle vier den Roman für die Wiedergabe ihrer Kindheitserinnerungen bevorzugt, auch wenn sie ein nicht so fiktionales Genre wie die Autobiographie hätten wählen können. Die gewählte literarische Form bringt die Fiktionalisierung der biographischen Fundamente mit sich, sodass, falls man betrachtet, worin das Erinnern besteht, die literarische Arbeit als eine zweite fiktionale Stufe verstanden werden sollte, da die Erinnerung selbst eine erste Verarbeitung des Geschehenen bedeutet – eine erste Stufe also. Und das erfolgt unabhängig davon, wie jeder Autor die Genau-

29 Michael Degen: *Nicht alle waren Mörder. Eine Kindheit in Berlin*. München 2001, S. 13. Die Fortsetzung ihrer Geschichte verfasste Degen Jahre später; in *Mein heiliges Land. Auf der Suche nach meinem verlorenen Bruder* (2007) berichtet er über seine Erlebnisse in Israel zwischen 1949 und 1950.

30 Degen: *Nicht alle waren Mörder* (Anm. 29), S. 52.

igkeit seiner Erinnerungen und die Übereinstimmung mit den erlebten Geschehnissen beurteilt. Offensichtlich ist die Vergangenheit das, was man ins Gedächtnis rufen kann, aber es wird immer aus einer späteren Perspektive erinnert, in einem späteren Bezugsrahmen und dank dieses neuen Kontextes. Dieser wesentliche Aspekt ermöglicht ein besseres Verständnis des langen Wartens, vom Krieg bis zur Wiedervereinigung, vom unerträglichen Entsetzen bis zu einem nach dem Kalten Krieg wieder aufgelebten Europa, wo die Gemüter anscheinend besänftigt worden sind, zumindest vorübergehend. In einem Kontinent, in dem alles provisorisch scheint.

Loreto Vilar

»als eine hohe Behörde aus unerfindlichen Gründen beschloß«

Zu Angela Rohrs Kafkaisierung der Faktualität in *Der Vogel*

Es war zu Anfang des letzten Krieges, als eine hohe Behörde aus unerfindlichen Gründen beschloß, die Menschen jeder möglichen Tätigkeit zu entziehen, sie stillzulegen. Sie konnte aber dieses, gewiß zu ihrem Bedauern, nicht ganz ausführen, denn die Gefängnisse reichten dazu nicht aus. Was sie aber tat, das war immerhin ein Versuch dieser Art, der uns dann, die wir etwas damit zu tun hatten, die wir einbezogen waren in diesen Plan, zu ganz ungeahnten Erlebnissen und einfach allzuoft zum Tode führte.¹

Mit diesen Worten beginnt die um 1960 geschriebene, autobiographisch gefärbte Erzählung *Der Vogel* von Angela Rohr, einer Autorin, die erst 1989, nach der Veröffentlichung des Bandes *Im Angesicht der Todesengel Stalins* unter dem Pseudonym Helene Golnipa wiederentdeckt wurde. Unter anderem wohl deswegen, weil ihr zeit ihres Lebens acht verschiedene Namen gehört hatten. Bei der Geburt 1890 in Znaim in Mähren erhielt sie die Namen Angela und Helene, Müllner war ihr Familienname. Als Angela Hubermann wurde sie 1910, nach ihrer Heirat in Wien mit dem Schriftsteller Leopold Hubermann, von dem sie sich 1914 trennen ließ, bekannt. Den Nachnamen Guttman erhielt sie nach der Scheinheirat mit dem Berliner Expressionisten Simon Guttman 1916. Als sie 1919 in Locarno Rainer Maria Rilke kennenlernte, benutzte sie zudem das Kürzel A. G.. 1924 heiratete sie den Medizin- und Soziologiestudenten Wilhelm Rohr, KP-Mitglied, dem sie ein Jahr später nach Moskau folgte. Als sowjetische Staatsbürgerin war sie mit den Namen Angela Ror, Angela Rohr und auch Angelina Rohr bekannt. Ihrer medizinischen Aus-

1 Angela Rohr: *Der Vogel. Gesammelte Erzählungen und Reportagen*. Hg. v. Gesine Bey. Berlin ³2013, S. 13–49, hier S. 13.

bildung entsprechend arbeitete sie in der UdSSR als Ärztin,² war aber auch journalistisch und schriftstellerisch tätig (sie war Korrespondentin für die *Frankfurter Zeitung* und arbeitete an der Exil-Zeitschrift *Internationale Literatur*). 1941 wurde sie unter Spionageverdacht verhaftet, kam ins Gefängnis und in den Gulag und wurde anschließend nach Sibirien verbannt. 1957 wurde sie rehabilitiert und kam nach Moskau zurück, wo sie 1985 starb.

Drei Jahre vorher hatte Angela Rohr dem österreichischen Diplomaten in Moskau, Hans Marte, das Manuskript von ihrem erschütternden Gefängnis- und Lager-Bericht anvertraut. Marte hatte den Text dann nach Wien geschmuggelt, um ihren Wunsch zu erfüllen: »Viele meiner Landsleute sollen von meinem Leben erfahren, dann hat es einen zusätzlichen Sinn gehabt«,³ soll Rohr gesagt haben. Mit dem noch von der Autorin stammenden Pseudonym Helene Golnipa und unter dem von der österreichischen Edition Tau gewählten Titel *Im Angesicht der Todesengel Stalins* ist das Buch schließlich publiziert worden.⁴ Das leicht abweichende Originaltyposkript des ersten Kapitels darin, *Der Vogel*, ist 2005 im Moskauer Staatsarchiv für Literatur und Kunst aufgefunden und 2010 abgedruckt worden.⁵

-
- 2 Angela Rohr fing 1913 in Paris autodidaktisch an, Medizin zu studieren. Nachdem sie kurz darauf an Tuberkulose erkrankt war, setzte sie ihr Studium in Genf fort. 1920–1923 studierte sie am Berliner Psychoanalytischen Institut. 1926–1927 war sie als Forscherin am Moskauer Timirjasew-Institut tätig. Informationen zum Leben von Angela Rohr sind zu finden in Gesine Bey: *Nachwort und Zeittafel*. In: Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 255–293.
- 3 Hans Marte: »Die Grenzgängerin«. *Das außergewöhnliche Schicksal der österreichischen Ärztin Dr. Angela Rohr*. In: *Der Grenzgänger. Festschrift für Hans Marte*. Klagenfurt, Wien, Ljubljana, Sarajevo 2000, S. 143–153, hier S. 152.
- 4 Helene Golnipa: *Im Angesicht der Todesengel Stalins*. Hg. v. Isabella Ackerl. Mattersburg, Katzelsdorf 1989. Zu den Veröffentlichungsumständen des Bandes siehe Bey: *Nachwort und Zeittafel* (Anm. 2), S. 286, 293.
- 5 Abgesehen von einzelnen stilistischen Varianten, finden sich im 2010 veröffentlichten Originaltyposkript (Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1) S. 13–49) manche inhaltliche Details der Erstpublikation 1989 nicht, so z. B.: dass die Leibesvisitation von keinen Medizinerinnen ausgeführt wurde, oder dass der Unratkübel im Gefängnisraum jeden Morgen von den Gefangenen geleert werden musste. Wichtiger scheint mir, dass sich darin keine Information über den ebenfalls verhafteten Mann der Erzählfigur findet. Hierzu siehe Golnipa: *Im Angesicht der Todesengel Stalins* (Anm. 4), S. 15: »dabei geschah es, daß ich den Reisesack meines Mannes bekam, wie er den meinen. Sie waren sich gleich. Jetzt

Beim hier zitierten Anfang der Erzählung fällt zunächst wohl der kafkaeske Ton auf, durch den sich der Text von Angela Rohr von den Darstellungsweisen in sämtlichen Erlebnisberichten und Memoiren von Gefangenen in der Sowjetunion distanziert.⁶ Der erste Satz in *Der Vogel* scheint nämlich eher an den immer wieder zitierten Anfang von *Die Verwandlung* zu erinnern: »Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.«⁷ Er evoziert auch den Anfangssatz von *Der Proceß*: »Jemand mußte Joseph K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.«⁸ Diese Erinnerung an Franz Kafka mag vor allem dadurch wachgerufen werden, dass sich Rohr im ersten Absatz solcher Mittel bedient wie: der märchenhaften Abstraktion von Zeit- und Ortsangaben (»Es war zu Anfang des letzten Krieges«; »die Gefängnisse«), der Anonymisierung der Machtinstanz (»eine hohe Behörde«, »sie«) und der Opferfiguren (»die Menschen«; »uns«), sowie sämtlicher verfremdend-kommentierender Einschübe (»aus unerfindlichen Gründen«; »gewiß zu ihrem Bedauern«, »die wir etwas damit zu tun hatten«, »die wir einbezogen waren in diesen Plan«). Das sind Mittel, die – wohl an Kafka erinnernd – an ers-

wußte er, daß ich sein Schicksal teilte. Welches Glück für mich! Er hätte sonst keine Nachricht von mir erhalten können, keine Hilfe, und wenn es auch nur einige Lebensmittel sein konnten, die ich in das Gefängnis übergeben durfte. Man hatte ihm in meiner Gegenwart versichert, daß ich nicht verhaftet sei, sondern nur bei der Untersuchung der Wohnung anwesend sein müsse«; und S. 19: »Wie gut es war, daß mein Mann ein helles schottisches Seidenhemd trug, das ich, wenn auch nur für einen Augenblick in der grauen Menge sehen konnte.« Der Ehemann der Autorin, Wilhelm Rohr, der für diese Figur als inspirierendes Muster gegolten haben mag, wurde wie sie im Juni 1941 in Moskau verhaftet und kurz darauf nach Saratow an der Wolga transportiert, wo er 1942 starb. Bey: *Nachwort* und *Zeittafel* (Anm. 2), S. 273, 291.

- 6 Mit der Erfahrungsliteratur von deutschen Kommunisten in der Sowjetunion setzt sich u. a. Christina Jung in ihrer Studie *Flucht in den Terror. Das sowjetische Exil in Autobiographien deutscher Kommunisten*. Frankfurt a. M. 2008 auseinander. Konkret zu den Schreibstrategien solcher Art Gefängnis- und Lagerliteratur siehe hier S. 102–114, 129–139, 200–328.
- 7 Franz Kafka: *Die Verwandlung*. In: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Darmstadt 1994, S. 113–200, hier S. 115.
- 8 Franz Kafka: *Der Proceß*. Hg. v. Malcolm Pasley. Darmstadt 1990, hier S. 7.

ter Stelle ahistorisch-mythische Erfahrungsräume eröffnen und die dem Text somit Dauer verleihen.

Neben der kontextuellen wirft *Der Vogel* mithin, und in enger Korrespondenz zum Beispiel zu dem in derselben Zeit entstandenen Gulag-Roman *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* von Alexander Solschenizyn, eine human-anthropologische Frage auf, die nicht mehr – oder nicht nur – den konkreten geschichtlichen Kontext des stalinistischen Terrors in der Sowjetunion betrifft, sondern die ganze Menschheit zu jeder Zeit. Schon dadurch gehört der Name der einst mit Rilke befreundeten Ärztin und Schriftstellerin Angela Rohr Elke Schmitter zufolge »in jenes Firmament von Schrecken und Schönheit, dessen Fixsterne Franz Kafka und Primo Levi, Jorge Semprún und Warlam Schalamow heißen«. ⁹

Auf der Suche nach »jenen literarischen Verfahren, die d[as] Schreiben gegen die Unsagbarkeit bestimmen, [...] [zu denen] unter anderen eine Handhabung der Bildlichkeit [gehört], die konsequent, medienbewusst, strukturierend und perspektivierend eingesetzt wird«, ¹⁰ soll im Folgenden die Erzählung *Der Vogel* von Angela Rohr in der 2010 publizierten Fassung nach dem Originaltyposkript näher betrachtet werden. Das Augenmerk auf den Inhalt richtend, werden zunächst die wichtigsten Stationen des erzählten Degradierungsprozesses im Gefängnis durchgegangen, nämlich die von der realen Erfahrung der Autorin in verschiedenen Haftanstalten in der Sowjetunion inspirierte Fiktionalität. Im Fokus steht danach die Frage, mittels welcher Schreibstrategien dieser Prozess dichterisch erfasst wird, denn für die literarische Darstellung des unsagbaren Leidens der Inhaftierten setzt Rohr einerseits auf die Verfremdung durch Sprache, andererseits auf die Plastizität der Sprache. Dass und wie dabei ein direkter Rückgriff auf das Erbe des Expressionismus und konkret auf Kafkas Erzählduktus erfolgt, soll hiermit ermittelt werden.

9 Elke Schmitter: *Das Nagelbrett der Revolution*. In: *Der Spiegel* 25 (2010), S. 118–121, hier S. 118.

10 Marisa Siguan: *Schreiben an den Grenzen der Sprache. Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller und Aub*. Berlin, Boston 2014, hier S. 49.

1. Realität, die sich jedem Verständnis entzieht: Stationen der Entmenschlichung

Angela Rohr verarbeitet in *Der Vogel* ihre eigene Erfahrung in den Jahren 1941–1942 als Gefangene in der Moskauer Haftanstalt Butyrka und im Gefängnis Saratow an der Wolga literarisch, was sich in der Präzisierung von Zeit und Ort gleich nach dem ersten, verallgemeinernden Absatz erkennen lässt: »Man hielt uns nicht lange im Moskauer Butyrki-Gefängnis fest«¹¹, lesen wir, und: »Wir hörten Bombeneinschläge, besonders in der Nacht, es war der erste Kriegsmonat«¹², eine Information, die auf den Überfall des Deutschen Reichs auf die UdSSR am 22. Juni 1941 und konkreter auf den ersten großen Angriff der Luftwaffe auf Moskau einen Monat später hinweist.¹³ Kurz darauf informiert die Erzählerin noch: »So fuhren wir [...] nach Saratow«¹⁴. Solch ein direkter Bezug zu einem konkreten historischen Kontext ist in *Der Vogel* von besonderer Relevanz, denn erst dadurch plausibilisiert sich das zu erzählende Unfassbare im Hinblick auf die Möglichkeitsfrage in der *Poetik* des Aristoteles. Trotzdem ist die der Fiktion zugrunde liegende Faktualität bei Rohr – genauso wie in den Erlebnisberichten und Memoiren von so vielen Opfern des Stalinismus¹⁵ – eine historische Realität, die sich jedem Verständnis ent-

11 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 13.

12 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 13.

13 Wie Christina Jung konstatiert, werden wichtige historische Ereignisse in den Memoiren von in der Sowjetunion inhaftierten deutschen Kommunisten oft festgehalten: »Obwohl die Häftlinge dort [in den Lagern in der Sowjetunion] ›ohne konkreten Zeitbezug lebten‹, wird in den Erlebnisberichten häufig noch das genaue Datum des markanten Ereignisses [hier: des Überfalls Deutschlands und des Eintritts der Sowjetunion in den Zweiten Weltkrieg] erinnert«. Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 335 f.

14 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 19.

15 Siehe z. B. Susanne Leonhard: *Gestohlenes Leben. Schicksal einer politischen Emigrantin in der Sowjetunion*. Frankfurt a. M. 1956, und *Fahrt ins Verhängnis. Als Sozialistin in Stalins Gulag*. Freiburg i. Br. 1983; Margarete Buber-Neumann: *Als Gefangene bei Stalin und Hitler. Eine Welt im Dunkel*. Stuttgart 1985; Trude Richter: *Totgesagt. Erinnerungen*. Halle, Leipzig 1990; Helmut Damerius: *Unter falscher Anschuldigung. 18 Jahre in Taiga und Steppe*. Berlin, Weimar 1990; Ursula Rumin: *Im Frauen-GULag am Eismeer*. München 2005; Wolfgang Ruge: *Gelobtes Land. Meine Jahre in Stalins Sowjetunion*. Reinbek bei Hamburg 2012.

zieht, die sich als absurd, als kafkaesk, gestaltet, nämlich die Routine einer »mehrfachen sozialen Degradierung«¹⁶ der (politischen) Gefangenen während des Zweiten Weltkriegs in der Sowjetunion.

Die in *Der Vogel* erzählte Geschichte findet zudem in einer der von Michel Foucault definierten »Abweichungsheterotopien« statt: »In sie steckt man die Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm. Das sind die Erholungsheime, die psychiatrischen Kliniken; das sind wohlgerne auch die Gefängnisse.«¹⁷ An der Schwelle zur Abweichungsheterotopie Gefängnis gewährt die Untersuchungshaft zugleich den Eintritt in eine neue Dimension, die sich erstmals durch ihre zersetzende Leere konturiert. Für die inhaftierten Frauen besteht jeder Tag ausschließlich aus untätigem Warten, wie schon im ersten Absatz von *Der Vogel* zu lesen ist: »als eine hohe Behörde [...] beschloß, die Menschen jeder möglichen Tätigkeit zu entziehen, sie stillzulegen«¹⁸. Dieses passive, »leere« Warten auf ein ungewisses Schicksal zielt auf die emotionale Zermürbung der Gefangenen ab, die erstmals lernen müssen, dass die Raum- und Zeit-Koordinaten des Haftkontextes anders sind als jene in der Welt draußen.¹⁹ Gerade ein wichtiger Grundsatz der von

16 Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 303.

17 Michel Foucault: *Andere Räume*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. v. Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter. Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 40 f.

18 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 13.

19 In dieser Hinsicht macht Lothar Pikulik (*Warten, Erwartung. Eine Lebensform in End- und Übergangszeiten. An Beispielen aus der Geistesgeschichte, Literatur und Kunst*. Göttingen 1997) auf den Unterschied zwischen Erwarten und Warten aufmerksam: »*Erwarten* ist ein transitives Verb, es hat ein Objekt nach sich, *warten* ist intransitiv. Dieser grammatische Unterschied sagt fast schon alles. Erwartung ist ein Gerichtetsein auf ein Ziel, Warten dagegen das zuständige Verhalten, zu dem man verurteilt ist, solange das Ziel nicht erreicht ist, als Gebanntsein in einem Noch-nicht. Mit Erwartung verbindet sich ein richtungsbestimmtes Streben, gewissermaßen ein Zug nach vorn, mit dem Warten ein Verharren, Nicht-von-der-Stelle-Kommen. Aktivisch, ja prozeßhaft mutet daher die Erwartung an, passivisch, rein situativ das Warten.« (Ebd., S. 15, Hervorhebung im Original) Ferner bemerkt Pikulik: »Eine Erfahrung, die jeder macht, der in gespannte Erwartung versetzt wird, besteht darin, daß sich dem Zeitgefühl nicht nur Zukunft eröffnet, sondern daß das Zeitgefühl auch in vibrierende Schwingung gerät. Dagegen verfällt das Zeitempfinden beim bloßen Warten einer Lähmung, insofern die Zeit nicht vorwärts zu rücken

Foucault beschriebenen »Heterotopien« oder »anderen Plätze [...]« als »Gegenplazierungen oder Widerlager«²⁰ ist die ihnen zugrunde liegende »andere« Zeitstruktur oder »Heterochronie«, denn »[d]ie Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.«²¹ Für die gefangenen Frauen in *Der Vogel* vergehen somit die Stunden, die Tage, die Monate, die Jahreszeiten, vergeht das Leben schlechthin in einem Dahinvegetieren, das nur von sämtlichen ritualartigen Praktiken unterbrochen wird, wie zum Beispiel von dem schmachvollen Vorgang des Badens:

Wir standen nackt, wie wir eben waren, in einer Menge. Das wäre vielleicht noch nicht das Schlimmste gewesen, wenn wir nicht ein zugehöriges literarisches Erbe besessen hätten, das uns, ob wir wollten oder nicht, zu Vergleichen zwang, diese Zeilen seien dem Andenken Dantes gewidmet.

Noch unerträglicher wurde es aber, wenn wir uns durch eine schmale Tür drängen mußten, dabei die engste Berührung mit den nackten und feuchten Leibern nicht vermeiden konnten. Es erhielt jeder an ihr einen Eßlöffel voll flüssiger Seife in die Hand, wobei es die mit großen Händen natürlich leichter hatten als die anderen. Wie es auch war, jede der Frauen rieb sofort die Seife in die Haare, um ja kein Tröpfchen davon zu verlieren.

Der eigentliche Baderaum enthielt nichts als armdicke Röhren mit Löchern, die an der Decke entlangliefen und die, zu unserer Verzweiflung, nur an zwei Stellen Wasser durchließen, das sich dann in dünnen Strahlen auf die unter ihnen Stehenden ergoß, von ihnen abspritzte, zugunsten der weniger Bevorzugten. Der Schmutz rann uns von den Haaren den Körper entlang, aber nur die wenigsten, die Stärksten, die Rücksichtslosesten, konnten die Seife abwa-

scheint. Das Situative des Wartens impliziert Stillstand, andererseits allerdings auch Dehnung der Zeit, aber nicht so, als dehne sie sich stromlinienförmig in die Zukunft, sondern richtungslos zu einer amorphen Masse.« (Ebd., S. 17) Ihrerseits setzt sich Nadine Benz (*Erzählte Zeit des Wartens. Semantiken und Narrative eines temporalen Phänomens*. Göttingen 2013) mit der »nicht wirkliche[n] Zeit«, der »leere[n] Zeit« (ebd., S. 46) des Wartens in der Literatur auseinander. Auf die Realität des stalinistischen Gefängnisses bezogen, bemerkt Christina Jung: »Die Arretierung ist nicht nur ein nachhaltiger Bruch im lebensgeschichtlichen Kontinuum, sondern mit ihr ist auch die Entstehung des nunmehr dominanten Lebensgefühls einer allgegenwärtigen Ungewissheit über das eigene weitere Schicksal verbunden.« Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 301.

20 Foucault: *Andere Räume* (Anm. 17), S. 39.

21 Foucault: *Andere Räume* (Anm. 17), S. 43.

schen, denn man gab das Wasser nur zehn Minuten. Wir anderen aber gingen schmutziger, als wir vorher waren, aus dem Bade.²²

Ein ähnliches Ritual ist die penible Leibesvisitation, in der die Häftlinge auch noch »den Verlust über die Macht an ihrem Körper erfahren«²³:

Sie tasteten jedes Stück ab, versuchten den Saum des Kleides zu trennen (die Knöpfe hatten sie schon seit längerer Zeit abgeschnitten), hielten sie dann an die Ohren, um vielleicht das Rascheln eines Papiers zu erhaschen, das ihnen verborgen sein könnte. Während dieser Zeit, und sie war fühlbar lang, standen wir nackt vor ihnen, was fast immer ein Gefühl der Unsicherheit auslöst.

Das erste, was sie danach taten, war, daß sie uns mit aller Wucht in die Haare fuhren, so daß wir wankten. Auf ihren weiteren Befehl rissen wir den Mund auf, hoben die Zunge zum Gaumen und streckten sie dann in ihrer ganzen Länge aus. Wir mußten zeigen, daß wir nichts Verbotenes im Munde hielten. Wir hoben die Arme, deren Achselhöhlen sie kaum mit den Blicken streiften, schon lange waren sie anscheinend als gutes Versteck verpönt. Wir mußten uns dann, wie in der Gymnastikstunde, hinhocken, breitbeinig, um unser Inneres darzubieten, mit dem sie sich eingehend beschäftigten.²⁴

Eine weitere Unterbrechung bilden die Verhöre, zu denen die Frauen nachts im Gefängniswagen, dem so genannten »Schwarze[n] Rabe[n]«²⁵, geführt werden. Erst durch jene »nächtliche[n] Erlebnis[se]«²⁶ vernehmen die Gefangenen, »daß wir Spione seien, was uns lächerlich vorkam, ohne allerdings ein Lachen hervorzurufen. Als aber die meisten dann zu ›Verrätern an der Heimat‹ ernannt wurden, kam ein dumpfes Gefühl der Angst auf«²⁷. Die Verhöre bilden demnach nicht nur eine Form physischer Gewalt, sondern sie sind auch eine Art des psychischen Drucks, wie in *Der Vogel* vom folgenden nüchternen Kommentar der Erzählfigur belegt wird: »Morgens kamen wir dann von diesen Verhören zurück, müde, hungrig und mit neuen Sorgen, mit einer neuen ungeahnten Beschuldigung, die wir nun als Zugabe zu den bereits vorhandenen, mit denen wir auch nichts anzufangen wußten, zu ertragen hatten.«²⁸

22 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 28 f.

23 Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 306.

24 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 14 f.

25 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 27.

26 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 27.

27 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 27.

28 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 28. Wie Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 293, in Bezug auf die Realität solcher Verhöre bemerkt: »In den Verhören hat

Als Zäsur im amorphen Kontinuum des Gefangenenlebens lässt sich ebenfalls der Transport der Frauen von einem Gefängnis zum anderen ansehen, obwohl die inhumanen Transport-Umstände daraus lediglich eine weitere Station im Prozess der Entmenschlichung machen. Aus Moskau werden die Inhaftierten in einem geschlossenen Lastwagen gefahren und dann, nach einem Tag und noch einer Nacht in stehenden Eisenbahn-Transportwaggons eingepfercht, »sechs Tage und Nächte«²⁹ nach Saratow in ein neues Gefängnis geführt. Wenn die Hitze und die Enge im Laster schon unerträglich waren, so wird die Lage in den Waggons, die der russische Innenminister Stolypin in der Zarenzeit für sechs Strafgefangene eingeführt hat, in denen nun aber einundzwanzig Personen gesetzt werden, extrem. Hunger, Durst, Luft- und Platzmangel – passive Formen von Gewalt – brechen jede körperliche Kraft, aktive Gewalt wird jedoch auch verübt. Das ist beispielsweise der Fall bei einem Mädchen, das einem Soldaten, »der sie nicht austreten lassen wollte«³⁰, ins Gesicht gespuckt hat: »Sie wurde abgeführt, wir sahen sie erst nach Stunden wieder. Man hatte ihr Handschellen angelegt, ihre Arme hatten blaue Flecken«³¹, berichtet die Ich-Erzählerin knapp.

Im Saratower Gefängnis erfolgt schließlich die totale Dehumanisierung der Gefangenen, darin verlieren sie den Verstand. Neben der physischen Degradation, die von Hunger, Mangel an körperlicher Aktivität und an Schlaf sowie Mangel an Hygiene und an medizinischer Versorgung verursacht wird, tritt nun der seelische Bruch hervor, bei dem nicht zuletzt auch die totale Auflösung der Raum-Zeit-Parameter, die zur Orientierung in der physischen Welt beitragen, eine entscheidende Rolle spielt. Eine der verschiedenen Formen des Verstandesverlusts ist der Hungerwahnsinn, wofür eine Frau, die »nur in der Erinnerung an

der der Staatsmacht physisch wie psychisch hoffnungslos unterlegene Häftling nur noch die Möglichkeit, in der diskursiven Auseinandersetzung mit Eloquenz und Logik die Irrationalität der Behauptungen auszuhebeln und so – zumindest in der Rekonstruktion – Charakterstärke zu demonstrieren.« Als historische Dokumentation möge z. B. die Wiedergabe von sämtlichen Verhörprotokollen von Zenzl Mühsam in Reinhard Müller: *Menschenfalle Moskau. Exil und stalinistische Verfolgung*. Hamburg 2001, S. 241–250, 386–397, 416–420, gelten.

29 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 19.

30 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 18.

31 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 18.

eine Nußstorte«³² lebt und, wie die Erzählerin weiß, »bereits für das Leben verloren«³³ ist, ein bestürzendes Beispiel liefert. Während jene Frau aber ruhig verträumt bleibt, zeigen sich bei anderen Mitgefangenen deutliche Anzeichen der Entmenschung infolge des akuten Hungerns. Dazu berichtet die Ich-Erzählerin:

Der Hunger, diese Qual des Hungerns, vereinigte sich mit etwas, das zutiefst in uns saß, mit einem Erbe, einem Instinkt, eben der tierischen Notwendigkeit, auf Nahrungssuche gehen zu können, was uns genommen war. [...] Ich sah gebildete Menschen zu Dieben werden, zu ganz sinnlosen, verwirrten, die dann den Unterschied zwischen Eß- und Nichteßbarem nicht mehr ausmachen konnten.³⁴

In *Der Vogel* kommt der Wahnsinn überdies als sexuelle Besessenheit vor, obwohl die Entwürdigung der Frauen im stalinistischen Gefängnis generell eine geschlechtliche Komponente im Sinne von »Verlust der weiblichen Identität und [...] zunehmende[r] ›Versachlichung‹ des Geschlechts«³⁵ aufweist. Bei Rohr meint eine Irrsinnige, »daß draußen der ›Weiner‹ stehe und auf sie warte«³⁶, und sie überprüft mehrere Male am Tag das Vorhandensein ihres Geschlechtsorgans, da sie fürchtet, es zu verlieren. Nicht zuletzt manifestieren sich im Gefängnis auch Fälle von wahnsinniger Todeslust: Die Namensschwester der Erzählerin zum Beispiel, die einen Selbstmordversuch überlebt hat, antwortet auf die Frage nach dem Grund solch eines fatalen Entschlusses mit den Worten: »Es [das Sterben] ist so angenehm, so süß«³⁷.

Für das Fiktionalisieren solch einer grausamen Realität bedient sich Rohr in *Der Vogel* einer literarischen Technik, die meiner Ansicht nach mit dem Begriff ›Kafkaisierung‹ gut erfassbar wäre. Das soll im Folgenden anhand der Fokussierung auf die konkreten Schreibstrategien der Autorin gezeigt werden.

32 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 46.

33 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 47.

34 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 37.

35 Meinhard Stark: *Deutsche Frauen im GULag. Individuelle Erfahrungen und Verhaltensformen im Haftalltag*. In: *Strategie des Überlebens. Häftlingsgesellschaften in KZ und GULag*. Hg. v. Robert Streibel, Hans Schafranek. Wien 1996, S. 168–205, hier S. 192.

36 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 26.

37 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 31.

2. Verfremdende Wirklichkeit: Anonyme Identitäten, thematisches Schweigen

Entscheidend scheinen mir an erster Stelle die verfremdenden Wirklichkeitsparameter in Rohrs *Der Vogel*: die Anonymisierung der Identitäten und das thematische Schweigen, denn dadurch entsteht eine groteske haftinterne Welt, die an expressionistische Szenarien und an Kafka erinnert.

Anonym bleibt einerseits die mörderische Behörde in *Der Vogel*, der unpersönliche, willkürliche Apparat, der als Materialisierung vom »Schloß«, das Kafka antizipiert hat«,³⁸ fungiert. Die Autorität wird zuerst von einem stumpfen Kontingent Gewaltvollstrecker vertreten, die als »außergewöhnliche« Frauen charakterisiert werden:

Ich sage: außergewöhnliche. Ihr Aussehen war mit dem, was man sich im allgemeinen unter einer Frau vorstellt, nicht vergleichbar. Sie überragten uns, sie waren so überaus groß und knochig, so einförmig, und schauten mit so düsteren, langen Gesichtern auf uns, nicht anders, als ob wir nicht Menschen, sondern ekelhafte Dinge wären, ja, sie hielten ihre mächtigen Finger sogar gespreizt, wenn sie uns berührten. Ihre grobe Stimme kam mitten aus einer Leere, die wohl in ihrer Brust saß. Ihre Sprache war kurz und befehlend, und ihre Handlungen systematisch.³⁹

Später sind es anonyme Soldaten mit »Bajonetten und Hunden«⁴⁰, die die Gefangenen treiben und bewachen und die an ihrem Elend allzu oft sogar Spaß haben, wie noch gezeigt werden soll. Bemerkenswert ist allerdings die Tatsache, dass den grausamen Gewaltvollstreckern keine direkte Verantwortung für die erlittene Gewalt zugesprochen wird: »Ich will nicht sagen, daß man uns vorsätzlich hatte töten wollen oder vielleicht auch nur quälen, sicherlich war es nur eine Nachlässigkeit des Personals«⁴¹, behauptet die Ich-Erzählerin in einem empathischen bis entschuldigenden Ton, der sich nur psychopathologisch rechtfertigen lässt, wie hier noch näher ergründet werden soll.

38 Herbert Wehner: *Zeugnis. Persönliche Notizen 1929–1942*. Köln 1982, hier S. 231.

39 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 14.

40 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 19.

41 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 16.

Anonym sind andererseits auch die gefangenen Frauen, unter denen sich die unbenannte Ich-Erzählerin befindet.⁴² Sie bilden indessen eine recht heterogene Gruppe:

[E]s gab Französinen (viele alte Gouvernanten), die des Russischen fast nicht mächtig waren. Es gab Deutsche, Ehefrauen von Spezialisten [deutsche Facharbeiter, die für eine begrenzte Zeit in die Sowjetunion gekommen waren], denen man ihre kleinen Kinder abgenommen hatte, die fast die Verzweifeltsten waren. [...] Es waren russische Frauen, die im Ausland gearbeitet hatten, Sekretärinnen ausländischer Journalisten, und Frauen, einfache ungebildete, die nicht einmal ihren Namen schreiben konnten, von den Verbrechern gar nicht zu reden, die wir erst allmählich, in ihrer strengen Sonderung, ihren Kategorien, kennenlernten.⁴³

Gerade diesen Verbrecherinnen, Diebinnen und Mörderinnen, die zudem auf Arbeit »in die Freiheit hinaus«⁴⁴ gehen dürfen, sind die »Politischen«⁴⁵ wie die Erzählerin, die für »Spione«⁴⁶ und »Verräter [...] an der Heimat«⁴⁷ gehalten werden, in der haftinternen Hierarchie auch noch unterlegen:⁴⁸

Wir ahnten nicht jene ungeschriebenen Gesetze, jenes Erbgut, an dem wir nicht teilhatten. Wer teilte hier die Suppe, und wer das Brot aus? Das waren die Verbrecher. Sie hatten eine solche Kunst, das Essen zu mischen, daß wir immer nur Wasser, sie aber das Schwere, das zu Boden gesunken war, erhielten. Sie nahmen sich die Brotkanten, die mehr vorhielten als das weiche Innere, aber das Erwünschteste, die Brotkrunden, mit einem Holzstäbchen zusammengesteckt, erhielten nur ihre Lieblinge.⁴⁹

Die Darstellung der Realität in *Der Vogel* wirkt aber nicht nur dadurch verfremdend, dass die Mitglieder der manichäisch organisierten »Haftge-

42 Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 248, zitiert diesbezüglich eine »durchgängig gebrauchte ›Schreibstrategie der Selbstanonymisierung«.

43 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 26.

44 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 32.

45 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 19.

46 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 19.

47 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 27.

48 Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 242, kommentiert in dieser Hinsicht: »Deutsche Wirtschafts- und Politemigranten eigneten sich angesichts des faschistischen Regimes in Deutschland nicht nur als Feindbilder, sondern wegen ihrer oft verantwortungsvollen Tätigkeit als Spezialisten in der häufig schlecht funktionierenden sowjetischen Industrie auch als Sündenböcke.«

49 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 20.

sellschaft« anonym bleiben, sondern auch durch das thematische Schweigen, das schließlich zur »Mystifizierung«⁵⁰ der Gewalt beiträgt. Die unsagbare Gewalt lässt sich nämlich nur und gerade durch das wiedergegebene Verschweigen dieser Gewalt sagen, worin die Nähe zum bekannten abschließenden Satz in Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* anzuklingen scheint: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.«⁵¹ Über die beschämende Leibesvisitation sprechen die Gefangenen beispielsweise nicht: »Man ging um das Eigentliche herum, man schämte sich«⁵², informiert die Ich-Erzählerin. Und später, als einige Häftlinge von einer Sonderbestrafung zur Gruppe zurückkommen, entscheiden sich auch diejenigen, die verschont wurden, für ein ›verneinendes‹ Schweigen:

Die Frauen, die in jener Nacht verschwunden waren, gehörten nun für uns schon fast zu den Vergessenen. Nach ungefähr zehn Tagen kamen einige von ihnen zurück, die anderen aber sahen wir nicht wieder. Das waren nun traurige Geschöpfe, die wir umringten. Sie hatten einen so merkwürdig fernen Ausdruck in ihren Gesichtern, ihre Arme gehorchten ihnen nicht ganz. Sie klagten, daß sie unsäglich müde seien, und so sahen sie auch aus. Das, was sie uns dann allmählich erzählten, das, was sie erlebt haben wollten, war schwer zu glauben, und wir lehnten es auch ganz und gar ab. Wenn es die Wahrheit gewesen sein sollte, das, was sie uns mitteilten, hätte es uns doch auch treffen können. Es war besser und ganz richtig, daß wir solche Dinge nicht an uns herankommen ließen.⁵³

Ohne sie genannt zu haben, wird »[d]ie tödliche Dimension einer Unterwelt«⁵⁴ im Gefängnis auf diese Weise dennoch genannt. Durch deren ausdrucksvolles Verschweigen versuchen die inhaftierten Frauen überdies, die ständige Angst zu bewältigen, die ihnen die Ungewissheit und das Gefühl des Ausgeliefertseins einflößen und die sie in einen äußerst verzweifelten Zustand versetzt.

50 Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 250.

51 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Bd. 1*. Frankfurt a. M. 101995, S. 7–85, hier S. 85.

52 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 15.

53 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 47.

54 Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 250.

3. Verfremdung durch Sprache

Als verfremdend-»kafkaisierendes« Mittel, um die Realität im stalinistischen Gefängnis zu schildern, wirkt in Rohrs *Der Vogel* aber vor allem die Sprache und der »bürokratisch kühl[e]«⁵⁵ Ton. Zwei Beispiele dafür finden sich schon im ersten Absatz der Erzählung. Das eine ist der ergänzende Kommentar »gewiß zu ihrem Bedauern« im Satz: »Sie [die hohe Behörde] konnte aber dieses [die Menschen jeder möglichen Tätigkeit zu entziehen, sie stillzulegen], gewiß zu ihrem Bedauern, nicht ganz ausführen«⁵⁶. Denn gerade durch diesen Einschub wird eine verkehrte Welt erschaffen: Das erzählende Opfer scheint hier durch die subjektive Bemerkung »gewiß zu ihrem Bedauern« eine besonders zynische Form von Empathie mit der mörderischen Behörde vortäuschen zu wollen, eine Strategie, die aber vielmehr als psychopathologische »identifikatorische Anerkennung der übermäßigen Gewalt bzw. [...] Unterwerfung unter sie«⁵⁷ kategorisiert werden soll. Das andere Beispiel sehe ich in der folgenden Stelle, in der die hierarchische Realität Wache-Häftling verdreht wird:

Endlich hielt der Wagen an. Die Tür wurde geöffnet, und der Soldat konnte sich nur mit einem seitlichen Sprung vor uns retten. Man hatte so viele in den Wagen gepreßt, daß die der Tür zunächst Stehenden einfach aus dem Wagen fielen und gleich liegen blieben. Vielleicht war für sie dieser Fall schmerzhaft, aber niemand dachte daran und niemand schrie. Wir anderen aber krochen dann über sie hinweg und schoben uns allmählich auf den Boden weiter. Fast alle hatten rote Gesichter und lagen so hilflos da, daß selbst die Soldaten keinen Versuch unternahmen, uns zum Aufstehen zu bringen.⁵⁸

Dass es der Soldat ist, der sich zunächst vor den misshandelten Häftlingen »retten« muss, kann als Paradoxon die Tragik dieser Szene eigentlich nur verschärfen, eine Tragik, die am Ende der zitierten Stelle anhand des unplausiblen Mitgefühls mit den Gefangenen noch erhöht wird.

55 Schmitter: *Das Nagelbrett der Revolution* (Anm. 9), S. 118.

56 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 13.

57 Mathias Hirsch: *Zwei Arten der Identifikation mit dem Aggressor nach Ferenczi und Anna Freud*. In: *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie* 45 (1996) 6, S. 198–205, hier S. 198.

58 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 17.

Des Weiteren ist im ersten Absatz von *Der Vogel* auf die Funktionalität des Zeugmas zu achten: »[Der Versuch der Behörde führte die Opfer] zu ganz ungeahnten Erlebnissen und einfach allzuoft zum Tode«⁵⁹. In diesem Satz werden zwei semantisch ungleichartige Elemente miteinander verbunden: »Erlebnisse« (eher positiv konnotiert) und »Tod« (negativ), wodurch die Aussage verschlüsselt wirkt. Die aus der rätselhaft-paradoxen Wortkombination hervorgehende Spannung spiegelt aber nur die Entfremdung eines Menschen von sich selbst wider, der auf die Errichtung einer fiktiven Wirklichkeit zurückgreift, um die faktuale Wirklichkeit überleben zu können.

Diese Strategie lässt sich ebenfalls in der allerletzten Szene der Erzählung beobachten, in der Vogel-Episode, die ihr den Titel gibt. Der darin erzählte Zwischenfall, eine der effektivsten Metaphern in *Der Vogel*, stellt wahrlich den Gipfel der Hilflosigkeit der inhaftierten Frauen dar. In der höllenartigen Kirche, wo die Häftlinge am Ende untergebracht sind, meint die Ich-Erzählerin in der Nacht plötzlich eine Vogelstimme zu hören. Noch einmal bedient sich Rohr hier eines Paradoxons: Ein Vogel, Symbol für Freiheit par excellence, soll sich gerade im unheimlich-bedrohlichen Kirchen-Gefängnis »herübergerettet«⁶⁰ haben. Erst später wird die Erzählerin mit der realen, grotesken Wirklichkeit konfrontiert: »Eine Frau mit einem künstlichen Bein ging durch unsere Nacht. Mit jedem Schritt, den sie machte, gab sie einen Laut von sich, dünn und quiekend, vielleicht doch nicht so ähnlich einer Vogelstimme, wie es mir zuerst erschienen war«⁶¹. Wiederum wird die Tragik der Szene noch dadurch intensiviert, dass die Ich-Erzählerin sich mit ihrem eigenen Wahrnehmungsfehler abzufinden scheint, ihre große Hoffnung zu relativieren versucht. Denn – und das wäre wohl die einzig mögliche Rechtfertigung für solch eine Reaktion –, nur wenn die Hoffnung abgedämpft wird, kann auch das Ausmaß des Verlusts verringert werden. Wie Gesine Bey zu diesem Schluss bemerkt: »Es klingt sogar wie in einer Groteske der europäischen Romantik, wenn sich am Ende der erhoffte Freiheits- und Frühlingsbote Vogel als Holzbein, als quietschende und knarrende Maschine entpuppt.«⁶²

59 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 13.

60 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 48.

61 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 49.

62 Bey: *Nachwort und Zeittafel* (Anm. 2), S. 274.

4. Verfremdung durch sprachliche Bildlichkeit

Neben der suggestiven Wirkung der »Satzlabyrinth[e]«⁶³ in *Der Vogel* muss schließlich auch deren bildliche Expressivität erwähnt werden. Der nüchterne Bericht von Angela Rohrs erreicht besonders bei der Schilderung von Sinneseindrücken seine verfremdendste Wirkung. Das ist der Fall zum Beispiel bei der synästhetischen Wiedergabe vom unangenehmen Körpergefühl der Frauen bei der »engste[n] Berührung mit den nackten und feuchten Leibern«⁶⁴ der Mitinhaftierten im Baderaum und auch beim Spüren von »fremde[n] Haare[n] im Gesicht oder im Mund«⁶⁵ beim wegen Platzmangels seitlichen Liegen auf den Brettern in der Gemeinschaftszelle. Das lässt sich zudem bei der eidetischen Vergegenwärtigung der Atmosphäre im Gefängnisraum derjenigen in der verwehrten Kirche gegenüber konstatieren, wobei die olfaktorische Wahrnehmung (der Körperausdünstungen der zusammengepferrchten durchfallkranken verlausten Frauen zunächst im Vergleich zu dem Gestank nach Unrat danach), die Thermorezeption (der durch den Atem der Inhaftierten erzeugten Wärme im Gefängnis entgegen der Kälte im Tempel) und die optische Perzeption (vom immerwährenden Dämmerlicht im kleineren Raum im Gegensatz zu der Dunkelheit im größeren Kirchenschiff) parallel und mit allen möglichen Schattierungen wiedergegeben werden.

Unter den vielen Momentaufnahmen des Gefangenenlebens in *Der Vogel* soll hier eine genauer ins Visier genommen werden, die als Muster für die geradezu expressionistische Bildlichkeit der Sprache Rohrs bei der Darstellung von Sinnesempfindungen gelten kann. Eines Tages haben die hundert gefangenen Frauen ein faustgroßes Stück Zucker unter sich zu verteilen. Am Anfang der Passage wird die psychologische Wirkung des bloßen Anblicks des Klumpens bei den hungernden Inhaftierten durch die Information vermittelt, Zucker halten sie für eine »Himmelsgabe«, die sie »bereits drei Monate nicht gesehen«⁶⁶ haben. Dadurch wird zudem ersichtlich gemacht, dass und in welchem Maße der Anblick des Zuckers auf dem Tisch den rationell unkontrollierbaren Geschmackssinn der Frauen erregen muss. Erst das vernommene Kommando, sie sollen

63 Schmitter: *Das Nagelbrett der Revolution* (Anm. 9), S. 118.

64 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 28f.

65 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 31.

66 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 23.

das Stück »selbst«⁶⁷ verteilen, regt bei ihnen Rationales an: Wie soll es ohne Messer, Holzscheit, Ziegelstein oder Ähnliches zerschnitten werden? Wieder dominiert der Sehsinn: Die Frauen starren gleichzeitig auf den Zucker und auf die junge Mitinhaftierte mit Zähnen »ohne Fehl«⁶⁸, die sich angeboten hat, ihn zu zerbeißen.

Gleich werden Seh- und Hörsinn mit dem Geschmackssinn verknüpft: Während die eine Frau zerbeißt, sehen die anderen zu und schweigen, wodurch die Spannung der Szene von der akustischen Kulisse untermauert wird. Aufzunehmen sind lediglich die Geräusche beim Zerbeißen und das darauf folgende Schlucken des zuckrigen Speichels der einen, wohl auch das Atmen und das Schlucken des geschmacklosen Speichels der restlichen Hungrigen:

Die Frau begann, unter dem Schweigen aller, ihre Arbeit. Sie spuckte vor allem auf den Fußboden. Hungrige haben immer zu viel Speichel im Mund und besonders dann, wenn sie an Nahrung denken oder sie vor sich sehen, wie diese Frau hier. Sie nahm den Zucker in die Hand, bewegte diese ein wenig auf und ab, wog ihn gewissermaßen. Er schien nicht allzu schwer zu sein [...] Sie biß ein Stückchen ab und ließ es auf den Tisch fallen. Es war entschieden naß. Es gefiel uns nicht, daß sie eine kleine Pause machte und schluckte, obwohl wir schwiegen.⁶⁹

Bald stellen die Frauen fest, dass die zerbissenen Stückchen für alle kaum ausreichen werden, weswegen sie zunächst der willigen Mitinhaftierten wegen des gustatorischen Vorzugs beim Zerbeißen das Recht auf ihr Teil absprechen. Rationales wechselt dann aber wieder ins Irrational-Tierische, was sprachlich dadurch potenziert wird, dass der Mensch auf einen Körperteil reduziert wird: »Eine Hand, eine unbekannte, namenlose Hand, fuhr über den Tisch hin und nahm sich mit einem Griff nicht nur einen, sondern mehrere Stücke auf einmal«⁷⁰. Das Individuum wird somit durch seine Hand definiert und kann nur, vom Überlebensinstinkt getrieben, »handeln«: »Ohne Zeitverlust begann danach ein Angriff fast aller auf alle [...] ein Kampf um das Leben [...] und der Selbsterhaltung«⁷¹, schreibt Angela Rohr. Und auch dieser Kampf geht »zuerst ziem-

67 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 23.

68 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 23.

69 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 24.

70 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 24.

71 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 24f.

lich stumm vor sich«⁷², wodurch die ganze Spannung wiederum auf das Visuelle gelegt wird.

Erst als die Frauen zu schreien beginnen, treten die wachenden Soldaten ein und hört der Kampf auf. Seh-, Hör- und Geschmackssinn vereinen sich nun in einer der grotesksten Szenen: Eine bucklige Gefangene leckt »mit einer unwahrscheinlich langen Zunge« die Tischfläche »dort ab, wo der Zucker gelegen hatte oder vielleicht gelegen haben konnte«⁷³. Wenn vorher der Mensch auf seine Augen und auf seine Hand reduziert wurde, wird er jetzt auf seine Zunge und auf das Gustatorische reduziert: Die Frau »schien vollkommen abwesend zu sein, die Welt war für sie verschwunden, sie leckte«, was für die seelenlosen Soldaten allerdings ein lustiges »Schauspiel«⁷⁴ ergibt. Ihr brutales Auflachen bringt die Bucklige schließlich zum blöde-erstaunten Aufschauen und zum grinsenden Lachen. Das ist die Pointe der Zuckergeschichte, die für Elke Schmitter »zum Entsetzlichsten [gehört], was jemals beschrieben worden ist.«⁷⁵ Nicht zuletzt wird durch die prägnante Plastizität der Sprache in dieser Szene von *Der Vogel* pointiert gezeigt, dass die inhaftierten Frauen »unter die anthropologische Kategorie auf die animalische herabgesunken und der Verrohung anheimgefallen«⁷⁶ sind.

5. Schluss

In *Der Vogel* von Angela Rohr, einer Erzählung, in der das im stalinistischen Gefängnis erfahrene Leid »als ein existentielles dar[ge]stellt«⁷⁷ wird, lässt sich ein realistischer Erzählstil identifizieren, der an das literarische Erbe des Expressionismus und an das Werk Kafkas erinnert.

Das erfolgt durch eine literarische Technik, die mit dem Begriff ›Kafkaisierung‹ gut erfassbar zu sein scheint, wie ich zu zeigen versucht habe. Gemeint ist damit die Anonymisierung von Machtvollstreckern (Wächterinnen, Soldaten – und Soldatinnen –) und Opferfiguren (Frauen, die als Spioninnen und Verräterinnen inhaftiert sind) und das thematische

72 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 25.

73 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 25.

74 Rohr: *Der Vogel* (Anm. 1), S. 25.

75 Schmitter: *Das Nagelbrett der Revolution* (Anm. 9), S. 120.

76 Jung: *Flucht in den Terror* (Anm. 6), S. 305.

77 Bey: *Nachwort und Zeittafel* (Anm. 2), S. 274.

Schweigen, nämlich das gerade durch Verschweigen genannte Thema der unennbaren, sich jedem Verständnis entziehenden Gewalt.

Hinzu kommt der bürokratisch kühle Berichtton für paradox wirkende, subjektive Kommentare und für die Narration des Wirklichkeitsverlusts, wie in der skurrilen Vogelpassage, aber auch die sinnlich wahrnehmbare Expressivität der Sprache, wie in der theatralisch wirksamen Zuckerszene.

Erst dadurch, dass Angela Rohr mit diesen Mitteln die Fakten stilisiert, kann die Fiktion in *Der Vogel* ihre verfremdend-groteske Wirkung erreichen.

Kritische Reaktionen auf autobiographische Fälschungen in Holocaust Zeitzeugenberichten¹

Einführung

Der Holocaust ist zu so etwas wie einer Chiffre für das Böse schlechthin geworden. Über diesen Weg der Universalisierung des Holocausts hat sich ein gewisser Konsens über die Bedeutung von Zeitzeugen und den Umgang mit literarischen Zeitzeugenberichten entwickelt. Das verleitet mitunter dazu, die nationalen Verschiebungen aus den Augen zu verlieren, die sich bei der Rezeption von Holocaust-Literatur ergeben. Diese nationalen Akzentsetzungen stehen hier im Zentrum des Interesses, denn ausgehend von der Analyse der Reaktionen der spanischen und deutschsprachigen Kritik auf Enric Marcos und Benjamin Wilkomirskis autobiographische Fälschungen soll die Determinierung der eingesetzten Bewertungskriterien durch nationale Erinnerungskulturen untersucht werden. Zu zeigen sein wird, dass der Umgang mit der Kategorie der Authentizität und mit den Gattungsgrenzen zwischen Autobiographie, Zeitzeugenbericht und autobiographischer Fiktion in Deutschland, Spanien und der Schweiz sehr stark durch die soziale Funktion bestimmt wird, die man der Figur des Zeitzeugen beimisst.

Die kritischen Reaktionen auf den Fall »Wilkomirski«

In seiner Autobiographie *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*, 1995 im Jüdischen Verlag bei Suhrkamp erschienen,² beschrieb Bin-

1 Dieser Beitrag entstand im Rahmen eines vom spanischen »Ministerio de Ciencia e Innovación« und dem »Fondo Europeo de Desarrollo Regional« (FEDER) finanzierten Forschungsprojektes über »Topografías del recuerdo. Espacio y memoria en la narrativa alemana actual« (FFI2015-68550-P).

2 Benjamin Wilkomirski: *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*. Frankfurt a. M. 1995.

jamin Wilkomirski seine kindlichen Erinnerungen aus dem KZ. Sein Text wurde als wichtiger Beitrag zur Holocaust-Literatur gefeiert und erhielt zahlreiche international renommierte Preise,³ bis Daniel Ganzfried, selbst Schriftsteller und Sohn Holocaust Überlebender, 1998 nachweisen konnte, dass Wilkomirski weder Jude noch Lette ist und nie in einem KZ interniert war. Stattdessen war er 1941 in der Schweiz als Sohn von Yvonne Berthe Grosjean geboren, die ihn zur Adoption freigab, so dass er 1945 vom Ehepaar Dössekker adoptiert wurde und unter dem Namen Bruno Dössekker aufwuchs.⁴ Erst im Verlauf einer jahrelangen Therapie und nach der Begegnung mit einem Holocaust Überlebenden, der in ihm einen Familienangehörigen wiederzuerkennen vermeinte, nahm Dössekker den Namen Benjamin Wilkomirski an. Da sich Ganzfrieds Aussagen auf Dokumente aus dem Zürcher Stadtarchiv stützten und von der Bieler Adoptionsbehörde bestätigt wurden, galt der Authentizitätsanspruch des Buches von da an als widerlegt. Unklar blieb, ob Wilkomirskis Opferidentität auf einer bewussten Lüge oder auf falschen Erinnerungen beruhte. In seinem Buch *...alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie. Enthüllung und Dokumentation eines literarischen Skandals* vertritt Daniel Ganzfried die Meinung, dass es sich um eine bewusste Strategie handle.⁵

3 Unter anderen erhielt Benjamin Wilkomirski den »National Jewish Book Award« in New York, den »Jewish Quaterly Literary Prize« in London, den »Prix Mémoire de la Shoa« in Paris. Sonst eher nüchterne Feuilletons wie das der *Neuen Zürcher Zeitung* lobten das Buch in überschwenglichen Tönen: »Ein schmales Buch, aber es hat das Gewicht eines Jahrhunderts.« (Daniel Ganzfried: *...alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie. Enthüllung und Dokumentation eines literarischen Skandals*. Berlin 2002, S. 24). WoZ: »Es ist die Sichtweise von ganz unten, von ganz früh, die Kinderperspektive eben, die aufwühlt, empört, beschämt.« (Ebd., S. 24) Holocaust Experten wie Daniel Goldhagen empfahlen es in fast überschwänglichen Tönen: »Selbst die in der Holocaust Literatur Kundigen werden durch dieses fesselnde Buch berührt [...]« (Ebd., S. 230)

4 Das Ehepaar erhielt das Kind anfangs zur Pflege. Vor seiner Einschulung am 22. April 1947 wurde die Adoption dann rechtskräftig, als ein Gesuch auf Namensänderung bei den Behörden eingereicht wurde.

5 Ganzfried: *...alias Wilkomirski* (Anm. 3). Schritt für Schritt schildert Ganzfried in diesem Buch seine Begegnungen mit Wilkomirski und anderen an dem Fall Beteiligten sowie die Anfeindungen, denen er sich während seiner Recherchen ausgesetzt sah. Mit aufgenommen werden zahlreiche Stellungnahmen von Autoren und Kritikern wie Ruth Klüger, Claude Lanzmann, Imre Kertész u. a.

Stefan Mächler, der von der Agentur Liepmann beauftragt wurde, den Fall zu untersuchen, stellt in seinem Buch *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie* (2000) die Gegenthese auf, dass Wilkomirskis falsche Erinnerungen durch die Abwandlung seiner Kindheitserinnerungen an die traumatischen Erfahrungen in einem schweizer Kinderheim entstanden seien. Im Verlauf seiner Therapie hätte Bruno Dössekker, alias Wilkomirski, diese Erinnerungen unbewusst in einen falschen Kontext gestellt.⁶

Literarische Instanzen wie der Suhrkamp Verlag, die Kulturstiftung Pro Helvetia oder die Agentur Liepmann, reagierten auf Ganzfrieds Eröffnungen, indem sie zunächst einmal den Skandal zu vermeiden suchten. Nur unter massivem Druck, ein paar Stunden vor dem Sendetermin einer entlarvenden 3-Sat Dokumentation und kurz vor dem Erscheinen von Daniel Ganzfrieds Artikel *Deutscher Verlag hält mit Hilfe von Schweizer Agentur an Holocaust-Lüge fest* in der *Weltwoche* wurde das Buch schließlich vom Markt genommen.⁷ Von dem Moment an wurde Wilkomirski nicht nur moralisch, sondern auch literarisch verurteilt. Sein Text sei zu laut, zu pathetisch, zu dick aufgetragen, voller gravierender Fehler, Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten, hieß es nun.⁸

Diese radikale Umwertung wurde vor allem mit dem Hinweis auf den Authentizitätsverlust seiner Autobiographie gerechtfertigt. Sowohl die ersten Rezensionen als auch die später erschienenen literaturwissenschaftlichen Arbeiten konzentrierten sich besonders auf jene Textstellen, die den bereits durch das Erscheinen des Buches als Autobiographie geschlossenen autobiographischen Pakt ratifizierten. Besondere Aufmerksamkeit galt dabei der abschließenden Erklärung »Zu diesem Buch«, in der Wilkomirski seine Identifizierung mit dem Ich-Erzähler nochmals verdeutlichte:

Ich schrieb diese Bruchstücke des Erinnerens, um mich selbst und meine früheste Vergangenheit zu erforschen, wahrscheinlich war es auch eine Suche

6 Stefan Mächler: *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*, Zürich 2000. Auch der Zürcher Therapeut Jaron Bendkower ist davon überzeugt, dass es sich bei Wilkomirskis Erinnerungen um »Scheinerinnerungen« handle, also um falsche Erinnerungen, die durch die Suggestivwirkung der sogenannten »Recovered Memory Therapy« erzeugt worden seien. Vgl. ebd., S. 271 f.; Ganzfried: ...*alias Wilkomirski* (Anm. 3), S. 182.

7 Ganzfried: ...*alias Wilkomirski* (Anm. 3), S. 151 f.

8 Ganzfried: ... *alias Wilkomirski* (Anm. 3), S. 221.

nach Befreiung. Und ich schrieb in der Hoffnung, dass vielleicht Menschen in vergleichbarer Situation auch die nötige Unterstützung und Kraft finden, ihre traumatischen Kindheitserinnerungen endlich in Worte zu fassen.⁹

Benjamin Wilkomirski verbürgte sich in derartigen Passagen für die Echtheit des Erzählten und forderte seine Leser auf, seine Stilisierung als Holocaust Opfer für authentisch zu halten. Diese Opferrolle wurde nicht nur durch das Beschreiben von vergangenem Leid betont, sondern auch durch zahlreiche Passagen, die eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellen: »Meine frühesten Kindheitserinnerungen«, heißt es gleich zu Beginn des Textes, »gleichen einem Trümmerfeld einzelner Bilder und Abläufe. Brocken des Erinnerens mit harten, messerscharfen Konturen, die noch heute kaum ohne Verletzung zu berühren sind.«¹⁰ Derartige Aussagen so wie Wilkomirskis wiederholte Versicherungen, seine frühesten Kindheitserinnerungen ohne jede Rhetorik aufzuschreiben zu wollen¹¹, riefen im Nachhinein besonders starken Unwillen hervor, weil der so erzeugte falsche Anschein von Naivität maßgeblich dazu beigetragen hatte, die Leser von der Authentizität der erlogenen Lebensgeschichte zu überzeugen. Wilkomirskis Versicherungen, dass seine Erinnerungen in erster Linie auf »den exakten Bildern« eines »fotografischen Gedächtnisses« gründen würden¹², erschienen im Nachhinein ebenfalls nur noch als Teil einer falschen Rhetorik der Inmediatität. Im Nachhinein konnte die viel gerühmte Bildlichkeit seines Textes nur noch als Zeichen für dessen Abhängigkeit von dem ausgebeuteten dokumentarischen Material empfunden werden. Die intensiven, fast plakativen Beschreibungen, die ursprünglich als Beleg für die Echtheit der dargestellten Erinnerungen besonders positiv bewertet worden waren, erinnerten jetzt nur noch daran, dass die Fotos dem Erinnerungslosen als Ersatz für das nicht Erfahrene hatten dienen müssen. Genau so verhielt es sich mit dem bereits im Titel hervorgehobenen bruchstückhaften Stil. Die Fragmentarität, die sowohl von der Holocaustpsychiatrie als auch von der literarischen Kritik als kennzeichnend für eine traumatisierte Erinnerung angesehen worden war, konnte im Nachhinein nur noch als Teil eines monströsen Fälschungsapparats angesehen werden.

9 Wilkomirski: *Bruchstücke* (Anm. 2), S. 143.

10 Wilkomirski: *Bruchstücke* (Anm. 2), S. 7.

11 Wilkomirski: *Bruchstücke* (Anm. 2), S. 8.

12 Wilkomirski: *Bruchstücke* (Anm. 2), S. 7.

Die Gereiztheit, mit der man von nun an auf Wilkomirskis Text reagierte, hing aber natürlich auch damit zusammen, dass der Skandal auf all jene zurückstrahlte, die ursprünglich zu seinem Erfolg beigetragen hatten. Zur Rechtfertigung ehemals positiver Bewertungen wurde argumentiert, dass Texte, die sich im Umkreis der Shoah bewegen, nicht nach denselben Maßstäben bewertet werden könnten wie andere. Schon allein weil kein Kritiker es über sich bringen würde, einen Holocaust Überlebenden mit literarischen Vorwürfen zu überhäufen. Elsbeth Pulver, die sich erst nach Wilkomirskis Entlarvung zu diesem Thema äußerte, solidarisierte sich mit diesem Erklärungsangebot: »Es wäre mir unanständig, ja unmenschlich vorgekommen«, schreibt sie, »einem, der seine Kindheit in Lagern verbracht hat und diese Erfahrungen nun unter Qualen erinnert, mit literarischen Vorwürfen an die Kehle zu fahren«. ¹³ Elie Wiesel hatte diese Erfahrung bereits einige Jahre zuvor gemacht, als er sich mit Jerzy Kosinskis Buch *Der bemalte Vogel* (1965) befasste. »Ich hielt es für Fiktion«, erklärte er später, »aber als er mir erzählte, es sei eine Autobiographie, zerriß ich meine Rezension und schrieb eine tausendmal bessere«. ¹⁴ Einige Jahre später (1982) stellte sich dann heraus, dass es sich größtenteils um erfundene Ereignisse gehandelt hatte. Interessanterweise hatte sich Bruno Dösseker, alias Wilkomirski, von Kosinskis Text besonders beeindruckt gezeigt, was die starken Parallelismen erklären würde, die *Bruchstücke* laut Stefan Mächler dazu aufweist. ¹⁵

Mit der Zeit wurde der Fall Wilkomirski zum Paradebeispiel für die problematischen Grenzen zwischen Autobiographie und anderen Gattungen. Für die Germanistin Ruth Klüger, Autorin einer bereits zum Klassiker avancierten Holocaust-Autobiographie, zeigt die kritische Abwertung von *Bruchstücke*, dass es nicht möglich ist, Texte unabhängig von ihrer Gattung zu betrachten. Dieser Fall verdeutlicht ihrer Auffassung nach die ontologische Berechtigung der Gattungsgrenzen zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Texten und zeigt, dass sie keineswegs so fließend sind wie oftmals behauptet wird:

Die Autobiographie ist die subjektivste Form der Geschichtsschreibung. Autobiographie ist Geschichte in der Ich-Form. Weil sie dank ihrer Subjektivität

13 Elsbeth Pulver: »...der wisse nicht, wovon er rede.« *Gedankenmäander an den Rändern eines literarischen Skandals*. In: Ganzfried: ... *alias Wilkomirski* (Anm. 3), S. 158.

14 Elie Wiesel, zitiert nach: Mächler: *Der Fall Wilkomirski* (Anm. 6), S. 230.

15 Mächler: *Der Fall Wilkomirski* (Anm. 6), S. 230 f.

Dinge enthält, die nicht nachprüfbar sind – Gefühle und Gedanken –, wird sie öfters mit dem Roman verwechselt. Sie ist sicherlich in einem Grenzdorf angesiedelt, wo man beide Sprachen spricht, die der Geschichte und die der Belletristik. Aber jedes Grenzdorf gehört dem einen oder dem anderen Staat an, und die Autobiographie gehört eindeutig zu der Geschichte. Auf der anderen Seite der Grenze liegt der autobiographische Roman.¹⁶

Den wichtigsten Grund für die Entwertung von Wilkomirskis Text sieht Ruth Klüger in seiner unterschiedlichen Gattungszuordnung vor und nach dem Eklat. Für sie kann Wilkomirskis Buch danach nicht mehr als Autobiographie gelesen werden, aber auch nicht als Fiktion. Hätte Wilkomirski seine Erzählung von vornherein als Fiktion veröffentlicht, hätte sie von Wert sein können. Sie im Nachhinein umzudeklarieren, sei nicht zulässig. Es gibt nämlich einen gravierenden Unterschied zwischen Lüge oder gar Betrug und Fiktion. Nach der Entlarvung des Autors handle es sich nicht mehr um dasselbe Buch, selbst wenn sich der Text selbst nicht geändert habe. Dementsprechend kann für sie auch kein Zweifel daran bestehen, dass die neue Gattungszuordnung den ästhetischen Wert des Textes völlig verändert:

Der Grund jedoch, warum so viele Leser, die von den *Bruchstücken* beeindruckt waren, sich jetzt fragen, wo sie ihren kritischen Verstand hingetan hatten, ist der, dass wir mit vollem Recht ein Buch anders lesen, das wir als Geschichte betrachten, als eines, das uns als Fiktion vorgesetzt wird. Wir haben es mit einem Text zu tun, der sich geändert hat, weil er von einer Gattung in die andere übergegangen ist. Und er liefert uns ein anschauliches Beispiel dafür, dass sich mit diesem Wechsel auch der ästhetische Wert ändert.¹⁷

Beim Fall Wilkomirski kommt außer dem Missbrauch des autobiographischen Paktes und der sich daraus ergebenden unterschiedlichen Gattungszuordnung noch ein weiterer ganz entscheidender Aspekt hinzu, nämlich der des besonderen Status des Textes als Zeitzeugenbericht: Was man Bruno Dösseker, alias Wilkomirski, nach seiner Entlarvung nicht verzeihen wollte, war nicht allein, dass er eine fingierte Lebensgeschichte als authentisch ausgegeben hatte, sondern dass er sich unter einer fingierten Opferidentität fremdes Leid zugeschrieben hat. Das heißt, dass

16 Ruth Klüger: *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen 2006, S. 86.

17 Ruth Klüger: *Kitsch ist immer plausibel. Was man aus den erfundenen Erinnerungen des Benjamin Wilkomirski lernen kann*. In: Ganzfried: *...alias Wilkomirski* (Anm. 3), S. 227.

Erzählstrategien, die bei gängigen Autobiographien längst als legitim angesehen werden (weil man ganz automatisch davon ausgeht, dass sie womöglich auch Unwahrheiten enthalten), im Bereich der Holocaust-Literatur ganz andere Reaktionen hervorrufen, da Holocaust Autobiographien im deutschsprachigen Literaturbetrieb in erster Linie als Zeitzeugenberichte rezipiert werden. Als solche wird von ihnen erwartet, dass sie den Tatsachen verpflichtet bleiben. Das oberste Kriterium für ihre kritische Beurteilung ist demnach die Wahrheit, und jede Abweichung davon wird als Fälschung rezipiert. Das wird von Sebastian Hefti im Vorwort zu Daniel Ganzfrieds Buch *...alias Wilkomirski. Die Holocaust-Travestie. Enthüllung und Dokumentation eines literarischen Skandals* eigens unterstrichen:

Ein »Verbrechen gegen die Menschheit« entgegen seiner Faktizität zum Gegenstand literarischer Erbauung zu machen, ist ein Vergehen in der Literatur. Dafür darf keine literarische Immunität gewährt werden. [...]

Ein Vergehen an und in der Literatur ist dies selbst dann, wenn ihm kein verbrecherischer Vorsatz, sondern Krankheit oder gar gute Absicht zugrunde liegt.¹⁸

Auch Willi Huntermann zeigt sich in seinem konzeptuell sehr ausgereiften Artikel *Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten*, 2001 in *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* erschienen, davon überzeugt, dass der zentrale Stellenwert, den man der Authentizitätskategorie bei Holocaust-Texten gewährt, mit dem ganz besonderen Status zusammenhängt, den die Holocaust Überlebenden als Zeitzeugen genießen:

Mit autobiographischem Schreiben haben Holocaust-Texte die Literarisierung und den Authentizitätsanspruch gemein; der Erzählgegenstand ist aber nichts in erster Linie individuelles, sondern ein kollektives Schicksal – was die Texte wiederum in die Nähe von Zeitzeugenbericht und Dokument rücken lässt und den Authentizitätsanspruch zu einem Authentizitätsgebot bzw. Fiktionalisierungsverbot verschärft.¹⁹

Was hinter all diesen kritischen Stellungnahmen steht, ist die Auffassung, dass eine Zeugenaussage viel mehr ist als ein Erlebnisbericht. Der Au-

18 Sebastian Hefti: »Hat der Mensch, was es zum Gutsein braucht?«. In: Ganzfried: *...alias Wilkomirski* (Anm. 3), hier S. 14.

19 Willi Huntermann: *Zwischen Dokument und Fiktion. Zur Erzählpoetik von Holocaust-Texten*. In: *Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 36 (2001), S. 21–45, hier S. 23.

genzeuge ist nicht allein jemand, der vor einem Gericht oder vor einer anderen Form von Öffentlichkeit über Selbsterlebtes berichtet, sondern er übernimmt zudem die Aufgabe, die Gesellschaft von etwas in Kenntnis zu setzen, das nicht übersehen oder vergessen werden darf. Und dabei steht er mit seiner Person für die Wahrheit seiner Aussage ein. Diese Appellfunktion wird von Shoshana Felman und Dori Laub in ihrem Buch *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* besonders hervorgehoben: »Memory is conjured here essentially in order to address another, to impress upon a listener, to appeal to a community«. ²⁰ Indem der Augenzeuge andere von einem Unrecht in Kenntnis setzt, sorgt er dafür, dass das Opfer mit seinem Leid nicht allein gelassen wird, und stellt eine Verbindung zwischen den Opfern und denjenigen her, denen es gegeben ist, eine Wiedergutmachung zu leisten, und sei es auch nur eine symbolische, nachträgliche. Bei Zeitzeugen des Holocausts kommt noch hinzu, dass sie nicht nur für sich selbst sprechen, sondern auch für all jene, die nicht überlebten. Das belastet ihre Aussagen mit einer zusätzlichen Verantwortung, denn anders als ein gewöhnlicher Memorialist muss der Holocaust Überlebende die Rolle eines Geschichtszeugen übernehmen und wird dadurch zu einem Stellvertreter, zum Repräsentanten eines kollektiven Schicksals, das sein eigenes überschattet. Er appelliert im Namen derjenigen, die ihre Geschichte nicht mehr erzählen können, an die Gesellschaft und fordert ein Eingedenken ein. Dementsprechend charakterisiert Claude Lanzmann die Shoah Überlebenden als Sprachrohr der Toten: »Das sind Leute«, sagt er, »die nie ›ich‹ sagen. [...] sie sagen immer ›wir‹. Sie reden für die Toten.« ²¹ Das ist übrigens etwas, das Lanzmann an Wilkomirskis Text von Anfang an befremdet hatte: seine absolute Ich-Bezogenheit. ²²

Diese Wahrnehmung der Shoah Autobiographien als Augenzeugenberichte mit einer essentiellen Appellfunktion an die Gesellschaft ist in Deutschland, Israel und den USA besonders intensiv, so dass fast von einer Sakralisierung der Holocaust Literatur gesprochen werden kann. In den Tagebüchern der Opfer, im Zeugnis überlebender Memoirenschreiber vermeint man eine lebendige Spur wahrzunehmen, die eine

20 Shoshana Felman, Dori Laub: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, London 1992, hier S. 204.

21 Claude Lanzmann: *Der organisierte Übergang zum Vergessen*. In Ganzfried: ...*alias Wilkomirski* (Anm. 3), S. 197–206, hier S. 204.

22 Lanzmann: *Der organisierte Übergang* (Anm. 21), S. 204.

Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellt. Auf dieses Vergegenwärtigungspotential wird mit einer geradezu reflexartigen emotionalen Ergriffenheit reagiert, die bei fiktionalen oder nicht autobiographischen Texten nicht so intensiv ist. Ästhetische Ansprüche werden zurückgestellt, um dieser emotionalen Verbindung zu den Opfern den Vorrang zu geben. Desto empörter fallen dann allerdings die Reaktionen gegenüber einer bewussten Abweichung des Autors von der Wahrheit aus, denn das wird als eine Ausbeutung fremden Leids bewertet und als Vertrauensmissbrauch gegenüber den Lesern.

Das alles lässt den Schluss zu, dass der Verstoß gegen die Erwartungen, die man in den deutschsprachigen Ländern einem Zeitzeugenbericht entgegenbringt, der entscheidende Aspekt ist, der die extremen Unterschiede in der Lesart von *Bruchstücke* vor und nach Wilkomirskis Entlarvung erklärt. Nachdem sich seine angebliche Autobiographie als Fälschung erwiesen hatte, wurde sie als eine Perversion des Aktes des Zeitzeugenablegens abgelehnt. Der Missbrauch des autobiographischen Paktes wurde dadurch umso gravierender.

Der Vergleich zu den Reaktionen auf Enric Marcos Fall in Spanien

Enric Marcos falsche Identität als Überlebender des Konzentrationslagers Flossenbürg und als antifranquistischer Widerstandskämpfer nahm 1978 kurz nach Francos Tod ihren Anfang, so dass bereits im ersten Sammelband spanischer Holocaust Überlebender ein Zeugenbericht von ihm erscheinen konnte.²³ Diese falsche Identität trug 1978 entscheidend zu seiner Wahl zum Generalsekretär der katalanischen und dann auch der spanischen anarchistischen Partei CNT bei. Aufgrund innerer Parteikrisen wurde er schnell wieder abgewählt und geriet in Vergessenheit. Der um das Jahr 2000 einsetzende Erinnerungsboom bot ihm eine neue Chance, seine angebliche Opferidentität zur Geltung zu bringen: 2002 erschien ein weiterer Zeitzeugenbericht von ihm in dem von Jordi Ribó López und David Bassa Cabanas herausgegebenen Band *Memòria de*

23 Enric Marco: *Testimonio de Enrique Marco Batlle*. In: Eduardo Pons Prades, Mariano Constante: *Los cerdos del comandante. Españoles en los campos de exterminio nazis*. Barcelona 1979 (1ª edición 1978), S. 87–90.

l'Infern. Els supervivents catalans dels camps nazis – Erinnerungen an die Hölle. Die katalanischen Überlebenden der Nazi Lager,²⁴ und noch im selben Jahr wurde Enric Marco zum Präsidenten des Verbands spanischer KZ Opfer, der *Asociación Amical de Mauthausen y otros campos*, gewählt und hielt von da an hunderte von Vorträgen an Schulen, Universitäten und anderen Institutionen; 2005 sogar im spanischen Parlament.

Enric Marcos Entlarvung fand zwei Tage vor der Gedenkfeier zum 60jährigen Befreiungstags des Lagers Mauthausen statt, an der er am 8. Mai 2005 zusammen mit dem Präsidenten Zapatero hatte teilnehmen sollen. 48 Stunden vorher wurde er von der *Amikal Mauthausen* nach Spanien zurück beordert und einige Tage später erfolgte dann sein Rücktritt. Der Historiker Benito Bermejo hatte ein Dokument entdeckt, das bewies, dass Enric Marco nach Ende des Bürgerkrieges nicht nach Frankreich emigriert war, um sich dort der *Résistance* anzuschließen, wie er jahrelang behauptet hatte, sondern sich 1941 freiwillig gemeldet hatte, als das Francoregime Facharbeiter nach Deutschland schickte, um von 1941 bis 1942 an einer Kieler Werft zu arbeiten. Aufgrund regimefeindlicher Bemerkungen wurde er 1943 von der Gestapo verhaftet und sechs Monate in ein Gefängnis gesperrt. Nach seiner Rückkehr nach Spanien ging Enric Marco nicht in den Untergrund, sondern verhielt sich bis zu Francos Tod völlig unauffällig.²⁵ Später erklärte er, dass er sich die von ihm geschilderten autobiographischen Erlebnisse nur »angeeignet« habe, um die öffentliche Anteilnahme für das Leiden der Opfer zu verstärken. Dabei unterstrich er die Tatsache, dass er ja tatsächlich von der Gestapo verhaftet und interniert worden sei: »Todo lo que cuento lo he vivido, pero en otro sitio; sólo cambié el lugar, para dar a conocer mejor el dolor de las víctimas.«²⁶ (»Alles, was ich erzähle, habe ich tatsächlich erlebt, nur eben an einem anderen Ort. Ich habe andere Ortsangaben gemacht, um das Leid der Opfer besser bekannt geben zu können.«) Und dabei behauptete er immer wieder, dass sein Leiden im Gefängnis nicht geringer gewesen sei als das der KZ Opfer: »Nadie tiene derecho a decir que el dolor en una cárcel de la Gestapo no es igual que el dolor en

24 Jordi Ribó López, David Bassa Cabanas: *Memòria de l'Infern. Els supervivents catalans dels camps nazis*. Barcelona 2002.

25 Benito Bermejo, Sandra Checa: *La construcción de una impostura. Un falso testigo de la deportación de republicanos españoles a los campos nazis*. In: *Migraciones y Exilios* 5 (2005), S. 63–80.

26 Mario Vargas Llosa: *Espantoso y genial*. In: *El País*, 15.05.2005, S. 4.

un campo de concentración.«²⁷ (»Niemand hat das Recht zu behaupten, dass das Leiden in einem Gestapo Gefängnis geringer sei als das in einem Lager.«) »Soy un embustero, sí, pero no un farsante, ni un falsario. Lo mío fue una simple distorsión de mi propia historia. Me convertí en la voz y el brazo de los deportados porque yo también sufrí cárcel en Alemania. Que me digan qué diferencia hay entre la cárcel y el campo de concentración. No solo fui esclavo de los nazis, también resistente.« (»Ich bin ein Lügner, ja, aber kein Betrüger, kein Fälscher. Ich habe meine eigene Geschichte lediglich etwas verändert. Ich bin zum Sprachrohr der Deportierten geworden, weil ich auch in einem deutschen Gefängnis interniert war [...].«)²⁸ Zuweilen gab er jedoch zu, dass er seine Fälschung wegen der Aufmerksamkeit, die sie ihm einbrachte, aufrechterhielt. So zum Beispiel in einem Interview mit Efe-Televisión, in dem er erklärte, dass er mit seinem Lügengespinnst 1978 begann und es sich dann immer mehr zu eigen machte, »[...] weil man mir solcherart mehr Aufmerksamkeit schenkte, so dass ich das Leiden der vielen Menschen, die in den Konzentrationslagern eingesperrt gewesen waren, besser an die Öffentlichkeit tragen konnte.«²⁹ Anders als bei Wilkomirski spielten bei Enric Marco seine schriftlichen Zeitzeugenberichte kaum eine Rolle, sondern vielmehr seine öffentlichen Auftritte und Fernsehdokumentationen als Holocaust Zeitzeuge.

Vergleicht man die Reaktionen der spanisch- und deutschsprachigen Kritik miteinander, so überwiegen auf den ersten Blick die Gemeinsamkeiten. Die Entrüstung, mit der man in Spanien auf Enric Marcos Entlarvung reagierte, war nicht weniger ausgeprägt als die auf Wilkomirskis Fall in der Schweiz oder in Deutschland. In Zeitungen wie *El País*, *La Vanguardia*, *ABC* erschienen zahlreiche Artikel, in denen der von Enric Marcos begangene Vertrauensmissbrauch verpönt wurde. Und auch hier empfand man seine Aneignung der Erinnerungen der wahren Holocaust Opfer als besonders schockierend:

27 Vargas Llosa: *Espantoso y genial* (Anm. 26), S. 4.

28 Reportage über Enric Marco: *Soy un embustero, pero no un falsario*. In: *El País*, 27.06.2011.

29 »En declaraciones a Efe-Televisión, Marco ha explicado que ›la mentira surgió en 1978‹ y que la mantuvo porque ›parecía que me prestaban más atención y podía difundir mejor el sufrimiento de las muchas personas que pasaron por los campos de concentración« (*El Mundo*, 12.05.2005).

Más que un escándalo, la noticia de que Marco no había estado deportado produjo una sacudida profunda, sorda y lacerante en los colectivos republicanos, como si el alma se les cayera repentinamente a los pies y luego les pasara por encima la apisonadora de la burla. ¿Cómo se puede hollar con la mentira el territorio sagrado de la memoria europea donde reposan el sufrimiento y la desolación suprema, la degradación mecánica, industrial, del individuo, el ejercicio de la máxima ignominia y barbarie humana?³⁰

(Die Nachricht, dass Marco nie in einem KZ inhaftiert gewesen ist, war für das republikanische Kollektiv mehr als ein Skandal, es war ein tiefer, schmerzvoller, aufwühlender Schock [...]. Wie kann man mit einer solchen Lüge das sakralisierte europäische Gedächtnis entweihen [...]).³¹

Sin embargo, hay una gama de impostores que me produce repulsión, el que juega con los sufrimientos ajenos y hace de ellos su modo de vida y su negocio ...³²

(Es gibt eine Sorte Verlogenheit, die mir besonders widerwärtig erscheint, und zwar diejenige, welche sich fremdes Leid aneignet, um es für eigene Zwecke zu missbrauchen ...).³³

El inmenso respeto que cualquier bien nacido siente ante un superviviente de los campos de concentración nazis, ante uno de los republicanos españoles que allí murieron, es el respeto que se siente ante personas que sufrieron lo indecible por una causa justa y contra la barbarie. Eso es intransferible. Pero el impostor se ha aprovechado indebidamente de ello, engañando a miles de estudiantes de escuelas, institutos y universidades. Ha engañado a unos ex deportados, con razón demasiado ocupados en reivindicar su historia y sus derechos ante una clase política española y catalana que ha tardado años en reconocer su contribución a la lucha antifascista y a tratarlos con el respeto que merecen.³⁴

(Der enorme Respekt, den jeder wohlmeinende Mensch einem Opfer der nationalsozialistischen KZs entgegenbringt, einem der spanischen Republikaner, die dort umkamen, ist der Respekt, den man Menschen erweist, die in ihrem Kampf für eine gerechte Sache und gegen die Barbarei ungläubliches Leid erfuhren. Das bleibt ihr ureigenes Recht. Doch der Betrüger hat

30 Reportage über Enric Marco: *Soy un embustero, pero no un falsario* (Anm. 28).

31 Reportage über Enric Marco: *Soy un embustero, pero no un falsario* (Anm. 28).
Eigene Übersetzung.

32 Gregorio Morán: *La naturaleza del impostor*. In: *La Vanguardia*, 18.06.2005.

33 Morán: *La naturaleza del impostor* (Anm. 32). Eigene Übersetzung.

34 Joan Maria Thomás: *El general Della Rovere y el señor Marco*. In: *La Vanguardia*, 23.05.2005.

dieses Recht missbraucht und hat tausende von Schülern und Studenten be-
 logen ...).³⁵

Anders als in den deutschsprachigen Ländern zeichnete sich jedoch bei
 einigen Kritikern und Schriftstellern die Tendenz ab, neben der morali-
 schen Verurteilung Enric Marcos sein erzählerisches Talent hervorzuhe-
 ben. So publizierte Mario Vargas Llosa eine Woche nach Ausbruch des
 Skandals einen Artikel in der Tageszeitung *El País*, in dem er Enric Mar-
 cos Verhalten zwar moralisch verurteilte, ihm aber zugleich ein großes
 Erzähltalent attestierte:

Sin embargo, a la par que mi repugnancia moral y política por el personaje,
 confieso mi admiración de novelista por su prodigiosa destreza fabuladora
 y su poder de persuasión, a la altura de los más grandes fantaseadores de la
 historia de la literatura. Éstos fraguaron y escribieron la historia del *Quijote*,
 de *Moby Dick*, de los hermanos Karamazov. Enric Marco vivió e hizo vivir a
 cientos de miles de personas la terrible ficción que se inventó.³⁶

(Neben meiner moralisch-politischen Verachtung für die Figur muss ich als
 Romancier zugleich meine Bewunderung für die unglaubliche Erfindungs-
 und Überzeugungsgabe aussprechen, die Enric Marco mit den ganz großen
 Erzählern der Literaturgeschichte teilt.)³⁷

Javier Cercas, ein Autor, der sich intensiv mit dem Fall auseinandersetzte
 und der letztendlich einen dokumentarischen Roman (»una novela de no
 ficción«) darüber schrieb (*El impostor*, 2014)³⁸, vergleicht Enric Marco
 dort mit dem cervantinischen *Quijote*. Das Leiden an der Unscheinbar-
 keit und Mediokrität seines Lebens habe ihn ebenso wie den *Caballero de
 la triste figura* dazu verführt, sich in die Fiktion als einziges Medium zu
 flüchten, das es lebenswert machen konnte. Darüber hinaus könne sein
 Verhalten als exemplarisch für den spanischen Umgang mit der Diktatur
 angesehen werden, denn er habe im Großen ja nur so gehandelt wie alle
 anderen Spanier im Kleinen. Auch sie hätten sich nach Francos Tod an
 die neuen Umstände angepasst und das habe sie ebenfalls dazu bewogen,
 ihre Lebensgeschichten in eine neue Fassung zu bringen. »Es ist als wä-
 ren wir alle teilweise wie Marco«, hörte ich mich sagen«, so Javier Cercas

35 Thomás: *El general Della Rovere y el señor Marco* (Anm. 34). Eigene Über-
 setzung.

36 Vargas Llosa: *Espantoso y genial* (Anm. 26), S. 4.

37 Vargas Llosa: *Espantoso y genial* (Anm. 26), S. 4. Eigene Übersetzung.

38 Javier Cercas: *El impostor*. Barcelona 2014.

Erzähler in *El impostor*³⁹ (»Es como si todos tuviéramos algo de Marcos – me oí decir embalado –. Como si todos fuéramos un poco impostores«):

Así que en el fondo Marco tenía razón al decir en sus charlas que la historia de su vida era un reflejo de la historia de su país, pero no la tenía porque la historia de su vida guardara la más mínima relación con la historia que él contaba –, sino porque era sobre todo la historia que él ocultaba – una historia prosaica y vulgar, llena de fracasos, indignidades y cobardías –. O dicho de otro modo, si Marco hubiera contado en sus charlas su historia verdadera, en vez de contar una historia ficticia, narcisista y kitsch, hubiera podido contar con ella una historia mucho menos halagadora que la que contaba, pero también mucho más interesante, la verdadera historia de España.⁴⁰

(Also hatte Marco im Grunde genommen recht, als er in seinen Vorträgen behauptete, dass seine Lebensgeschichte die seines Landes widerspiegele, nur nicht so wie er es meinte [...] denn es war vor allem die Geschichte, die er verheimlichte – eine ganz prosaische, alltägliche Geschichte, voll Feigheit, Unehrenhaftigkeit und Scheitern. Oder anders gesagt: Wenn Marco seine wahre Geschichte erzählt hätte, statt eine fingierte, kitschige, narzisstische Geschichte zu erzählen, wäre es bei weitem keine so schmeichelhafte Geschichte gewesen, dafür aber eine weit interessantere, nämlich die wirkliche Geschichte Spaniens.)⁴¹

Vor allem aber fragt sich Javier Cercas ebenso wie Mario Vargas Llosa, ob man mit Hilfe von Lügen oder Fiktionen der Wahrheit nicht näher kommen könne als mit einem faktentreuen Bericht. Eine fiktionale Erzählung wirke ja im Grunde genommen nur dank des vom Autor Selbsterlebten und in sie hinein Projizierten: »¿Qué hay de mentira y qué hay de verdad en sus mentiras?«⁴² (»Was ist an seinen Lügen wahr und was ist daran erlogen?«). Dabei geht Cercas von der Überzeugung aus, dass in jedem Text – selbst in einer gefälschten Autobiographie – sehr viel Wahrheit stecke, und dass es sich durchaus lohne, danach zu suchen. Juan José Millás, Kritiker und Romanautor, teilt diese Ansicht: »Uns ist bewusst«, sagt er, »dass er [Enric Marco] vermittle seiner Lügen diese Geschichte besser erzählt hat als viele, die sie wirklich erlebten.« (»Sabemos que a través de la mentira ha contado aquello mejor que muchos que lo vivieron«).⁴³

39 Cercas: *El impostor* (Anm. 38), S. 22.

40 Cercas: *El impostor* (Anm. 38), S. 412.

41 Cercas: *El impostor* (Anm. 38), S. 412. Eigene Übersetzung.

42 Cercas: *El impostor* (Anm. 38), S. 405.

43 Juan José Millás in einem Interview in dem Radiosender *Cadena Ser*, 21.11.2004.

Mario Vargas Llosa hatte das bereits in seiner Rezension betont, als er in Enric Marcos Fälschung ein Beispiel für die flüssigen Übergänge zwischen Fakten und Fiktionen zu sehen vermeinte und versicherte, dass es darin nicht möglich wäre, die Lüge von der Wahrheit zu unterscheiden:

Todo esto lleva a reflexionar sobre lo delgada que es la frontera entre la ficción y la vida y los préstamos e intercambios que llevan a cabo desde tiempos inmemoriales la literatura y la historia. Enric Marco tiene los pies firmemente asentados en ambas disciplinas y será muy difícil que alguien consiga separar lo que en su biografía corresponde a cada uno de esos ámbitos.⁴⁴

(Das alles bringt mich dazu, über die feine Grenze zwischen Fiktion und Leben nachzudenken und über die fließenden Übergänge, die es schon immer zwischen Literatur und Geschichte gab. Enric Marco hat auf beiden Seiten einen festen Stand und es wird wohl kaum jemandem möglich sein, diese Seiten in seiner Autobiographie auseinanderzuhalten.)⁴⁵

Was hier meines Erachtens deutlich wird ist, dass Mario Vargas Llosa, Juan José Millás oder Javier Cercas die Prämisse der Mehrheit der deutschsprachigen Kritiker und Literaturwissenschaftler nicht teilen. Ihr Standpunkt ist dem Ruth Klügers oder Daniel Ganzfrieds genau entgegengesetzt, denn für sie büßen Enric Marcos Erzählungen durch den Missbrauch des Authentizitätsvorteils nicht automatisch ihren literarischen Wert ein. Das deutet darauf hin, dass sie die Holocaust-Autobiographie nicht in erster Linie als Manifestation von Zeitzeugenschaft sehen, sondern vielmehr als literarischen Diskurs, bei dem ein flexiblerer Umgang mit den Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen zulässig ist. Dementsprechend gehen sie davon aus, dass eine Erzählung, die als Autobiographie gut war, ihren literarischen Wert auch nicht gänzlich verlieren könne, wenn sie sich als fingiert erweist. Dabei wird außer Acht gelassen, dass die Wirkung eines Zeitzeugenberichts in erster Linie von der Glaubwürdigkeit des Zeitzeugen abhängt, und diese wiederum von seiner Wirklichkeitsbezogenheit. Eine Literaturkritik, die die Unterschiede zwischen fiktiven und nichtfiktiven Ich-Erzählungen selbst im Rahmen von Zeitzeugenliteratur in Frage stellt, untergräbt deren Wirkungsmöglichkeit. Im nächsten Abschnitt wird zu zeigen sein, dass die Verwischung der Trennlinien zwischen Zeitzeugenliteratur und anderen Formen autobiographischer Fiktion in Spanien nicht von ungefähr erfolgte, sondern

44 Vargas Llosa: *Espantoso y genial* (Anm. 26), S. 4.

45 Vargas Llosa: *Espantoso y genial* (Anm. 26), S. 4.. Eigene Übersetzung.

die Funktion widerspiegelte, die man den Zeitzeugen innerhalb des kulturellen Gedächtnisses zuschrieb.

Einfluss politisch-öffentlicher Diskurse auf den kritischen Umgang mit den Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen in Holocaust-Texten

Die Tendenz der deutschsprachigen Kritik, die Holocaust-Literatur als Zeitzeugenbericht zu lesen, hängt mit der außerordentlichen Stellung zusammen, die der Erinnerung an den Holocaust im deutschen kulturellen Gedächtnis zugeschrieben wird. Die Einheitlichkeit der angewandten Kriterien zeigt, dass Wilkomirski gegen ein starkes Tabu verstoßen hatte, das eine allgemeine Abwehrreaktion hervorrief. Imre Kertész hat in diesem Sinne von einer »deutsche[n] Befangenheit« gesprochen⁴⁶, und Aleida Assmann weist darauf hin, dass Auschwitz nicht nur die nationale Katastrophe schlechthin ist, die »das kulturelle Gedächtnis der Deutschen sprengt«, sondern auch so etwas wie ein umgekehrter Gründungsmythos, auf dessen Aufarbeitung die bundesrepublikanische Identität aufbaut.⁴⁷ In der Schweiz wurde die Erinnerung an den Holocaust zwar nicht zum neuen Gründungsmythos, aber der kritische Umgang mit dieser Literatur unterscheidet sich kaum von dem der Deutschen.

In Spanien wird die Rezeption der Holocaust-Literatur durch den Umgang mit der eigenen faschistischen Vergangenheit geprägt. Die festgestellten Divergenzen unter den Kritikern spiegeln die Konflikte einer noch immer gespaltenen Erinnerungsgemeinschaft wider. Die Mehrheit der Kritiker, die sich zu Enric Marcos Fall äußerte, verwendete bei der Verurteilung seines Betrugers dieselben Kriterien wie in Deutschland oder der Schweiz. Autoren wie Javier Cercas, Juan José Millás und der in Spanien tief verwurzelte Mario Vargas Llosa reagierten im Gegensatz dazu mit einer Relativierung der Grenzen zwischen Lüge und Wahrheit, Fakten und Fiktionen. Damit zeigen sie sich einer Erinnerungskultur verpflichtet, die in Spanien bereits unter Kritik geraten war. Diese sich

46 Imre Kertész: *Wichtig ist die Öffentlichkeit*. In: Ganzfried: ... *alias Wilkomirski* (Anm. 3), S. 207–218, hier S. 210.

47 Aleida Assmann: *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1993, S. 8.

nach 1975 entwickelnde Erinnerungskultur war von der Überzeugung bestimmt, dass eine öffentliche Anerkennung der Opfer des Bürgerkrieges und der Diktatur eine für die Stabilität des Landes gefährliche Preisgabe der Täter mit sich bringe. Deshalb wurden die Schriftsteller dazu animiert, mit Hilfe nivellierender Täter-Opfer Darstellungen zu einer nationalen Versöhnung beizutragen. Traumatische Erinnerungen wurden deswegen vor allem im Rahmen autobiographischer Romane verarbeitet, und autobiographischen Texten wurde es nachgesehen, wenn sie mit Hilfe von Fiktionalisierungen oder anderen Verfahren unangenehmen Wahrheiten aus dem Weg gingen. So entwickelte sich ein extrem laxer Umgang mit den Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit, der sich zu seiner Verteidigung ja auch jederzeit auf die modernsten Erzähltheorien berufen konnte. Auf den Gedanken, ihre kritischen Reaktionen auf Enrich Marco als eine Infragestellung des gesonderten Status von Holocaust-Texten als Zeitzeugenliteratur anzuerkennen, kommen diese Autoren nicht, und doch ist das eine der Konsequenzen ihrer leichtfertigen Kritik des *laissez faire*.

Die Unterschiede, die hier im Hinblick auf den spanisch-deutschen Umgang mit der Kategorie der Authentizität herausgearbeitet wurden, kann auch auf Fiktionalisierungs-, Ästhetisierungs- und Historisierungstechniken im Rahmen von Holocaustdarstellungen übertragen werden. Es handelt sich dabei um Darstellungsformen, die von der deutschsprachigen Kritik ebenfalls mit dem Hinweis auf eine im kulturellen Gedächtnis fest verankerte Vergegenwärtigungspflicht abgelehnt werden, wohingegen sie in Spanien nicht nur zugelassen, sondern sogar größtenteils begrüßt werden, da man davon ausgeht, dass sie zur Überwindung vergangener Konflikte beitragen, weil sie eine gewisse Distanz dazu schaffen.

Schreiben im Rückblick

Zum historisch-fiktionalen Erzählen bei Tanja Dückers und Erich Hackl¹

1. Die narrative Inszenierung deutscher Geschichte bei Tanja Dückers

In ihrem Generationenroman *Himmelskörper* (2003), der die historische Dimension der Erinnerung ins Zentrum stellt, nähert sich Tanja Dückers im Rahmen einer fiktiven Spurensuche und aus der personalen Perspektive einer weiblichen Figur, die zur dritten Generation gehört, der Geschichte des Nationalsozialismus durch die Erforschung einer Familiengeschichte, wobei die Schuldfrage in den Mittelpunkt der Recherche gestellt wird. Die Auseinandersetzung mit persönlicher und kollektiver Schuld zeigt das Funktionieren eines gestörten Generationengedächtnisses, das die Zugehörigkeit der Deutschen zu den Tätern tabuisiert und verdrängt. Allerdings steht dabei nicht die Zeit des Nationalsozialismus im Vordergrund, d. h. die recherchierte Vergangenheit, sondern die Spurensuche selbst, die Erforschung der eigenen Familiengeschichte der Protagonistin. An die Stelle der Frage nach dem *Was* der historischen

1 Dieser Beitrag ist im Rahmen eines vom spanischen Ministerio de Ciencia e Innovación und dem Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) finanzierten Forschungsprojektes über »Topografías del recuerdo. Espacio y memoria en la narrativa alemana actual« (FFI2015-68550-P) und eines von der Junta de Andalucía (Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo) finanzierten Forschungsprojektes über »Entre la historia y la memoria. Discursos sobre el pasado en la narrativa alemana actual« (P12-HUM-2162) entstanden. Der Beitrag greift auf folgende Arbeiten des Verfassers zu Tanja Dückers und Erich Hackl zurück: *Geschichte als Narration. Zum Umgang mit der Vergangenheit in Tanja Dückers' Roman »Himmelskörper«*. In: *Revista de Filología Alemana* 25 (2017), S. 93–114; *Erlebte Geschichte als Literatur. Zum Erzählkonzept Erich Hackls*. In: *Realistisches Erzählen als »Diagnose« von Gesellschaft und Erfolgsrezept in Vergangenheit und Gegenwart*. Hg. v. Carsten Gansel, Manuel Maldonado-Alemán. Berlin 2018, S. 243–267.

Ereignisse steht die Frage im Mittelpunkt, *wie* eine Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg aus der Sicht der dritten Generation aussehen kann, wobei insbesondere die Spätfolgen des Nationalsozialismus und die Erinnerungsdifferenzen der Generationen deutlich zum Vorschein kommen.

Freia, eigentlich Eva Maria, die Ich-Erzählerin und zentrale Figur des Romans, die etwa Mitte Dreißig und von Beruf Meteorologin ist, versucht angesichts des Schweigens der Eltern und Großeltern und angeregt durch ihre Schwangerschaft, die eigene Familiengeschichte zu erkunden, was zugleich eine Suche nach der eigenen Identität bedeutet.

Es gibt so viel Ungeklärtes in unserer Familie, das mir plötzlich keine Ruhe mehr läßt. Als hätte mit meiner Schwangerschaft eine Art Wettlauf mit der Zeit begonnen, in der ich noch offene Fragen beantworten kann ... ich weiß auch nicht genau, woher meine Unruhe stammt ... vielleicht ist es ein unbewußter Drang, zu wissen, in was für einen Zusammenhang, in was für ein Nest ich da mein Kind setze [...]. Plötzlich war ich Teil einer langen Kette, einer Verbindung, eines Konstrukts, das mir eigentlich immer suspekt gewesen war.²

In dem Moment, da sie selbst als werdende Mutter dabei ist, die vierte Generation ins Leben zu rufen, wird der Erzählerin die Historizität der eigenen Identität bewusst. Die »Null-Theorie«³, die Annahme, dass Individuen beliebig »bei Null anfangen«⁴ können, entlarvt sich bei ihr als Illusion. Da sie aber als Nachgeborene keine persönlichen, direkten Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg haben kann, ist ihre Sicht auf diese Zeit nur eine vermittelte. Bei ihren Erinnerungen handelt es sich um postmemoriale Erinnerungen bzw. Nacherinnerungen, d. h. sie verfügt über ein postfaktisches, verspätetes, sekundäres Gedächtnis, für das Marianne Hirsch den Begriff *postmemory* geprägt hat. Bei den Nachforschungen der nicht miterlebten Vergangenheit sieht sich Freia deshalb dazu genötigt, sich auf Erzählungen von Primärzeugen sowie auf historische Quellen, auf kulturell kanonisierte Texte und Bilder, auf Familiendokumente wie Briefe und Fotografien zu stützen.

Freias Rekonstruktion der Familiengeschichte verläuft allerdings nicht ohne Schwierigkeiten. Ihre Forschungsarbeit umfasst in erster Linie Gespräche mit ihren Großeltern Johanna und Max über die Zeit des Krieges. Ihre Recherchen betreffen auch Polen und den polnischen

2 Tanja Dückers: *Himmelskörper. Roman*. Berlin 2003, S. 26.

3 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 157.

4 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 158.

Teil der Familie, da ihre Großeltern mütterlicherseits aus Westpreußen stammen. Es wird sehr schnell deutlich, dass im Familiengedächtnis bestimmte Ereignisse verdrängt werden, die mit der Flucht der Großeltern und der damals fünfjährigen Mutter aus dem heutigen polnischen Gdynia (damals Gotenhafen) zusammenhängen. Die beiden Zeitzeugengenerationen verheimlichen Freia, wie es ihnen gelungen war, das Schicksal der tausenden Opfer der »Wilhelm Gustloff«, »die größte Schiffskatastrophe aller Zeiten«⁵, zu entgehen. Freia strebt in ihren Recherchen nach Eindeutigkeit und begibt sich auf Spurensuche, um die alten Familiengeheimnisse zu lüften. Sie hält eine kritische Distanz zu den beschönigenden Erinnerungen und Erzählungen ihrer Großeltern und empfindet zugleich, wie es bei der Postmemory-Generation üblich ist, eine »tiefgehende Verbundenheit«.⁶ Die Erzählerin oszilliert zwischen »Brüchen und Kontinuität«.⁷

Bei ihren Nachforschungen erfährt Freia, dass ihre Großeltern überzeugte »Nazis der ersten Stunde«⁸ waren und dass ihre Mutter die Nachbarn – angeleitet durch die eigenen Eltern – denunzierte und der Familie dadurch die Flucht im Minensuchboot »Theodor« gelang, sonst wären sie, genauso wie die Nachbarn und viele andere Opfer, mit der »Wilhelm Gustloff« untergegangen. Die Kriegs- und Flüchtlingserzählungen der Großeltern hatten von Anfang an also keine Richtigkeit. Sie waren in den Nationalsozialismus schuldhaft verstrickt. Im Gespräch mit dem Großvater wird sich auch Freia der Tatsache bewusst, dass er von der Größe des deutschen Volkes schwärmt⁹, revanchistische Anschauungen hat¹⁰ und Antisemit ist¹¹. Obwohl sich die Schuldverstrickung der Zeitzeugengenerationen in der Vergangenheit vollzog, hält ihre Wirkung in der Gegenwart an. Die Vergangenheit ihrer Familie stellt eine schwere Last dar, die die Erzählerin in eine Krise stürzt. Doch will Freia die

5 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 300.

6 Withold Bonner: »Vielleicht ist es mein Großvater. Vielleicht auch nicht.« *Fotos als Postmemory in Texten von Barbara Honigmann und Irina Liebmann*. In: *Perspektiven. Das IX. Nordisch-Baltische Germanistentreffen in Os/Bergen*, 14.–16. Juni 2012. Hg. v. Michael Grote, Kjetil Berg Henjum, Espen Ingebrigtsen und Jan Paul Pietzuch. Stockholm 2013, S. 93–107, hier S. 96.

7 Bonner: *Vielleicht ist es mein Großvater* (Anm. 6). S. 96.

8 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 300.

9 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 184.

10 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 186.

11 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 187.

Schuldverstrickung in die eigene Biografie integrieren und als Teil des Familiengedächtnisses betrachten:

In den nächsten Tagen fürchtete ich, mein Kind zu verlieren [...]. Vielleicht schien es mir ungerecht, daß ich, nachdem ich von all den Toten und dem perfiden Glück meiner Familie gehört hatte, Leben gebären würde [...]. Dann wiederum kamen mir meine Gedanken lächerlich vor [...]. Ich bekam jetzt ein Kind wie so viele andere Frauen. Ich würde die Geschichte fortschreiben. Ich würde mit Haut und Haaren an einem neuen Krieg, vielleicht als besorgte Mutter, beteiligt sein, ich war nicht mehr die Sackgasse der Geschichte, das Mädchen vom Stadtrand, das nicht dazugehörte [...]. Ich hing auf einmal mittendrin, der braune Strich, der auf unserem Stammbaum (als richtiger Baum mit Ästen eingezeichnet) alle Familienmitglieder miteinander verband, würde nicht bei »Eva Maria Sandmann« aufhören, sondern durch mich hindurch und weiter gehen. [... Es] gab kein Entrinnen, ich mußte mich stellen, der Zukunft und der Geschichte, die, in der Neugierde meines Kindes, persönliches und kollektives Erleben untrennbar vermischen würde.¹²

Zwei Polenreisen machen die Protagonistin auf weitere »Unstimmigkeiten in der Familiengeschichte aufmerksam und veranschaulichen die Bedeutung des Gedächtnisortes und des kulturellen Gedächtnisses« für ihre Nachforschungen.¹³ Die erste Reise Freias wird durch die Nachricht vom Selbstmord ihres Lieblingsonkels Kazimierz veranlasst, nach dessen Grund sie sucht. Sie besucht Orte, die sie früher zusammen mit ihrem Onkel besichtigt hat. Aber bei der Besichtigung des Warschauer Ghetto-denkmals und der Altstadt kann Freia keine direkte Verbindung zur damaligen Zeit herstellen. Das »Denkmal ersetzt als Erklärung, als Hinweis, als Zeichen den wirklichen Ort. Ein Denkmal ist geradezu der sichere Beweis dafür, daß hier kein Ort mehr ist«¹⁴. Auch beim Betrachten der »Makellosigkeit des Wiederaufbaus«¹⁵ der Altstadt kann sie »keine Verbindung aufnehmen mit alldem, was in dieser Stadt geschehen war. Die Zerstörung war zu perfekt gewesen ...«¹⁶. Freia, die zur Nachkriegsgeneration gehört, hat keine subjektiven Erinnerungen, keine persönliche Beziehung zum Warschauer Ghetto und zur ehemaligen Altstadt, sodass

12 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 253 ff.

13 Margaret Elzbieta Maliszewska: *Reise an den »Gedächtnisort« Polen in Romanen zeitgenössischer deutscher Autorinnen*. Kingston, Ontario 2009, S. 52.

14 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 170.

15 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 172.

16 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 172 f.

diese Orte in ihrer aktuellen Gestalt ihr keinen unmittelbaren Zugang zur ›eigentlichen‹ Vergangenheit erlauben.

Ich fragte mich, wie diese Stadt damals, in den vierziger Jahren, gerochen, geklungen, ausgeschaut haben mochte. Wie der menschliche Körper, der seine Hautzellen alle sechs Wochen vollständig erneuert – und somit nie derselbe, nur der gleiche ist –, schien mir diese Stadt die gleiche und nicht mehr dieselbe zu sein. Doch in der natürlichen Veränderung einer Stadt gibt es Komponenten, die über einen langen Zeitraum konstant sind, so wie im menschlichen Körper die Nerven- und vor allem die Knochenzellen ein Leben lang erhalten bleiben. Aber was in Warschau passiert war, hatte nichts mit organischen Veränderungen zu tun. Auf erschreckende Weise wurde mir klar, daß der Plan der Nazis, einen Vernichtungskrieg im Osten zu führen, hier in Erfüllung gegangen war. Und auf dem Fleck Erde stehend, der einmal das Warschauer Ghetto gewesen war, wurde mir vielleicht ansatzweise die Dimension der Auslöschung seiner früheren Bewohner bewußt, die weit über ihre physische Vernichtung hinausging: Kein sinnlicher Eindruck vermittelte noch ihre Existenz. Das Straßenbild des Warschauer Ghettos war vollständig aufgelöst worden; hier standen nicht einmal neue Häuser anstelle der alten, sondern eine Stadt war verschwunden und eine neue aus dem Boden gestampft worden.¹⁷

Die polnische Metropole ist für Freia kein *Erinnerungsort*, da die ehemalige Stadt keine Spuren in ihrem individuellen kommunikativen Bewusstsein hinterlassen hat und somit keine Existenz in ihrer subjektiven Erinnerung gewinnen kann. Das Warschauer Ghetto und die Altstadt können für sie nur als Gedächtnis- bzw. Gedenkort in Erscheinung treten. Als *Gedächtnisort*, insofern die Erinnerungen an sie in ein kollektives kulturelles Bewusstsein abgelöst vom Ort überführt und in einem Speicher (Bücher, Bilder, Fotos usw.) versammelt wurden. Als *Gedenkort*, insoweit sie anhand von Denkmälern, Schildern, Straßennamen usw. die Vergangenheit an den Ort rückbinden und sie zu evozieren versuchen. Als Gedenkort sind das Warschauer Ghetto und die Altstadt immerhin erklärungsbedürftig, da sie durch »Diskontinuität, das heißt: durch eine eklatante Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart gekennzeichnet«¹⁸ sind. Ein Gedenkort ist schließlich das, »was übrigbleibt von dem, was nicht mehr besteht und gilt.«¹⁹ Er muss deshalb durch Erzäh-

17 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 171.

18 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2006, S. 309.

19 Assmann: *Erinnerungsräume* (Anm. 18), S. 309.

len oder Erläuterung von vergangener Erfahrung und Erinnerung erst wieder lebendig gemacht werden. Sofern die Vergangenheit in den Ort hineinprojiziert wird und mithin die erlebte Geschichte weiter tradiert und erinnert wird, bleibt der Gedenkort »Stütze und Unterpfand des Gedächtnisses«. ²⁰ Wenn aber die Schauplätze »kontext- und wissenslos in eine fremd gewordene Welt hineinragen, werden sie zu Monumenten des Vergessens.« ²¹ Für Freia sind genau in diesem Sinne aus den Gedächtnisorten der polnischen Metropole zusammenhanglose Gedenkortorte geworden, d. h. sie sind nun Monumente des Vergessens. In ihrem Verständnis haben sich das Warschauer Ghetto und die Altstadt in einen Gedenkort umgewandelt, der »in eine fremd gewordene Welt« ²² beziehungslos hineinragt und an dem keine Spur der Vergangenheit zu finden ist. Sie bleiben für sie abstrakt. »Kein sinnlicher Eindruck vermittelte noch [... die] Existenz« der Vergangenheit. ²³ Freia ist unfähig, mithilfe des für die Gegenwart bedeutungslosen Gedenkortortes einen Zugang zur Geschichte herzustellen. Dass sie nichts empfinden kann, entsetzt sie. ²⁴ Aus demselben Grund sind auch die Ermittlungen nach der Vergangenheit ihres Onkels und nach dem eigentlichen Anlass für seinen Selbstmord gescheitert. »Meine Recherche hatte nichts ergeben, nichts zutage gefördert, was ich nicht schon zuvor gewußt hatte« ²⁵, behauptet die Ich-Erzählerin.

Auch die zweite Polenreise, die Freia zusammen mit ihrer Mutter Renate unternimmt, führt zu keinem befriedigenden Ergebnis. Renate will nach Gdynia, an »diesen Ort des Schreckens« ²⁶, zurückkehren. Aber wie in Warschau sind auch hier die Spuren der Vergangenheit ausgelöscht. Gdynia ist für Freia eine Art von »polnischem Mallorca«: »Die Fotos, die Erzählungen waren meine Wirklichkeit gewesen, und ich wußte nicht, wie ich sie auch nur im entferntesten mit dieser gelösten Strandatmosphäre in Übereinstimmung bringen sollte.« ²⁷ Freia verfügt ausschließlich über überlieferte Erinnerungen, die kaum etwas mit dem aktuellen

20 Assmann: *Erinnerungsräume* (Anm. 18), S. 315.

21 Assmann: *Erinnerungsräume* (Anm. 18), S. 315.

22 Assmann: *Erinnerungsräume* (Anm. 18), S. 315.

23 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 171.

24 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 172.

25 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 173.

26 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 288.

27 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 295.

realen Ort zu tun haben.²⁸ Nur ihre Mutter Renate kann Freia helfen, eine Verbindung zur Vergangenheit herzustellen. Denn für Renate ist Gdynia ein Erinnerungsort. Aber Renates frühe Kindheitserinnerungen sind schwach. Außerdem leidet Freias Mutter unter quälenden Schuldgefühlen, bis sie, nachdem ihre Verdrängungsversuche misslungen sind, Selbstmord begeht. Der Untergang der »Wilhelm Gustloff« hat sie bis zum Lebensende nicht losgelassen. Wieder erweist sich die »Vorstellung von Authentizität, vom direkten Zugang zur (Familien-)Geschichte« als Illusion.²⁹

Freia hat Angst »vor dieser dicken, eingeschweißten Familienkette aus Schweigen, Totschlag und nochmals Schweigen«³⁰. Anders als Renate ist sie davon überzeugt, dass »von der Vergangenheit gesprochen werden muss, um nicht von ihr überwältigt zu werden.«³¹ Sie will ihrem Kind eine Familiengeschichte ohne Geheimnisse oder Halbschatten, frei von absichtlichen Verschweigungen und Verdrängungen hinterlassen. Freia zeigt sich letztendlich verantwortlich gegenüber der Vergangenheit. Sie wendet sich konfrontativ gegen die älteren Generationen und findet zu ihren eigenen Erzählungen und zur eigenen Identität. Auch ihr Zwillingbruder Paul, der weniger aktiv an der »Spurensuche«³² teilgenommen hat, will sich endlich von der Belastung der Vergangenheit befreien: »Wir sind glücklich, aber trotzdem spüre ich den Sog der Vergangenheit einfach immer ... morgens, wenn ich aufwache, wenn ich Tee mit Honig trinke, [...] Freia, immerfort, jeden Tag, wie [...] so eine Art »kosmische Hintergrundstrahlung«. Etwas, das immer da ist.«³³ Freias und Pauls Verhalten zeigt, dass, was »für die frühere Generation unabänderlich bzw. unerreichbar« war, »den nachfolgenden Generationen aufgebürdet« wird.³⁴

28 Vgl. Maliszewska: *Reise an den »Gedächtnisort« Polen* (Anm. 13), S. 70f.

29 Birte Giesler: *Krieg und Nationalsozialismus als Familientabu in Tanja Dückers' Generationenroman Himmelskörper*. In: *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Hg. v. Lars Koch, Marianne Vogel. Würzburg 2007, S. 286–303, hier S. 298.

30 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 272.

31 Maliszewska: *Reise an den »Gedächtnisort« Polen* (Anm. 13), S. 76.

32 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 294.

33 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 316f.

34 Michael Ostheimer: *Ungebetene Hinterlassenschaften. Zur literarischen Imagination über das familiäre Nachleben des Nationalsozialismus*. Göttingen 2013, S. 42. Vgl. weiterführend Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory*.

Nach dem Tod der Großeltern stoßen Freia und Paul bei der Wohnungsauflösung auf Kisten mit zahlreichen Dokumenten, die sie nie gesehen hatten und nie erwähnt worden waren: »Paul und ich hatten viel herausgefunden über unsere Mutter und ihre Eltern in den letzten Wochen vor und während der Wohnungsauflösung, staunend hatten wir Kisten und Kästen geöffnet, Briefe gelesen, Postkarten und Fotos betrachtet, und doch schien alles erst ein Anfang zu sein.«³⁵ Beide versuchen nun, den Fundstücken durch eine spezifische Form der schriftlichen Auf- und Umarbeitung zu begegnen. Dadurch wird das Schreiben der eigenen Familiengeschichte zu einem befreienden Akt, der zur Selbstfindung und Konsolidierung des autobiographischen Bewusstseins führen soll. Das geplante Buch selbst mit dem Titel »Himmelskörper« wird letzten Endes zum »Erinnerungsort«: »Wenn schon nie mehr in Wirklichkeit, dann wenigstens einmal auf der Welt, in einem Erinnerungsstück, an einem »Ort«: Papier, so leicht wie Wolken«³⁶.

Freias Suche endet folglich mit dem Schreiben ihrer Familiengeschichte mit der Hilfe ihres Zwillingsbruders Paul. Auf diese Weise überwindet sie ihre Lebenskrise. Grundsätzlich aber soll die resultierende Familiengeschichte, genauso wie viele andere Erinnerungsfiktionen, ein konstruktiver Erinnerungsakt sein, ein emotional bedeutsamer und subjektiv stimmiger Vergangenheitsentwurf, der sich auf eine »aktive Deutung und Umdeutung von Vergangenen«³⁷ gründet und sich als »eine

Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York 2012, S. 29ff.; Markus Neuschäfer: *Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman*. Berlin 2013.

35 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 55. Tanja Dückers hat in einem Gespräch mit Andreas Lutz auf den autobiographischen Hintergrund dieser Episode hingewiesen: »Ich habe die Wohnung meiner Großeltern aufgelöst und mich dabei durch die Sedimente ihres Lebens gekramt: Kleidung, Verpackung, Postkarten, Briefe, Stadtkarten, Dokumente aus dem Krieg und der Nachkriegszeit. Da habe ich ein Stück deutscher Geschichte verfolgen können. Das alles inspirierte mich, den Roman ›Himmelskörper‹ zu schreiben.« (Zitiert nach Ewelina Kaminska: *Die ›nötige historische Distanz‹ der Enkelgeneration*. Tanja Dückers' Roman *Himmelskörper* (2003). In: *Das »Prinzip Erinnerung« in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Hg. v. Carsten Gansel, Pawel Zimniak. Göttingen 2010, S. 149–160, hier S. 150).

36 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 318.

37 Birgit Neumann: *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory*. Berlin 2005, S. 282.

Interpretation der Vergangenheit, eine narrative Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte, kurzum: ein Erzählmuster« erweist.³⁸

Himmelskörper veranschaulicht somit, wie sich drei Generationen auf dreierlei Art und Weise mit dem Vergangenen auseinandersetzen. Die Großeltern versuchen ihre tatsächlichen Erlebnisse zu verdrängen, die eigenen Taten zu heroisieren und in Form von ritualisierten Legenden weiter zu erzählen.³⁹ Die Elterngeneration leidet hingegen unter der Last der Geschichte und kann sie weder vergessen noch bewusst verarbeiten. Nur die Generation der Enkel scheint über genug Distanz zu verfügen, um der Vergangenheit die Stirn zu bieten. Die junge Generation fragt und verarbeitet.⁴⁰ Dabei geht es freilich nicht darum, die Zeitzeugengenerationen zu entschuldigen oder zu beschuldigen oder die Gründe für die Akzeptanz des Nationalsozialismus zu finden. Als Naturwissenschaftlerin hat Freia »weniger einen wertenden als einen ›forschenden Zugang‹ zur Vergangenheit.«⁴¹ Ihr vordergründiges Anliegen besteht darin, sich von der Last und Übermacht der Vergangenheit zu befreien, um in der Gegenwart weiterleben zu können. Das Füllen von weißen Flecken in der Familiengeschichte dient vor allem der Findung der eigenen Identität, die bisher verstört war, der Überwindung des Andersseins und damit der Erkenntnis ihrer Herkunft und der Vergewisserung ihrer Stellung innerhalb der Familienkette.

Im Rahmen des dargestellten Selbstfindungsprozesses, welcher die Folgen der Verdrängung der NS-Vergangenheit vorführt, reflektiert der Ich-Roman zugleich über die Möglichkeiten der Repräsentation der Vergangenheit, über die Perspektivität und Konstruiertheit individueller wie

38 Michael Braun: *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskulturen in Literatur und Film*. Münster 2013, S. 9.

39 Zu den Stereotypen und Selbstbildern im Familiengedächtnis der ersten und der folgenden Generationen vgl. Harald Welzer, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall: »Opa war kein Nazi.« *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt a. M. 2002.

40 Vgl. Meike Hermann: *Spurensuche in der dritten Generation. Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust in der jüngsten Literatur*. In: *Repräsentationen des Holocaust im Gedächtnis der Generationen. Zur Gegenwartsbedeutung des Holocaust in Israel und Deutschland*. Hg. v. Margrit Frölich, Yariv Lapid und Christian Schneider. Frankfurt a. M. 2004, S. 139–157, hier S. 151.

41 Norman Ächtler: *Topographie eines Familiengedächtnisses: Polen als Raum des Gegengedächtnisses in Tanja Dückers' Roman Himmelskörper*. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 45 (2009), H. 3, S. 276–298, hier S. 278.

kollektiver Erinnerung, über die Relativität von Vergangenheitsdeutungen und mithin über die Interpretationsabhängigkeit von Geschichte. Indem *Himmelskörper* die Umstände des Entstehens der Familiengeschichte, die Freia schreiben will, reflektiert, lässt sich Dückers' Roman als ein metahistorischer Generationenroman auffassen, der nicht nur die Erforschung und Rekonstruktion der Familiengeschichte präsentiert, sondern auch ihre eigene Genese darlegt.

Himmelskörper verweist grundsätzlich auf die Frage, ob das objektiv Gegebene und der subjektive Eindruck von demselben trennbar seien. Die Ich-Erzählerin stellt fortwährend fest, dass die »memoriale Differenz«⁴² zwischen dem erinnerten und dem sich erinnernden Subjekt sowie der Abstand zwischen dem, der sich erinnert, und dem, was erinnert wird, zu groß sind. Die Spannungen zwischen individuellem, kommunikativem und kulturellem Gedächtnis sind unüberwindbar. Freia zweifelt an der Aufrichtigkeit der Zeitzeugenberichte und stellt ihre Vergangenheitsdeutung unter »Tabuverdacht«.⁴³ Nur ein »Himmelskörper« namens »Cirrus Perlucidus«⁴⁴, der durchsichtige aber nicht durchscheinende Cirrus⁴⁵, den Freia im polnischen Gdynia entdeckt und den sie seit langem zu identifizieren versucht, erscheint symbolisch wie ein »Geschichtsspeicher«⁴⁶, der es möglich macht, die emotionale, subjektive Empfindung in die Erforschung der Familiengeschichte zu integrieren und somit die ›unscharfen Bilder‹ der Vergangenheit zu beseitigen und über »Ungeklärtes«⁴⁷ »Klarheit«⁴⁸ zu gewinnen. Dadurch kann Freia eine unmittelbare, persönliche Verbindung zur Vergangenheit herstellen, d. h. sich an eine Vergangenheit, die sie nicht miterlebt hat, »sinnlich« annähern⁴⁹ und

42 Jürgen Joachimsthaler: *Die memoriale Differenz. Erinnertes und sich erinnerndes Ich*. In: *Gedächtnis und kultureller Wandel. Erinnerndes Schreiben – Perspektiven und Kontroversen*. Hg. v. Judith Klinger, Gerhard Wolf. Tübingen 2009, S. 33–52.

43 Michael Braun: *Wem gehört die Geschichte? Tanja Dückers, Uwe Timm, Günter Grass und der Streit um die Erinnerung in der deutschen Gegenwartsliteratur*. In: *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*. Hg. v. Erhard Schütz, Wolfgang Hardtwig. Göttingen 2008, S. 100–114, hier S. 101.

44 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 11.

45 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 12.

46 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 307.

47 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 26.

48 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 271.

49 Ächtler: *Topographie eines Familiengedächtnisses* (Anm. 41), S. 296.

nachträglich innerlich das erkennen, was in der Vergangenheit ihre Zukunft bestimmt hat.

Das flüchtige Naturphänomen der Wolkenbildung, das »eigentlich nicht mehr Objekt und doch noch nicht ganz entmaterialisiert ist«⁵⁰ und deshalb als ein schlecht objektiv greifbarer Forschungsgegenstand der Ich-Erzählerin erscheint, fungiert als Bild für die den Roman durchziehende Frage nach dem Verhältnis von Faktualität und Fiktivität, d. h. für die Frage nach der Objektivität von historischen Fakten und der Rekonstruierbarkeit des historisch Gegebenen. Der Roman thematisiert ausdrücklich die »schwebende Grenze zwischen »subjektiver« und »objektiver« Geschichte«⁵¹, zwischen historischen Fakten und der subjektiven Wahrnehmung derselben und verweist somit auf die Untrennbarkeit von faktischer Wirklichkeit und subjektiver »Empfindung«⁵². Gerade weil aus Dückers' Sicht die Wahrnehmung der Wirklichkeit vom Standpunkt des Beobachters aus bestimmt ist, bewegt sich die (freilich fiktive) Rekonstruktion der Familiengeschichte in *Himmelskörper* wie die Erinnerung selbst zwischen Fakten und Fiktionen, zwischen Recherche und emotionaler Empfindung, zwischen Authentizität und freier Erfindung.⁵³ Statt die Vergangenheit historisch zu dokumentieren, wird sie narrativ inszeniert.⁵⁴ Die Vergangenheit löst sich letztlich in Literatur auf. Dadurch wird eine Innenperspektive auf die historischen Ereignisse ermöglicht, die unbekannte Aspekte der Vergangenheit aufdeckt und freilegt. Das Zusammenwirken von Faktizität, Ausarbeitung und Erfindung schafft die Voraussetzungen für neue Blicke auf das historisch Gegebene und ermöglicht einen persönlichen Zugang zur Vergangenheit, der die Geschichte neu besichtigt und den Blick, wie Aleida Assmann erklärt, »auf die Leerstellen und blinden Flecken« richtet, »auf das, was dethemati-

50 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 24.

51 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 307.

52 Dückers: *Himmelskörper* (Anm. 2), S. 307.

53 Die Erfindung von Geschichten, wie Michael Braun bemerkt, »hat nicht automatisch mit Unwahrheit, Verfälschung, Willkür oder gar arglistiger Täuschung zu tun.« Braun: *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskulturen in Literatur und Film* (Anm. 43), S. 11.

54 Vgl. Michael Braun: *Wem gehört die Geschichte? Erinnerung im Gegenwartsroman und Film*. In: Grote, Henjum, Ingebrigtsen, Pietzuch: *Perspektiven* (Anm. 6), S. 23–43, hier S. 26.

siert, tabuisiert oder ganz einfach übersehen und vernachlässigt ist.«⁵⁵ Der persönliche, emotionale Blick bestätigt, dass die Vergangenheit noch nicht vergangen, sondern Teil der Gegenwart ist, dass die resultierenden Vergangenheitsversionen sehr stark von den Bedürfnissen der Gegenwart geprägt sind. Deshalb lassen sich Vergangenheit und Gegenwart nicht einfach differenzieren.

2. Erich Hackl und die Inszenierung von Authentizität

Anders als Tanja Dückers, die in *Himmelskörper* eine Art subjektive Geschichtsschreibung skizziert, die sich auf eine private, personenbezogene und durch Überlagerungen gekennzeichnete Geschichtsauffassung gründet, versteht sich Erich Hackl als Chronist authentischer Ereignisse, als Geschichts-Erzähler. Hackl sieht den unmittelbaren Bezug auf die konkrete außersprachliche Realität als Grundlage seines Schreibens. Er betrachtet sich jedoch als einen Chronisten, der im Gegensatz zum Historiker nicht Geschichte erklärt, sondern »Erfahrungen« aufschreibt und weitergibt. Aus Hackls ausdrücklichem Bekenntnis zur Erzählkunst entsteht eine Art recherchierte Dichtung, die einen hohen Wahrheitsanspruch erhebt. Hackls Geschichten sind nicht erfunden oder fiktiv, sondern authentisch. Sie sind Wirklichkeitserzählungen mit einem engen Bezug zur faktischen Realität. Als literarische Vorlage dienen ihm authentische Fälle, die er eingehend recherchiert. Er hält sich an Zeugnisaussagen, Protokolle, historische Quellen u.ä. und versucht, die literarischen Erfordernisse mit diesen Dokumenten zu verbinden. In einem Interview in der Tageszeitung *Kurier* behauptet er: »Ich bin ein Dokumentarist, aber meine Gestaltungsmöglichkeiten sind literarisch, und ich stelle mir den Anspruch, beiden Bereichen zu genügen. Im Zweifelsfall ist mir aber das Faktische wichtiger«.⁵⁶ Hackls Geschichten beruhen somit

55 Aleida Assmann: *Die Vergangenheit begehbar machen. Vom Umgang mit Fakten und Fiktionen in der Erinnerungsliteratur*. In: *Die Politische Meinung* 500/501 (Juli / August 2011), S. 77–85, hier S. 84.

56 Erich Hackl, zitiert nach: Ruth Klüger: *Erich Hackl – von einem der die Wahrheit dichtet. Literatur und Geschichte in fester Umarmung*. In: *Literatur und Kritik* 315/316 (1997), S. 37–42, hier S. 40.

auf Fakten, auf nachprüfbaren Tatsachen. Sie erheben den Geltungsanspruch, reale Sachverhalte darzustellen. Das Geschehen hat bei ihm den Vorrang: »Es wird erzählt, weil etwas Erzählenswertes passiert ist.«⁵⁷ Sein erzählerisches Verfahren ist das der Rekonstruktion. Er montiert dokumentarisches Material, Zeugenaussagen und sozialhistorische Hintergrundinformationen. Seine Absicht besteht darin, durch Recherche und deren Verarbeitung Klarheit zu schaffen: »So ist es gewesen« oder »so soll es gewesen sein«. Ein expliziter Wahrheitsanspruch ist konstitutiv für sein literarisches Vorhaben. Deshalb stehen in seinen Geschichten Heldinnen und Helden im Vordergrund, die auch außerhalb der Erzählung existieren. Er will »Menschen gerecht werden, nicht literarischen Figuren.«⁵⁸ Dabei nimmt er für politisch Unterdrückte und Verfolgte sowie für sozial Entrechtete Partei und arbeitet genau den »politisch-ideologischen Hintergrund«⁵⁹ heraus, vor dem diese Figuren agieren und welcher die Kohärenz ihres Handelns verstehbar macht. Es sind Menschen, die Opfer von Gewaltherrschaft wurden und in der Regel nicht mehr erzählen können. Tragische Schicksale, die von der Geschichtsschreibung vergessen worden sind und für immer in Vergessenheit zu geraten drohen. Es geht Hackl letztlich darum, sie aus der Anonymität zu reißen, um die Wahrheit herzustellen und das Vergessen zu verlangsamen. Denn Erzählen sei vor allem, nach Hackls Grundüberzeugung, »Widerstand – gegen das Vergessen, das Verschütten von Erfahrung, die reale oder vorgebliche Zerstörung von Vertrauen, durch das sich Erfahrung mitteilt.«⁶⁰

Ein solches Vorhaben lässt sich in Hackls Textsammlung *In fester Umarmung* aus dem Jahre 1996 deutlich erkennen. Zu lesen sind Texte, Berichte, Reportagen und Sozialstudien, die mit wenigen Ausnahmen bereits in Zeitungen und Zeitschriften schon veröffentlicht worden waren. In der Titelerzählung erscheint eine Schlüsselstelle, die Hackls Schreibstrategie aufdeckt. Er zitiert ein Kinderbuch für Erwachsene: *Der brennende Stein* des russischen Schriftstellers Arkadi Gaidar:

57 Ruth Klüger: *Die Wahrheit des Chronisten: Laudatio für Erich Hackl*. In: dies.: *Frauen lesen anders*. München 1996, S. 177–184, hier S. 179.

58 Erich Hackl: *Geschichte erzählen? Paraphrasen zur Arbeit des Chronisten*. In: *Ästhetik der Geschichte*. Hg. v. Johann Holzner, Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 1995 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 54), S. 163–183, hier S. 182.

59 Patricia Cifre Wibrow: *Erich Hackl – ein spanisch-österreichischer Grenzgänger*. In: *Die Rampe. Porträt Erich Hackl* 3 (2005), S. 129–134, hier S. 130.

60 Hackl: *Geschichte erzählen?* (Anm. 58), S. 172.

[Ein alter Mann] nennt seinem jungen Freund die Ursachen seiner Gebrechen: Haft, Folter, Entbehrungen, die er im Laufe seines Lebens, seines Kampfes für eine gerechtere Welt erlitten hat. Sie sind seine Identitätsmerkmale, äußere Zeichen seines Gedächtnisses: ›Verstehst du? Ich will nicht vergessen. Ich zerhaue den Stein nicht. Es wäre Verrat.‹

Lebensläufe. Wir laufen Gefahr, vergangene Etappen unseres Lebens abzuschütteln: Sorgen, Hoffnungen, Freundschaften. Je rasanter sich unser äußeres Leben gestaltet, um so vergeßlicher werden wir. Auch ungeduldiger, wählerischer. Was für ein Unding, das Leben wieder und wieder von vorn beginnen zu wollen [...].⁶¹

Gerade deshalb ist Hackl der Wahrheit verpflichtet und versteht sein Schreiben als Kampf für die Gerechtigkeit und als Widerstand gegen das Vergessen und das Verdrängen.⁶²

Die großen Erzählungen Hackls spiegeln diesen Ansatz in Vollen- dung. Sie gehen jeweils von vergessenen Einzelschicksalen aus, denen der Autor in ansprechender novellistischer Form literarisch Leben ein- haucht. Es sind Geschichten »nach dem Leben«, wie es im Untertitel des Romans *Als ob ein Engel* heißt, die häufig »vom Scheitern von Uto- pien, von idealistischen Ansprüchen erzählen.«⁶³ Ähnlich wie in der Mikro- bzw. Alltagsgeschichte stehen dabei keine nackten Fakten im Mittelpunkt, sondern der Einfluss großer politischer Ereignisse auf die Biographie einzelner Menschen. Im individuellen Schicksal wird das Kol- lektive gesehen und die allgemeingültigen Folgen einer Epoche gezeigt. Die Annäherung an die historische Realität hebt sich eindeutig von der distanzierenden Abstraktion des Historikers ab: Die Erzählungen verge- genwärtigen ein Stück Vergangenheit als Erlebniswirklichkeit, als erlebte Geschichte, um sie für den Leser und die Nachwelt zu bewahren. Der Chronist erscheint dabei als »sekundärer Zeuge«,⁶⁴ der das Zeugnis der Überlebenden aufnimmt und, wie Paul Celan es ausdrückt, »für den Zeu-

61 Erich Hackl: *In fester Umarmung*. Zürich 1996, S. 244f.

62 Vgl. Hackl: *Geschichte erzählen?* (Anm. 58), S. 172.

63 Frank Schulze: *Grenzgänger zwischen Literatur und Geschichte – die Poetik Erich Hackls*. In: *Die Rampe. Porträt Erich Hackl* 3 (2005), S. 117–124, hier S. 123.

64 Ulrich Baer: *Einleitung*. In: ›Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Hg. v. Ulrich Baer. Frankfurt a. M. 2000, S. 7–31, hier S. 11.

gen zeugt«. ⁶⁵ Er will den Erinnerungen anderer seine Stimme leihen, sich nicht am Vergessen beteiligen und den Zusammenhang zwischen individuellem Verhalten und sozio-politischen Entwicklungen offenlegen.

Gestützt auf genauestens recherchierte Fakten gelingt es Hackl, eine ästhetische Authentizität zu schaffen, die aus einer ethischen Verantwortlichkeit gegenüber den realen Vorbildern seiner Figuren, ihrer Erfahrung und Erinnerung, und aus dem eigenen Mitgefühl für das Erzählte hervorgeht. ⁶⁶ Diese mehrfache Verantwortlichkeit hindert ihn, sich dem frei erfundenen Erzählen zuzuwenden: »Wenn ich nicht gezwungen bin, mich an reale Menschen zu halten, ihnen meine Zuneigung durch Treue zu beweisen, dann besteht die Gefahr, daß ich ins Blaue hinein schwadroniere, Dokumentarisches einbette in bloß Ausgedachtes.« ⁶⁷ Hackl möchte ja nichts erfinden. Er will nur berichten, was in Wirklichkeit geschehen ist. Sein dokumentarisches Schreiben erfordert von ihm, sich selbst zurückzunehmen, um nicht den Blick auf das Erzählte zu verstellen. Obwohl er schlicht und nüchtern erzählt und sich meist jeden Kommentars enthält, ist er nicht distanziert. Als literarischer Chronist will er drei Forderungen erfüllen: »Höchste Kunstfertigkeit; Mitteilung von Erfahrung; Anteilnahme.« ⁶⁸ Genauso wie seine Figuren tritt auch er für eine gerechtere Welt ein und möchte deshalb in die Wirklichkeit eingreifen.

Hackls Erzählungen resultieren also aus einem »außerliterarischen Impuls« ⁶⁹ und zeigen eine außerliterarische Wirkungsabsicht: Sie streben eine Bewusstseinsveränderung der Rezipienten an. Damit entfernt sich Hackl von autonomistischen Literaturkonzepten und nähert sich einer »operativen Ästhetik«, ⁷⁰ in der der Literatur eine gesellschaftliche Eingriffsmöglichkeit zukommt. Seine Texte bezwecken nicht nur, gesell-

65 Paul Celan: *Aschenglorie*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1983, S. 72.

66 Vgl. dazu Lutz Holzinger: *Österreich ist viel eher Steyr (Erich Hackl)*. In: *Volksstimme* vom 23./24.02.1991.

67 Hackl: *Geschichte erzählen?* (Anm. 58), S. 182.

68 Hackl: *Geschichte erzählen?* (Anm. 58), S. 181.

69 Erich Hackl, in: *Leben. Schreiben. Podiumsdiskussion mit Sigrid Damm, György Dalos, Erich Hackl und Peter Stephan Jungk. Moderation: Christa Gürtler*. In: *Salz* 110 (2002) S. 50–56, hier S. 51.

70 Vgl. Klaus L. Berghahn: *Operative Ästhetik: Zur Theorie der dokumentarischen Literatur*. In: *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965. Untersuchun-*

schaftliche Verhältnisse zu kritisieren, sondern auch sie zu verändern. Deshalb gilt Hackls Interesse der Geschichte, aber nicht als einem absolut abgeschlossenen Entwicklungsprozess, sondern als einer immer noch gegenwärtigen Vergangenheit, deren Bruchstücke anhand der Erinnerung und der Erzählung zum Vorschein gebracht werden können.⁷¹ Wie es Klaus Berghahn für die Dokumentarliteratur allgemein formuliert, wird in Hackls Erzählungen »die Aktualisierung der Vergangenheit zur Kritik der Gegenwart«.⁷² Die Erinnerung an ehemaliges Unrecht deutet auf gegenwärtige Formen von Ungerechtigkeit hin.

Als Vertreter eines »kritischen Realismus«⁷³ gilt Hackl als ein Autor, der wegen seines grundsätzlichen Authentizitätsanspruchs die Grenzen zwischen Geschichtsschreibung, Literatur und Journalismus außer Kraft setzt. Geprägt durch seine wichtigsten Vorbilder – die chronikale Erzähltradition (Johann Peter Hebel, Kleist, Guntram Vesper, Bertolt Brecht und Anna Seghers), die lateinamerikanische Testimonio-Literatur und der New Journalism Truman Capotes⁷⁴ – lehnt Hackl die postmoderne Haltung ab, Geschichte als Konstrukt eines Autors zu denken. Von der Dokumentarliteratur erwartet er die »außerliterarische Verbindlichkeit«⁷⁵ der dargestellten Ereignisse, d. h., dass der Autor genau recherchiert und die Tatsachen respektiert. Handelt es sich aber dabei tatsächlich um eine authentische Darstellung der (historischen) Wirklichkeit? Vermag Hackl in seinen dokumentarischen Erzählungen die Wirklichkeit so zu zeigen, wie sie ist oder war, d. h. sie realistisch widerzuspiegeln? Besteht hier nicht die Gefahr, das intendierte Abbild mit dem Original zu verwechseln? Geht es dabei eigentlich nicht eher um ästhetische Kon-

gen und Berichte. Hg. v. Paul M. Lützel, Egon Schwarz. Königstein/Ts. 1980, S. 270–281, hier S. 276 f.

71 »Vorschein einer Geschichte« ist der Untertitel der ersten der *Drei tränenlosen Geschichten* Hackls. Vgl. Erich Hackl: *Drei tränenlose Geschichten*. Zürich 2014.

72 Berghahn: *Operative Ästhetik* (Anm. 70), S. 274.

73 Vgl. Andreas Brandtner: *Kulturlandschaft Oberösterreich*. In: *Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern*. Hg. v. Volker Kaukoreit, Kristina Pfoser. Stuttgart 2000, S. 241–243, hier S. 241.

74 Vgl. dazu Schulze: *Grenzgänger zwischen Literatur und Geschichte* (Anm. 63), S. 119 ff.

75 Erich Hackl: *Wirklichkeit als Erfindung. Geschichte als Konstrukt. »Vergangenheitsbewältigung« in der spanischen Literatur*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 55 (2001), S. 1054–1058, hier S. 1055.

struktionen? Fest steht, dass Hackls Erzählungen keine rein erfundenen Geschichten sind: Sie beziehen sich unmittelbar auf eine konkrete außersprachliche Realität und treten mit einem expliziten Wahrheitsanspruch auf. Ihr Ziel besteht jedoch in einer Vergegenwärtigung der Vergangenheit, ohne auf die mediale Vermittlung des literarischen Textes zu verzichten. In seinen Erzählungen wird die außermediale historische Wirklichkeit durch das Medium Literatur vermittelt und insofern in irgendeiner Weise transformiert. Mithilfe narrativer Verfahren wird in diesem Prozess die reine Faktizität der geschichtlichen Ereignisse aufgehoben und in das syntagmatische System des literarischen Textes übertragen, in welchem die einzelnen dargestellten Komponenten zu einem sinnvollen Ganzen zusammengefügt werden. Anhand der narrativen Strukturen wird die faktische Vergangenheit derart gestaltet, gedeutet und aktualisiert, dass sie im literarischen Text als unverfälschte Wiedergabe der außermedialen Ereignisse erscheinen soll. Die diskursiv vermittelte Vergangenheit zielt darauf ab, als ungeschönte Darstellung der außermedialen historischen Realität anerkannt zu werden, so dass in diesem Zusammenhang von Inszenierung der Authentizität gesprochen werden kann. Diese Inszenierung, die auf einer möglichst getreuen Rekonstruktion der historischen Ereignisse beruht, ist die Voraussetzung dafür, dass die narrativ vermittelte Wirklichkeit zur faktischen Vergangenheit ins Verhältnis gesetzt werden kann.

Trotz der intendierten Authentizität und Glaubwürdigkeit basiert die Darstellungsfunktion der dokumentarischen Erzählungen Hackls nicht auf einem strikten Abbildungsverhältnis bzw. auf einer direkten Korrespondenz zwischen der Repräsentation und den repräsentierten Ereignissen und Vorgängen. Denn eigentlich handelt es sich dabei nicht um eine pure mimetische Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern um einen poetischen Akt, der seinen Referenten durch Verfahren der Selektion, Kombination und Synthese und nicht zuletzt durch die Verwendung von fiktionalen Lizenzen notwendig mitkonstituiert. Anhand von Auswahl und Zusammenfügung werden die einzelnen historischen Ereignisse im Text aktualisiert und einer durchgehenden Perspektivierung unterzogen, so dass ein historischer Sinn hergestellt wird. Durch die Narrativisierung der Vergangenheit und oftmals mittels der Verschränkung von realen und fiktiven Elementen, die allerdings keine kontrafaktischen Abweichungen zur Folge haben sollte, wird das historische Faktum ästhetisiert und in einen Sinnzusammenhang eingefügt, der den Verlauf und die innere Logik der dargestellten Prozesse nachvollziehbar und plau-

sibel macht. So präsentieren Hackls Erzählungen »nicht bloß faktische Wirklichkeit, also keine reine Summe von Tatsachen, auch nicht ›die eine Wahrheit‹«. ⁷⁶ Befreit von einem unergiebigem, ja naiven Objektivitätsdogma ist sich Hackl der notwendigen Subjektivität jeglicher Form von Erkenntnis durchaus bewusst. Die Einsicht in die Begrenztheit menschlicher Erkenntnis impliziert jedoch nicht, dass der Authentizitätsanspruch als regulative Idee der chronikalen Tätigkeit suspendiert werden soll. Hackls Erzählungen treten beständig mit einem eindeutigen Wahrheitsanspruch auf und zielen nachdrücklich darauf ab, eine möglichst authentische Rekonstruktion der faktischen Vergangenheit zu liefern. Sie präsentieren aber zugleich eine literarisch gestaltete Wirklichkeit, die nicht mit der außermedialen Realität gleichgesetzt werden kann. In einem Interview aus dem Jahre 2001 erklärt Hackl hierzu: »Wahrheit ist gerade nicht die Wirklichkeit, die durch Fakten oder Dokumente rekonstruierbar ist, sondern nur durch meine Interpretation der Wirklichkeit.« ⁷⁷ Was Hackl darstellt, sind »innere Wahrheiten«, ⁷⁸ eine spezifische Annäherung an die Wirklichkeit mithilfe literarisch verdichteter Erfahrungen, Erinnerungen, Vorgänge und Ereignisse.

In den Erzählungen der letzten Jahre problematisiert Hackl die Gleichsetzung von faktischer Wirklichkeit und künstlerischem Abbild und reflektiert über die Subjektivität des Erzählers. In seinem *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick*, eine Erzählung aus dem Jahre 1999, vollzieht der Autor eine deutliche Wendung vom neutralen Erzähler zu einem Ich-Erzähler, der den hypothetischen Charakter etlicher Szenen und Episoden mit Ausdrücken wie »Vermutlich« ⁷⁹, »Vielleicht« ⁸⁰, »Ungefähr so, stelle ich mir vor« ⁸¹, »wahrscheinlich« ⁸², »Also erfahre oder vermute ich« ⁸³, »Ich

76 Ines Brunhart: »Mich berührt am Fremden das Vertraute«. Plädoyer für die Lektüre von Erich Hackl im bewusstseinsorientierten Deutschunterricht. In: *Revista de Filología Alemana* 2010, Anejo II, S. 45–57, hier S. 55.

77 Frank Schulze: *Gespräch mit Erich Hackl über politische Literatur heute*. In: *Peter-Weiss-Jahrbuch* 10 (2011), S. 132–140, hier S. 137.

78 Vgl. dazu Schulze: *Grenzgänger zwischen Literatur und Geschichte* (Anm. 63), S. 118.

79 Erich Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick*. Zürich 1999, S. 17, 20.

80 Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (Anm. 79), S. 25.

81 Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (Anm. 79), S. 18.

82 Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (Anm. 79), S. 25, 36.

83 Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (Anm. 79), S. 21.

weiß nur«⁸⁴ oder »Sonst weiß ich wenig zu sagen«⁸⁵ bekundet. Obwohl der Ich-Erzähler sich häufig hinter die dargestellten Ereignisse zurückzieht, erscheint er als Teil der erzählten Welt und füllt die unzähligen Leerstellen des Dokumentarischen und die Lücken der Erinnerungen mit plausiblen Vermutungen, indem er sich Vorgänge, Erlebnisse und Situationen ausdenkt:

Ich weiß nicht, weshalb sie Rosa María nicht gleich ins Geburtsregister eintragen ließ. Vielleicht, weil sie genäht werden mußte und die ersten Tage im Bett zubrachte. Wahrscheinlich war es damals auch üblich, daß der Kindesvater persönlich aufs Standesamt ging, und sie hatte Karl versprechen müssen, ihm diese Pflicht nicht abzunehmen.⁸⁶

Aus einer späteren Position wird die Vergangenheit erdacht. An die Stelle der Fakten tritt die Imagination, manchmal sogar die Fiktion. Immerhin grenzt der Erzähler die unbewiesenen Annahmen von den überprüfbaren Tatsachen unmissverständlich ab:

Im Jänner siebenunddreißig wurde der Österreicher Karl Sequens mit einem Oberschenkeldurchschuß in ein Krankenhaus der Stadt Valencia eingeliefert. Es läßt sich kaum noch feststellen, wo, an welchem Tag und unter welchen Umständen Karl verletzt worden war. Tatsache ist, daß er mit einem Verwundetentransport internationaler Freiwilliger eintraf, und Tatsache ist auch, daß Herminia Roudière Perpiñá gemeinsam mit ihrer Schwester Emilia dem Aufruf des örtlichen Frauenkomitees nachkam, die Kämpfer für Spaniens Freiheit zu besuchen und ihnen den Spitalaufenthalt möglichst kurzweilig zu gestalten.⁸⁷

Der Chronist enthüllt sogar den Rechercheprozess, der seinen Tatsachenbericht selbst begründet, und skizziert die eigene (und fremde), zum Teil archivarisches Rekonstruktionstätigkeit: »Es fällt schwer, Karls Spuren durch sein erstes Kriegsjahr zu folgen. Aber da ist Hans Landauer, der einem mit seinem fabelhaften Gedächtnis und mit der Fülle seines Archivs weiterhilft.«⁸⁸

84 Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (Anm. 79), S. 20.

85 Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (Anm. 79), S. 20.

86 Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (Anm. 79), S. 25 f.

87 Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (Anm. 79), S. 7.

88 Hackl: *Entwurf einer Liebe auf den ersten Blick* (Anm. 79), S. 21.

Eine Vielzahl von Stimmen ist ebenfalls die Erzählung *Die Hochzeit von Auschwitz. Eine Begebenheit* aus dem Jahre 2002, die auf Augenzeugenberichten, Erinnerungen, Dokumenten und Briefen beruht. Hier wird aber das Verhältnis von Erinnern und Erzählen stärker problematisiert. Erzählt wird ein wahres Ereignis, wie der Untertitel »Eine Begebenheit« nahelegt. Im März 1944 durfte die Spanierin Marga Ferrer für einen Tag und eine Nacht das KZ Auschwitz betreten, um den österreichischen Häftling und ehemaligen Brigadier im Spanischen Bürgerkrieg, Rudi Friemel, zu heiraten. Sie war in Begleitung ihres gemeinsamen Kindes, das drei Jahre alt war. Beide hatten sich während des Spanischen Bürgerkriegs kennengelernt. Von der unglaublichen Lagerhochzeit existiert ein Foto. Nach einem misslungenen Fluchtversuch wurde Rudi im Lager kurz vor der Befreiung hingerichtet. Marga starb 1987. Anhand der Berichte von Auschwitz-Überlebenden, von ehemaligen Spanienkämpfern, von Margas Schwester Marina, von Norbert Friemel, Rudis Sohn aus erster Ehe mit einer Wienerin, vom gemeinsamen Sohn Edi, der als Hochschullehrer in Frankreich arbeitet, von Verwandten und Freunden und nicht zuletzt anhand von Briefen, von Rudi, von Marga und von Rudis Vater, und anderer Dokumente komponiert Hackl eine fragmentierte, eben multiperspektivische Darstellung, die Lücken und manchmal auch Widersprüche aufweist. Bereits zu Beginn der Erzählung zeigt sich Marina Ferrer skeptisch gegenüber den eigenen Erinnerungen: »Soll ich seine Geschichte erzählen? Willst du sie hören? Ich warne dich: Da sind nur Bruchstücke seines Lebens, und in meinem Kopf ergeben sie kein klares Bild. Die Jahre vergehen wie im Flug, und wenn man Rückschau hält, ist es zu spät, Einbildung und Wirklichkeit auseinanderzuhalten.«⁸⁹

Die Erinnerung gilt als unzuverlässig, denn sie ist ein verspäteter Prozess, der vom Rückblick lebt. Das Erlebte verändert sich unvermeidlich in der Erinnerung und in der Zeit genauso wie das Subjekt, das sich erinnert. Deshalb veranschaulicht Hackl mithilfe des am Anfang vorangestellten Zitats des italienischen Schriftstellers Sergio Atzeni, dass es ihm nicht darum geht, eine absolute Wahrheit aufzuzeigen:

Ich kenne die Wahrheit nicht – sofern es sie überhaupt gibt. Vielleicht hat jemand von den Erzählern gelogen. Auch das Gegenteil ist möglich: daß alle nur das gesagt haben, was sie für wahr hielten. Oder vielleicht haben sie im angeborenen Bedürfnis, eine Geschichte auszuschnücken, hin und wieder etwas dazuerfunden. Oder es gilt die Vermutung, daß sich der Schleier des

89 Erich Hackl: *Die Hochzeit von Auschwitz. Eine Begebenheit*. Zürich 2002, S. 7f.

Erinnerns über die Tatsachen legt und die Berichte der Augenzeugen allmählich ebenso verzerrt, verwandelt, verdichtet wie die Schlußfolgerungen der Historiker.⁹⁰

Mit der Authentizität der Augenzeugenberichte wird differenziert umgegangen. Wegen der Lückenhaftigkeit und des konstruierten Charakters der Erinnerung werden die Einzelstimmen nicht chronologisch oder linear, sondern eher mosaikartig angeordnet und häufig kontrastiv gegeneinandergestellt. Durch den Verzicht auf ein eindimensionales Erzählverfahren, anhand der polyphonen Struktur und des ständigen Wechsels der Erzählperspektive wird Hackl der Komplexität der Erinnerungen gerecht und der absolute Objektivitätsanspruch der Zeitzeugenberichte infrage gestellt. Damit vollzieht sich bei ihm eine »Emanzipation von der Dominanz des Faktischen«⁹¹, die ihm ermöglicht, Traumsequenzen einzuführen und in imaginären Gesprächen mit dem Toten Rudi Friemel aufzutreten.

Heute nacht werde ich von Rudi Friemel träumen. Er wird ein weißes Gesicht haben, wie aus Wachs, und weit aufgerissene Augen, als sei er zu Tode erschrocken. Er wird eine dünne gestreifte Häftlingshose tragen, die seine Frostbeulen verbirgt, und ein weißes Hemd, das mit Rosen bestickt ist. Ein Geschenk, von wem? Er wird lächeln, wie er immer gelächelt hat. Ich werde das Grübchen an seinem Kinn sehen. Er wird sagen: Alle haben mich vergessen, die Frauen, die Freunde, die Genossen.

Blödsinn, werde ich sagen.⁹²

Analog zum Prozess der Erinnerung wird mithin »im Rückblick aus einer Perspektive des Späteren«⁹³ erzählt und anhand von Beschreibungen und Annahmen, die von authentischen Dokumenten ausgehen, die Vergangenheit nachträglich (re)konstruiert. Durch die Vermutung von Episoden und Situationen, die möglicherweise nie erlebt oder wahrgenommen wurden, mithilfe also von fiktionalen Lizenzen schließt der Erzähler im Nachhinein die unzähligen Erinnerungslücken. Hackls teildokumentarisches Erzählverfahren vermittelt demnach die Erfahrung, dass die

90 Hackl: *Die Hochzeit von Auschwitz* (Anm. 89), S. 5.

91 Schulze: *Grenzgänger zwischen Literatur und Geschichte* (Anm. 63), S. 118.

92 Hackl: *Die Hochzeit von Auschwitz* (Anm. 89), S. 7.

93 Walter Hinck: *Über autobiographisches Schreiben in der Gegenwart* (Greve, Klüger, de Bruyn, Harig, Walsler). In: *Resonanzen. Festschrift für Hans-Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*. Hg. v. Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl. Würzburg 2000, S. 457–468, hier S. 457.

angestrebte Authentizität nicht ohne die Leerstellen der Vergangenheit auskommt, dass die geschilderten Erinnerungen Lücken, Auslassungen, Bruchstellen und blinde Flecken aufweisen, die den absoluten Wert der dargestellten Wirklichkeit relativieren. Hackls Erzählkonzept erhebt daher den Anspruch auf Wahrheit und Aufrichtigkeit in der Schilderung von Ereignissen und Erlebtem in einer Weise, die das Objektivitätsideal durch die Einsicht in die Subjektabhängigkeit des faktualen Erzählens ersetzt.

Christian Schärf

Das Überbewusste

Geschichte als narratives Reenactment

1.

Seit einiger Zeit ist eine neue Spielart des historischen Romans in der deutschen Gegenwartsliteratur auszumachen. Aktuelle Beispiele wären Thomas Hettches *Pfaueninsel* (2014), Inger-Maria Mahlkes *Wie ihr wollt* (2015) oder Klaus Modicks *Konzert ohne Dichter* (2015). An diesen Büchern lassen sich bestimmte Kennzeichen feststellen, die darauf hinweisen, wie Geschichte neu präsentiert wird.

Der neue historische Roman behandelt Geschichte nicht mehr als monumentale Rekonstruktion oder als kritische Dekonstruktion, sondern als narratives Reenactment. Das meint, die avancierten erzählenden Verfahren, die heute in Bezug auf historische Stoffe in Anwendung kommen, positionieren sich zu der bekannten Bezugnahme auf Geschichte, wie sie in Geschichtswerken, Biographien oder historischen Romanen einst der Fall gewesen und noch immer anzutreffen ist, in einer doppelten Brechung: Die von heute her erhobene Behauptung von Authentizität in der Darstellung von Geschichte wird darin nicht nur einmal, sondern zweimal gebrochen. Das bedeutet, dass die Bilder der ersten Stufe in einer neu entworfenen Form wiederkehren, dabei aber bereits als dekonstruierte Bildräume reflektiert werden. Es handelt sich dann um ein Spiel mit imagologischen Strukturen und der Frage, welche Bildmuster dazu geeignet sind, Geschichte zu »schreiben«, wie es dazu kommt, dass wir sie unter bestimmten Umständen für authentisch halten und welches Maß an Fiktionalität jeweils notwendig ist, um Authentizitätseffekte zu erzielen. Das Verfahren des Reenactment erlaubt es, historisch verbürgte Fakten unmittelbar als fiktive Inszenierungen zu setzen und dabei den Künstlichkeitscharakter dieser Setzungen hervorzuheben. Damit wird die paradox erscheinende Wirkung erzielt, dass gerade das Faktische in besonders drastischer Art und Weise als fiktiv auftritt und das Fiktive den Rahmen der Fakten frei erweitert und dergestalt überformt, dass die *Fiktionalität des Faktischen* zum Vorschein kommt. All dies zusammen

erscheint als ein *Erfahrungsraum des Überbewussten*. Im Überbewussten erscheint ein literarisches Geschichtsbild nach der Dekonstruktion von Geschichte. In gewisser Weise sind uns im Reenactment alle Epochen gleich nah und stehen gleichermaßen zur Verfügung. Dieser Neo-Historismus ist in Fragen der Geschichtsschreibung gleichbedeutend mit dem Überbewussten. Es geht nicht mehr darum, dass wir unsere eigene Epoche in die vergangenen hineinprojizieren. Alte Geschichtsräume werden aufgrund der faktisch-fiktionalen Hybridverfahren der Gegenwart vielmehr reinszeniert. Das Zitat ist seit jeher ein Movens der politischen Geschichte. Die Römer zitierten die Griechen, die Französische Revolution und Napoleon zitierten die Römer und die modernen Diktatoren zitierten Napoleon. Das Zitat erscheint daher als Maßgabe historischer Kontinuitäten. Der gravierende Verlust der historischen Kontinuität zwischen der Jetztzeit und ihrer Vergangenheit ist darin begründet, dass wir den Glauben an das Zitat erster Stufe aus unterschiedlichen Gründen verloren haben. Neben der Kontinuität durch das Zitat benötigen wir das Zitat des Zitierten, also eine Nachbildung des zitierten Faktums in einem zweiten Zitat, welches das Zitat erster Stufe bereits als Dekonstruktion der geschichtlichen Tatsachen ausweist. Was uns verlorengegangen ist, sind historische Identitätslinien. An ihre Stelle treten technologisch unterstützte Reinszenierungsverfahren abgelebter Räume durch doppelte Zitation.

Ich möchte dies anhand meiner eigenen Schreibpraxis etwas genauer erläutern, nämlich an Goethes Reise in den Harz im Jahre 1777, die in meinem Roman *Die Reise des Zeichners* (2016) Gegenstand einer historischen Simulation geworden ist.

2.

Am frühen Morgen des 29. November 1777 brach der achtundzwanzigjährige Johann Wolfgang Goethe von Weimar aus zu einer Reise in den Harz auf. Er reiste unter falschem Namen, nannte sich Weber und gab sich als Zeichner und Hofmaler aus Gotha aus. Einzig seine Freundin Charlotte von Stein weihte er vorher wenigstens mit Andeutungen in dieses Unternehmen ein. Doch auch ihr verschwieg er den genauen Tag seines Aufbruchs. Erst in seinen Briefen von der Reise lässt er anklingen, dass er unter falschem Namen unterwegs ist.

Im Schutze dieses Inkognito wollte er unerkannt bleiben und in Wernigerode einen jungen Mann namens Jakob Leberecht Plessing aufsuchen, der ihm zwei Briefe geschrieben hatte, auf die der Adressat jeweils keine Antwort folgen ließ.

Nachdem Goethe sodann die Bergbaureviere bei Goslar und Clausenthal besucht hatte, bestieg er am 10. Dezember den Brocken als, wie es bis heute heißt, erster Mensch im Winter. Am Abend des 16. Dezember war Goethe wieder in Weimar. Unmittelbar nach seiner Rückkehr vollendete er ein Gedicht mit dem Titel *Harzreise im Winter*. Es gilt als eines der rätselhaftesten und schwierigsten Gedichte aus Goethes Feder. Es ist ein Gedicht, das wie ein Orakel eine schwer zu deutende Antwort auf die Frage nach dem Schicksal gibt, das dem lyrischen Ich beschieden sei.

An Frau von Stein schrieb er von der Reise mehrere Briefe und richtete an sie schließlich auch die Zeilen, die sein Inkognito lüfteten: »Mir ist eine sonderbare Empfindung, unbekannt in der Welt herumzuziehen, es ist mir als wenn ich mein Verhältnis zu den Menschen und den Sachen weit wahrer fühlte. Ich heiße Weber bin ein Mahler, habe iura studiert oder ein Reisender überhaupt, betrage mich sehr höflich gegen jedermann, und bin überall wohl aufgenommen.«¹

Das schreibt er ihr am 6. Dezember aus Goslar. Zwei Tage vorher schrieb er über die Begegnung mit dem Melancholiker und, wie Goethe ihn nennt, Selbstquäler Plessing: »Mein Abenteuer hab ich bestanden, schön, ganz wie ich mir's voraus erzählt, wie sie's sehr vergnügen wird zu hören. Es ist niedrig aber schön, es ist nichts und viel – die Götter wissen allein was sie wollen, und was sie mit uns wollen, ihr Wille geschehe.«²

Der Aufstieg auf den winterlichen Brocken geriet Goethe zur Schicksalsprobe. Ob ihm jetzt und immerdar Glück oder Unglück beschieden wäre, sollte sich an dieser Bergtour erweisen. Wobei man hinzufügen muss, dass damals die Besteigung des Brockens in den Wintermonaten als undurchführbares Unterfangen galt. Als es erfolgreich hinter ihm liegt, schreibt Goethe:

Mit mir verfährt Gott wie mit seinen alten heiligen, und ich weis nicht woher mir's kommt. Wenn ich zum Befestigungszeichen bitte, dass möge das Fell trocken seyn und die Tenne nass, so ist's so [...]. Das Ziel meines Verlangens

1 Johann Wolfgang Goethe: *Briefe in vier Bänden*. Hg. v. Karl Robert Mandelkow. München 1976. Bd. 1, S. 243.

2 Goethe: *Briefe* (Anm. 1), Bd. 1, S. 242.

ist erreicht, es hängt an vielen Fäden, und viele Fäden hingen davon, Sie wissen wie symbolisch mein Daseyn ist.³

Goethes Ritt in den winterlichen Harz hat den Charakter einer Schicksalsreise. Das Ergebnis, das er zu erhalten glaubt, ist vielsagend. Es geht ihm um den ultimativen Nachweis, dass das eigene Dasein etwas Symbolisches hat. Das heißt, das eigene Leben ist kein Leben wie jedes andere, sondern trägt Zeichen von bestimmter Bedeutung, die über seine Vereinzelung hinaus auf ein größeres Ganzes weisen; es unterliegt gleichsam dem Auftrag einer metaphysischen Steigerung. Goethe will nicht bloß prüfen, wie es um ihn steht und was aus ihm persönlich werden kann. Er will wissen, welche höhere Macht über ihm waltet und in welchen Zeichen sie sich ihm gegenüber äußert.

Zwei Jahre zuvor war er nach Weimar an den Hof des achtzehnjährigen Herzogs von Sachsen-Weimar Carl August berufen worden. Als Genie hatte man den Autor des Briefromans *Die Leiden den jungen Werthers* nach Weimar geholt, um ihn bald schon in die Politik des Herzogtums einzubinden und ihn über alle Widerstände hinweg im Frühjahr 1777 zum Geheimen Legationsrat zu machen. Nun wurden ihm zahlreiche Aufgaben in Politik und Verwaltung übertragen, nicht zuletzt die Wiederinbetriebnahme des Silberbergwerks von Ilmenau. Dazu sollte er in den Bergbauregionen im Harz Erkundigungen einziehen; dies war der offizielle Grund seiner Reise.

Der inoffizielle Grund wog gleichwohl schwerer und wegen dieses Anlasses wählte Goethe sein Inkognito. Plessing, der nach seinem Studium bei seinen Eltern in Wernigerode lebte, war durch seine Studien in einen Zustand anhaltender Melancholie verfallen und hatte sich brieflich nach Weimar gewandt, um Kontakt mit dem schlagartig berühmten, gleichaltrigen Autor des Werther aufzunehmen.

Er bekam von dort keine Antwort. Goethe sah in ihm ein schauderhaftes Abbild einer biografischen Option, die auch die seine sein könnte und die er nun, als Legationsrat bei Hofe und an der Seite von Charlotte von Stein, möglicherweise hinter sich gelassen hatte. In Plessing erblickte er die Larve, aus der er selbst geschlüpft ist. Nur schien aus ihm, Goethe, ein prächtiger Schmetterling geworden zu sein, während Plessing ein grauer Engerling geblieben ist.

³ Goethe: *Briefe* (Anm. 1), Bd. 1, S. 246.

In Wernigerode saß Goethe am Abend des 3. Dezember 1777 als Maler Weber diesem Plessing dann tatsächlich gegenüber. In seiner autobiografischen Schrift *Campagne in Frankreich* schildert Goethe viel später diese Begegnung höchst eindrücklich, in der das Auftreten in einer Maske von entscheidender Bedeutung nicht für den Gesprächsverlauf, sondern auch für die Deutung der eigenen Existenz im Hinblick auf ihren symbolischen Gehalt gewesen ist:

Endlich fuhr er etwas ungeduldig heraus: ›Warum nennen Sie denn Goethe nicht?‹ Ich erwiderte, dass ich diesen auch wohl in gedachtem Kreise als willkommenen Gast gesehen und von ihm selbst persönlich als fremder Künstler wohl aufgenommen und gefördert worden, ohne dass ich weiter viel von ihm zu sagen wisse, da er teils allein, teils in andern Verhältnissen lebe.

Der junge Mann, der mit unruhiger Aufmerksamkeit zugehört hatte, verlangte nunmehr mit einigem Ungestüm, ich solle ihm das seltsame Individuum schildern, das so viel von sich reden mache. Ich trug ihm darauf mit großer Ingenuität eine Schilderung vor, die für mich nicht schwer wurde, da die seltsame Person in der seltsamsten Lage mir gegenwärtig stand, und wäre ihm von der Natur nur etwas mehr Herzensagazität vergönnt gewesen, so konnte ihm nicht verborgen bleiben, dass der vor ihm stehende Gast sich selbst schildere.⁴

Entscheidend ist in dieser rückblickenden Darstellung, dass Goethe in seiner doppelten Selbstdarstellung, einmal in der Zeichnung der Figur Goethes und dann in der Schilderung seiner eigenen Befindlichkeit, entschiedenen Abstand nimmt von der Selbstqual und der Depression, die Plessing ausstrahlt und für die er steht. Das Inkognito wirkt hier wie ein Gegenzauber, mit dem das Unglück, das sich im Gegenüber angesammelt und sedimentiert hat, gebannt werden soll. Mit dieser Bannung aber wäre der Weg frei in eine Existenzweise, die der Welt und dem Leben gegenüber grundsätzlich positiv gestimmt und aufgeschlossen wäre und vor allem kontinuierliche Produktivität auf vielen Ebenen garantierte.

Unter der Maske des Inkognito entwirft Goethe gleichsam eine zweite Maske des unentwegt schöpferischen Dichters, des erfolgreichen Politikers und des den Gegenständen gegenüber offenen Zeichners. Diese zur Lebensform werdende Maske erlangt ihre Passform erst, wenn die negativen Energien, die in Plessing personifiziert sind, gebannt wären. Genau betrachtet erscheint Plessing als der Typ ohne Maske, der sich auf sein

4 Johann Wolfgang Goethe: *Werke in vierzehn Bänden. Hamburger Ausgabe*. Hg. v. Erich Trunz. München 1981. Bd. 10, S. 329.

nacktes Ich beziehen will und dort nichts findet, womit er sich sinnvoll beschäftigen könnte, schon gar keine über ihn hinausweisenden symbolischen Gehalte. Wo nämlich das Ich ohne Maske sein soll, da ist gar nichts. Deshalb ist das Inkognito ungleich viel stärker und wirksamer als jeder Versuch der Selbstprüfung auf der Grundlage eines unmittelbaren Selbstbezugs.

Und Plessing, ist er nicht jemand, der verzweifelt die Maske sucht, die er in dem öffentlichen Namen Goethe vermutet? Indem der Dichter des *Werther* ein gewisses Maß an Berühmtheit erlangt hat, repräsentiert er für Plessing bereits die Persona des Erfolgs auf dem literarischen Feld, die er für sich ebenfalls sucht. Da sich Plessing jedoch nicht zutraut, diese Maske selbst zu tragen, sucht er einen, der sie schon erfolgreich trägt, und identifiziert sich vollkommen mit diesem Zeitgenossen.

Es geht Plessing um das Heraustreten aus der resonanzlosen Selbstbezogenheit und das Erscheinen auf einer Bühne, auf welcher der erfolgreiche Jungautor bereits agiert. Nur findet Plessing dazu keinen Zugang, weshalb er den Zugang zu Goethe selber sucht. Psychoanalytisch gesprochen handelt es sich um einen klassischen Fall von Verschiebung der eigenen Wunschdispositionen auf einen anderen, wodurch es zu einer regressiven Entwicklung des eigenen Selbstbilds kommt.

Goethe wird den Ausgang seines Abenteuers in seinem Gedicht *Harzreise im Winter*, das er unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Weimar noch im Dezember 1777 verfasst, exakt bestimmen und dabei Glück und Unglück in einer eindeutigen Verteilung für immer festschreiben. Dort heißt es: »Denn ein Gott hat / Jedem seine Bahn/Vorgezeichnet, / Die der Glückliche / Rasch zum freudigen Ziele rennt; / Wem aber Unglück/Das Herz zusammenzog, / Er sträubt vergebens / Sich gegen die Schranken/ Des ehernen Fadens/Den die doch bittere Schere/Nur einmal löst.«⁵

*

Es würde sich lohnen, diese Verhältnisse einmal genauer zu untersuchen. Man kann jetzt schon festhalten, dass Goethe, wann immer er sich in einer Krisensituation größeren biografischen Ausmaßes sieht, auf das Inkognito zurückgreift. So auch bei seiner Italienreise im Jahre 1786, bei der er den falschen Namen während der ganzen Reise bis nach Rom beibehält und ihn bei Bedarf wieder aufnimmt.

5 Goethe: *Hamburger Ausgabe* (Anm. 4), Bd. 1, S. 50.

Und auch später noch während der Arbeit an *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n bemerkt man, wie das Inkognito als Maske eine tragende Rolle spielt. Goethe selbst spricht nun anders darüber und sagt in einem Brief an Friedrich Schiller vom 9. Juli 1796 klar und deutlich, wie er die Funktion des Inkognito in seinem Leben und Schaffen überhaupt sieht:

Der Fehler, den Sie mit Recht bemerken, kommt aus meiner innersten Natur, aus einem gewissen realistischen Tic, durch den ich meine Existenz, meine Handlungen, meine Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich finde. So werde ich immer gern inkognito reisen, das geringere Kleid vor dem besseren wählen, und, in der Unterredung mit Fremden und Halbbekannten, den unbedeutenderen Gegenstand oder doch den weniger bedeutenden Ausdruck vorziehen, mich leichtsinniger betragen als ich bin und mich so, ich möchte sagen, zwischen mich selbst und zwischen meine Erscheinung stellen. Sie wissen recht gut, teils wie es ist, teils wie es zusammenhängt.⁶

An dieser Stelle gibt Goethe ein relativ genaues Bild von dem, was wir darunter verstehen können, wenn wir von der Maske als Lebensform sprechen. Goethe nennt das seinen *realistischen Tic*. Warum nennt aber Goethe seinen Hang zur Verstellung und seine Lust an der Maske einen realistischen Tic?

Ich verstehe den Ausdruck so, dass das Realistische daran die Herstellung einer Realität ist, an die die anderen glauben müssen und die sie zugleich rätseln lässt, wie sie zustande kommen konnte und was alles an Bedeutungspotenzial in ihr liegt. Die Maske erscheint immer zugleich als Maske und als reale Haltung; durch beides hindurch realisiert sich die Lebensform des Schriftstellers. Der realistische Tic ermöglicht Goethe eine Simulation seines Bildes gegenüber der Öffentlichkeit, sein in Erscheinung-Treten ist dann nichts anderes als ein autobiografisches Reenactment.

Tatsächlich durchwirkt Goethes realistischer Tic seine gesamte Schreibweise, die im Spätwerk einen Stil als undurchdringliche Distanzierungsgeste entfaltet, einen Stil, in dem man selbst ein Ergebnis des realistischen Tics bezeichnen könnte. Auch Goethes gesamte Lebensweise in seinem Haus am Frauenplan und im Umgang mit seiner Umwelt repräsentiert jene *actio in distans*, mit der sich der Protagonist des Lebens zwischen sich und seine Erscheinung zu stellen versucht. Schiller befand einmal, Goethe mache seine Existenz wohlätig kund, aber nur

⁶ Goethe: *Briefe* (Anm. 1), Bd. 2, S. 229f.

wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben. Eine Formulierung, die auf eine Aufführung hinweist, auf die Inszenierung des *Ereignisses Goethe*, als die seine Mitmenschen das Zusammentreffen mit dem Dichter tatsächlich meist empfanden.

Goethe war vielleicht das umfassendste Phänomen einer Autoreninszenierung, das die Neuzeit gekannt hat. Wenn noch heute davon gesprochen wird, dass Goethe sein Leben zu einem Kunstwerk gemacht habe, so klingt darin die Anerkennung für die Dichterinszenierung in allen Registern deutlich an.

In der Tat trieb Goethe das Spiel mit der Persona, die sich in seiner Frühzeit entwickelt und die er zu einer Lebensform ausbaut, auf die Spitze. Bis in den Schreibstil hinein vermittelt sich bei ihm schließlich eine demiurgische Kälte und Distanz, durch die die Literatur der klassischen Epoche auf eine neue Stufe gehoben worden ist. Ohne Goethes Inszenierung des Schriftstellers als symbolische Existenz wäre diese sprachkünstlerische Stufe nicht erreichbar gewesen. An der Wurzel all dessen liegt aber die frühe Entscheidung zur Maske und die damit verbundene Möglichkeit, die eigene Person zu simulieren. (Ich weise darauf hin, dass Simulation hier scharf gegenüber Performanz zu unterscheiden ist, da bei der Simulation die Theatersituation gleichsam unterdrückt oder ausgeblendet wird und den Mitmenschen eine Realität ohne Bühne vorgespiegelt wird – auch so wäre der Ausdruck *realistischer Tic* zu verstehen.)

3.

Wie aber nun davon erzählen? Wie von einer historischen Tatsache erzählen, die als Tatsache im wesentlichen selbst schon eine Simulation war oder anders ausgedrückt, nur als Simulation in Erscheinung treten konnte?

Goethes Inszenierungstechniken der eigenen Gestalt sind als Versuch der Distanzierung zu verstehen, die sich gegen seine Zeitgenossen und im Grunde gegen seine gesamte Zeit richten. Wer sich einem wie Jakob Leberecht Plessing gegenüber als ein Anderer präsentiert und damit auszuforschen versucht, was jener über ihn tatsächlich denkt, der handelt nicht aus dunklen Antrieben des Unbewussten heraus, sondern aus einer Position des Überbewussten.

DAS ÜBERBEWUSSTE

Schon bei Goethe gilt: Das Überbewusste ist ein Phänomen, das ein ganzes Zeitbewusstsein vom Betrachter ablöst und es als eine in jeder Hinsicht überwundene und historisch gewordene Form des Lebens behandelt. Das Überbewusste ist gleichsam der Zustand, den Hegel in der Vorrede seiner Rechtsphilosophie beschreibt, wenn er von der Eule der Minerva spricht, die ihren Flug erst mit dem Einsetzen der Dunkelheit beginne. Es ist der philosophische Zustand schlechthin. Erst wenn ein Zeitalter abgelebt ist, setze demnach die Arbeit des Philosophen ein. Aber das Überbewusste kehrt in den unterschiedlichsten Zustandsformen wieder, und es ist längst nicht mehr in dem Zustand, der für Hegel und seine Epoche galt. Daher kann man in Goethes Verhalten auf der Harzreise eine vorausweisende Praxis im Umgang mit dem Überbewussten erblicken.

Goethe praktiziert gegenüber Plessing das Überbewusste nicht als Philosoph oder Theoretiker sondern lebenspraktisch. Er hebt seine inszenierte Gestalt von jenem Bewusstsein ab, das durch den intellektuellen Melancholiker Plessing repräsentiert wird. Dadurch wird Goethe zu einer Spiegelfigur des Zeitgeistes, während Plessing ein Subjekt – wörtlich: ein Unterworfener – des Zeitgeistes bleibt. Die Gestalt des Hofmalers Weber, als den sich Goethe bei Plessing vorstellt, ist somit nichts anderes als eine szenische Wiedereinsetzung dieses Subjekts, aber ohne seine Last, ohne sein Unterworfensein, ohne seine Depression.

Wer sich als Reenactment eines Subjekts des Zeitgeistes betrachtet und so aufführt, lebt eine rhetorische Existenz, die einer ›authentischen‹ diametral gegenüber steht. Doch gerade die Rhetorik der Verkörperung eines Menschen entlarvt das Authentische des Subjekts als selbst wiederum rhetorisch fundiert. Der vorgeblich authentische Geist bleibt verstrickt in Sprachspiele, die er nicht als Sprachspiele durchschaut, sondern die er als Formen seines eigenen Schicksals versteht. Goethe aber, der unter dem Hinweis, sein Schicksal herauszufordern, in den Harz aufgebrochen ist und den Brocken als Berg Horeb ausgegeben hat, als Berg der Entscheidung, nämlich einer Entscheidung über sein Leben und seinen symbolischen Gehalt – Goethe also beweist als Simulant einer biografischen Gestalt, dass Schicksal keine Kategorie ist, sondern eine rhetorische Figur des Subjekts; so wie alle Figurationen des Ichs rhetorischen Ursprungs sind und sich bestimmten Redeweisen verdanken, an die wir glauben, solange wir sie nicht als sprachlich inszenierte durchschaut haben.

Das Überbewusste ist hier⁷ das Bewusstsein von der sprachlich inszenierten Theatralität der Geschichte und ihrer Inhalte. Wenn man heute die Geschichte von Goethes Reise in den Harz erzählen wollte, so käme man in eine Situation, die wiederum von dieser Dimension des Überbewussten bestimmt wird. In der traditionellen Goethe-Biografik (die mit Rüdiger Safranskis populärer Darstellung *Goethe. Das Leben als Kunstwerk* 2013 einen letzten Höhepunkt erreicht hat) wird erneut der Versuch unternommen, eine Kontinuität zwischen uns und Goethe herzustellen, aus der heraus man ihn immer noch oder wieder verstehen soll. Man geht davon aus oder gibt vor, diese Kontinuität sei noch vorhanden und müsse nur durch ein bestimmtes Narrativ wiederbelebt werden. Der Ausgangspunkt ist die Annahme, dass das Goethe-Narrativ einfach nur von Zeit zu Zeit erneuert werden müsse, weil sich die Perspektive auf den Klassiker verändert habe oder weil ein allgemeiner Beleuchtungswechsel stattgefunden hat.

Unter der Prämisse des Überbewussten aber sieht die Sache wesentlich dramatischer aus. Das Überbewusste nämlich hebt den Mythos Goethe vom historischen Bild ab und nimmt diesen Mythos als ein Kompaktphänomen von Forschung, Wissen und Interpretation, das in gewisser Weise nach außen abgeschlossen ist und dessen Elemente in seinem Innern immer andere, aber keine neuen Kombinationen mehr eingehen. *Das Überbewusste im Hinblick auf Goethe ist die Gesamtheit der Simulati-*

7 Es erscheint nicht abwegig, das Überbewusste als Ablösegestalt des Unbewussten in der säkularen Mythologie des Westens zu begreifen. War das Unbewusste insbesondere nach Freud die leitende Größe im Selbstverständnis der modernen Subjekte, so dürfte es jetzt durch die Dominanz des Überbewussten zu einem verschwindend kleinen Faktor in diesem Horizont geschrumpft sein. An die Stelle der Verstrickungen der Psyche in den Dramen der Kindheit ist der Verknüpfungszusammenhang des Netzes getreten. Das Verdrängte wurde ersetzt durch das Vernetzte, welches eine neue Spielart der Verlorenheit des Einzelnen repräsentiert, nun aber nicht mehr im Dunkel der seelischen Frühe, sondern im Ausgeliefertsein an Suchmaschinen, die vorgeben, das Dunkel in jedem Augenblick zu erhellen. Das Überbewusste ist der Gesamtrahmen der Information, der über unser subjektives Bewusstsein von uns selbst und von der Welt gespannt ist. Wer von Kommunikationsketten und Informationsnetzen beherrscht wird, braucht kein Innenleben mehr und fahndet nicht mehr nach dem Grund des Unglücks in der eigenen Geschichte. Zugleich damit wird Geschichte überhaupt zu einem Produkt vernetzter Information und verliert ihren traditionellen narrativen Status.

onsmodelle eines Mythos. Die Gesamtheit aber meint, es kann nichts mehr dazu kommen, was nicht schon in diesem Mythos vorhanden wäre.

Noch ein abschließender Hinweis: Die Verwaltung des Überbewussten erfolgt heute im Wesentlichen nicht mehr durch biologische Speicher, also durch Gedächtnisse, die ab und zu neue Interpretationen anstrengen. Sie erfolgt durch Algorithmen, durch Rechenmodelle, die mit den Bestandteilen des Mythos operieren. Aus diesen Rechenmodellen ergeben sich Narrative, die den Mythos in einzelnen größeren oder kleineren Szenen reinszenieren. Es kommt zu narrativen Reenactments von Bildräumen, z. B. eben Goethes Reise in den Harz, sein Besuch bei Plessing, seine Besteigung des Brocken, nach neu berechneten Konstellationen von Szenen und Figuren, Dialogen und Ideen, die dann als Kompaktinszenierung vorgeführt werden. Dabei wird nicht mehr so getan, als gebe es eine Kontinuität zwischen Goethe und der Gegenwart; vielmehr wird klar herausgearbeitet, dass es um bestimmte Rhetoriken sprachlicher und bildhafter Art geht, aus denen dann ein Narrativ im Hinblick auf Goethe entspringt. Dieses Narrativ ist also rein inszenatorisch-rhetorischer Natur und bildet in sich eine totale Simulation. Das steht im Gegensatz zu allen Versuchen, Goethe als historische Gestalt erneut vor Augen treten zu lassen.

Genau besehen funktioniert die Geschichtsdarstellung der Gegenwart heute weitgehend im Modus des Überbewussten. Gerade der historische Dokumentarfilm war darin ein Vorreiter, indem er historische Szenarien möglichst detailgenau simulierte und seinen Zuschauern ein sinnliches Bild des Zeit-Raums zu geben versucht, das an sich voller fiktiver Details und als ganzes Bild eine Fiktion darstellt. Alle historischen Ereignisse wurden so im Horizont des Überbewussten szenisch reinszeniert. Die Rezeption dieser Simulationen ist uns heute zu einer Selbstverständlichkeit geworden.

Das Überbewusste ist demnach längst ganz an die Stelle jener Interpretationsmaschine getreten, die dem 20. Jahrhundert ihren Stempel aufgedrückt hat, an die Stelle des Unbewussten. Für das Unbewusste interessiert sich eigentlich kein Mensch mehr. Nochmals freudianisch gesprochen ist das Es inzwischen vollständig ins Über-Ich abgewandert. Unter diesen Gesichtspunkten ist das Überbewusste auch eine Ausgeburt des Über-Ichs, also ein Instrument der Kontrollgesellschaften. Man müsste hinzufügen, dass diese Kontrolle weitgehend von Konzernen ausgeübt wird und wir, die Mitglieder eines so anachronistischen Zusammenschlusses wie einer Gesellschaft, unsere Daten dafür diensteifrig her-

geben. Im Wunsch der Datenübergabe an anonyme Strukturen wirkt die Hoffnung mit, an den Algorithmen der Reinszenierung nicht nur der Geschichte sondern des Lebens selber mitzuwirken, also mit den eigenen Lebenspartikeln aktiver Bestandteil des Überbewussten zu werden. Denn wer nicht Teil hat an den Simulationen des Lebens, hat gar kein Leben mehr. Unter diesen Bedingungen entstehen Narrative der Reinszenierung unserer selbst in Echtzeit.

Fakten und Fiktion im Drama *Klopfzeichen* von Günther Weisenborn

Wie Hans-Peter Rüsing ganz am Anfang seines Essays *Das Drama des Widerstandes*¹ meint, war Günther Weisenborn ein Chronist des deutschen Widerstandes gegen Hitler, weil er nicht nur dokumentarische Bücher zu den politischen Bewegungen gegen den Diktator und den Nationalsozialismus veröffentlicht hatte, denn er selbst gehörte einer dieser Gruppen an, sondern auch weil er einige Dramen über diese Thematik verfasst hatte, wie der Fall seines Dramas *Klopfzeichen* zeigt.

Drei Jahre nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten emigrierte Weisenborn in die USA, woher er 1937 nach Deutschland zurückkehrte und Kontakte zu der Widerstandsgruppe der *Roten Kapelle* aufnahm. Im Jahr 1942 wurde er wegen Hochverrats zum Tode verurteilt; aber aufgrund der entlastenden Aussage eines Zellengenossen wurde kurz danach das Todesurteil gegen ihn in zehn Jahre Festungshaft umgewandelt. Faktum ist auch, dass er einer der wenigen Überlebenden der *Roten Kapelle* war, was ihm erlaubte, die Geschichte dieser Gruppe zu rekonstruieren und einige Taten der *Roten Kapelle* zu fiktionalisieren. Das ist der Fall seines 1946 unter der Regie von Karl Heinz Martin im Hebbel-Theater in Berlin uraufgeführten Dramas *Die Illegalen*; aber ich möchte mich in diesem Beitrag mit einem zweiten Drama beschäftigen, in dem er auch das Thema der *Roten Kapelle* als Handlung verwendet: *Klopfzeichen*, und möchte zeigen, wie er die Fakten dieser Widerstandsgruppe in literarische Fiktion umgewandelt hat.

Schon im Vorwort seines Dramas *Die Illegalen* erläutert Weisenborn, warum er sich entschlossen hatte, dieses Drama zu verfassen, und das ist wichtig, um die Thematik von *Klopfzeichen* besser verstehen zu können:

Dieses Schauspiel [*Die Illegalen*] wurde von einem überlebenden Zeugen als Denkmal einer illegalen Gruppe während der Nächte dieses verzweifelten Winters in Erschütterung niedergeschrieben.

1 Hans-Peter Rüsing: *Das Drama des Widerstands. Günther Weisenborn, der 20. Juli 1944 und die Rote Kapelle*. Frankfurt a. M. 2013, S. 11.

Und die dahingegangenen Menschen jener Gruppe haben dem Verfasser bei seinen Bemühungen beigegeben, obwohl sie bereits vor Jahren an der Schafffront ihr reines Leben ließen. Die Freunde waren dem heute Lebenden gegenwärtig, er sprach mit ihnen nachts bei der Niederschrift, und sie saßen bei den Proben in der kalten Leere des dunklen Zuschauerraums. [...]

Wir Überlebenden haben als Instrument der Toten die sehr konkrete Verpflichtung, Denkmäler für die Dahingegangenen in die Gegenwart zu setzen. Wir haben die Verpflichtung, ihre Taten unserem deutschen Volk und besonders seiner Jugend bekanntzumachen. [...] Die Welt muß erfahren, daß es in unserem Vaterland zahllose Menschen gab, rein wie Eis, gläubig und freiheitsliebend, die für die Menschlichkeit kämpften und starben. Dieses Schauspiel möge den Anstoß geben, daß die Taten der illegalen Organisationen überall in der Öffentlichkeit berichtet und diskutiert werden.²

Faktum ist auch, dass die Rezeptionsgeschichte der *Roten Kapelle* nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik Deutschland nicht sehr positiv war, weil man dort glaubte, dass diese Widerstandsgruppe eine Art sowjetisches Spionagenetz gewesen war. Der Höhepunkt der Diffamierung der *Roten Kapelle* in der BRD war 1968 ein Artikel im *Spiegel* unter dem Titel *PTX ruft Moskau – Die Geschichte des Spionageringes Rote Kapelle*, dessen Verfasser Heinz Höhne den Vorwurf der Spionage und des bezahlten Landesverrates erhoben hatte.³ Dieser Artikel machte Günther Weisenborn wütend, und er entschloss sich, als einer der Überlebenden der Gruppe, die wahre Geschichte der *Roten Kapelle*, mindestens aus seiner Perspektive, zu erzählen und die Deutschen und die Menschheit darüber zu informieren.

Weisenborn hatte nach dem Kriegsende und in wenigen Jahren viele Materialien und Informationen über die *Rote Kapelle*, die ihm einige überlebende Mitglieder dieser Gruppe besorgt hatten, gesammelt, aber vor allem seine eigenen Erlebnisse und Erinnerungen daran. Dieses Material erlaubte ihm, im Dezember 1946 einen essayistischen Artikel mit dem Titel *Es gab eine deutsche Widerstandsbewegung* in der *Neue[n] Zeitung* zu veröffentlichen, sein im Jahr 1948 veröffentlichtes autobiografisches Buch *Memorial* und einen im Jahr 1954 publizierten Essay mit dem Titel *Der lautlose Aufstand. Bericht über die Widerstandsbewegung des deutschen Volkes 1933–1945* zu schreiben. Aber die Wut, die er nach dem

2 Günther Weisenborn: *Die Illegalen. Drama aus der deutschen Widerstandsbewegung*. In: Günther Rühle: *Zeit und Theater 1933–1945*. Bd. VI: *Diktatur und Exil*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1980, S. 661–722, hier S. 663.

3 Vgl. Rüsing: *Das Drama des Widerstands* (Anm. 1), S 230f.

Veröffentlichen des Artikels im *Spiegel* bekam, brachte ihn dazu, 1969 ein weiteres Drama zum Thema der *Roten Kapelle* zu verfassen: *Klopfezeichen*.

Während Weisenborn im Vorwort seines Dramas *Die Illegalen* die Zuschauer über seine Intentionen informiert, lässt er am Anfang von *Klopfezeichen* einen Sprecher auf der Bühne erscheinen, der in einem langen Gedicht die Zuschauer bzw. die Leser informiert. In der letzten Strophe dieses Gedichts liest man Folgendes:

Diese Geschichte ist schon alt.
 Neue Menschen
 sind inzwischen groß geworden.
 Sie sollen heute wissen,
 was damals mit der »Roten Kapelle« geschah,
 so hieß die Gruppe, von der man bisher wenig erfuhr,
 und wenn, dann durch deren Feinde
 und nicht durch die Gruppe selbst,
 wie es hier gezeigt wird.⁴

In diesen Worten Weisenborns kann man nicht nur die Tatsache bemerken, dass er den Artikel im *Spiegel* nicht akzeptieren konnte, sondern auch seine Absicht, die wahre Geschichte zu dramatisieren. Am Anfang hatte Weisenborn daran gedacht, sein Drama unter dem Pseudonym *Werner Zorn* zu veröffentlichen, »wobei ›Werner‹ möglicherweise genauso eine Art unvollständiges Anagramm für ›Günther Weisenborn‹ ist,«⁵ und Werner ist der Name des Sprechers am Anfang des Dramas. Bezüglich des Nachnamens *Zorn* könnte man sagen, dass Weisenborn mit diesem Namen seine Aufregung und Wut auf den schon hier erwähnten *Spiegel*-Artikel betonen wollte.

Auch der Titel des Dramas – *Klopfezeichen* – ist ein Faktum. Derselbe Weisenborn erzählt in seinem autobiografischen Buch *Memorial* von seinem Leben im Gefängnis und wie er darin Kontakte zu seinem Freund und Gruppen- und Gefängnis Kollegen Kurt Schumacher suchte, damit dieser seine Aussage vor dem Gericht veränderte, wie Rüsing beweist.⁶ Schumacher war in der Zelle 8, neben der von Weisenborn:

4 Günther Weisenborn: *Klopfezeichen. Szenen über Kampf und Ende einer Widerstandsgruppe*. In: ders.: *Die Clowns von Avignon. Klopfezeichen. Zwei nachgelassene Stücke*. Hg. v. Heinz Dieter Tschörtner. Ost-Berlin 1982, S. 83–149, hier S. 87.

5 Rüsing: *Das Drama des Widerstands* (Anm. 1), S. 235.

6 Vgl. Rüsing: *Das Drama des Widerstands* (Anm. 1), S. 331 ff.

Die Mauer war vielleicht dick, wie ein Arm lang ist. [...] K. mußte seine Aussage zurückziehen, dann war die alte Situation wieder hergestellt. Ich mußte ein System finden, um mit ihm zu klopfen. Ich mußte ihm hinüberklopfen, wie meine Lage war.

[...]

Ich begann die Eröffnung mit gleichmäßigen Takten. Er erwiderte genau. Die Töne waren fein und leise wie sehr entfernt. Ich klopfte einmal = a, zweimal = b, dreimal = c.

[...]

Er betonte einige Töne, denen leisere folgten. Ob es Morse war? Ich kannte nicht Morse. Das Alphabet hat 25 Buchstaben. Ich klopfte für jeden Buchstaben die Zahl, die er im Alphabet einnahm: für h achtmal, für p sechzehnmal.

[...]

In der nächsten Nacht jedoch kam es plötzlich herüber, ganz leise und sicher.

[...]

Wir hatten Kontakt.⁷

Und in der literarischen Fiktion liest man Folgendes:

Es ist dunkler geworden. Dann hört man ein feines Klopfen. Werner eilt an die Wand. Dann klopft er zurück.

Werner Ich klopfe zurück. *Er klopft unregelmäßig, Morseklopfen, laute und leise Töne.* Was bedeutet das? Ich klopfe gleichmäßig. *Klopfen.* er klopft unregelmäßig, ob es Morse ist? Aber ich kann kein Morse. Kannst du denn mich nicht verstehn? *Morseklopfen.* Ich klopfe achtmal für H, sechzehnmal für P, einmal für A. Er klopft immer unregelmäßig. Aber wir müssen uns doch verständigen können, Kurt! Es ist lebenswichtig! Keine Verständigung. *Klopfen. Werner klopft heftig immerzu, dann einmal, zweimal, dreimal.*⁸

Die nächsten Fakten, die in *Klopfzeichen* erscheinen, sind die Namen der Protagonisten, mit denen Weisenborn fiktional spielt. Diese Namen im Drama sind von Hans Peter Rüsing gründlich nachgeforscht und recherchiert worden.⁹ Nach Rüsings Meinung verweist die Figur des Dramas mit den Abkürzungen *HS* auf Harro Schulze-Boysen, den führenden Widerstandskämpfer der *Roten Kapelle* in *Klopfzeichen*; obwohl der Dramatiker die Abkürzung *HS* für die Figur im Drama verwendet, nennt er sie ein paar Mal mit dem kompletten Familiennamen und Beruf, wie es bei der Vernehmung in der Gestapozentrale der Fall ist:

7 Günther Weisenborn: *Memorial*, zitiert nach Manfred Demmer: *Spurensuche. Der antifaschistische Schriftsteller Günther Weisenborn*. Leverkusen 2004, S. 33.

8 Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 136.

9 Vgl. Rüsing: *Das Drama des Widerstands* (Anm. 1), S. 274.

Major [...] Wir müssen uns zuerst im Ministerium erkundigen. Wie heißt er?

Hauptmann Oberleutnant Schulze-Boysen. Vom Luftfahrtministerium.

Major Ja? ... Wer ist da? ... Oberleutnant Schulze-Boysen ...? *Pause* Was? ... Wer? ... Ja ... Wen wollen Sie denn sprechen? ... Er hat eben bei Ihnen angerufen? ... Ja ... Apparat 316 ... ja, das stimmt! Nein er ist nicht da. Wo kann er Sie erreichen? Im Luftfahrtministerium? ...Übrigens ... ich sollte noch ... ich wollte noch ... ja ... sagen Sie ... schreiben Sie Ihren Namen mit y? Ja. Gut. Ende.

Er sinkt auf einen Stuhl.

Hauptmann War das etwa ...?

Major Choro.¹⁰

Die reale Person Kurt Schumacher erscheint im Drama nur mit dem Vornamen *Kurt*; Hans Coppi, auch einer der Führenden der *Roten Kapelle*, wird im Drama von der Figur *Hans* dargestellt; ein weiteres Mitglied der Widerstandsgruppe, Arvid Harnack, erscheint im Drama mit der Abkürzung *AH*. Nach Rüsings Meinung erscheint derselbe Günther Weisenborn im Drama in der Rolle von Werner (Werner Zorn), der in der Funktion eines Sprechers auftritt.¹¹

Nicht nur die Namen sind eine Art von Fiktionalisierung von Fakten im Drama, sondern auch die Charakterisierung der Figuren, weil Weisenborn die wichtigsten und führenden Mitglieder der *Roten Kapelle* sehr gut gekannt haben soll. So zum Beispiel liest man im Drama in Bezug auf Harro Schulze-Boysen Folgendes:

*HS, der organisatorische Leiter der Gruppe, ein gescheiter und wagemütiger Mann des Widerstandes, voller Ideen, der andere mitreißen kann. Er sieht aus wie ein gern lachender Feuerkopf.*¹²

Tatsache ist, dass Kurt Schumacher Bildhauer war, und in *Klopffzeichen* beschreibt Weisenborn die Figur von Kurt folgendermaßen:

*Kurt, ein Bildhauer, der am liebsten sofortigen Kampf will, also eher ungeduldig als behutsam ist. Er bevorzugt eine harte, entschlossene Sprache.*¹³

Den Juristen Arvid Harnack, der im Drama als *AH* erscheint, charakterisiert Weisenborn mit den folgenden Worten:

10 Weisenborn: *Klopffzeichen* (Anm. 4), S. 136.

11 Weisenborn: *Klopffzeichen* (Anm. 4), S. 136.

12 Weisenborn: *Klopffzeichen* (Anm. 4), S. 84.

13 Weisenborn: *Klopffzeichen* (Anm. 4), S. 84.

*AH, der geistige Kopf, Akademiker, eher langsam als schnell. Er ist der Denker und der Chiffrierer der Gruppe, der Mitteilungen so geschickt in Zahlen übersetzte, daß die Nazi-Abwehr die Funksprüche ein Jahr lang nicht entschlüsseln konnte, ein Mann der großen Ruhe.*¹⁴

Und tatsächlich, wenn man die Biografie von Harnack nachschlägt, erfährt man, dass er für die Gestapo der Mann war, der die Morsetasten drückte und deswegen bei der Hitler-Polizei als der Pianist bekannt wurde.

Sein Drama *Klopfzeichen* strukturiert Weisenborn nicht in Akten, sondern in Szenen; am Anfang der meisten Szenen fügt Weisenborn eine Sorte von Fakten hinzu, die er im Drama *Tafeln* nennt. Insgesamt gibt es dreizehn Tafeln, die chronologisch erscheinen. So kann man auf der ersten Tafel das erste Faktum lesen, das sich auf Februar 1933 bezieht, als Hitler Reichskanzler wurde.¹⁵ Die elfte Tafel endet mit dem Jahr 1945 und mit dem folgenden Text:

1945 Die sowjetische Armee bricht in Ostpreußen ein – erreicht die Oder – Breslau – Budapest – Prag – Danzig – Wien – Berlin – Elbe.
Die alliierten Armeen erobern Köln – Rheinübergang – Ruhrgebiet – München – Nürnberg – Elbe.
Kapitulation der deutschen Truppen in Italien – Kapitulation in Berlin – Kapitulation in Lüneburg – Bedingungslose Kapitulation des deutschen Reiches in Reims und in Karlhorst.¹⁶

Aber ich möchte an diesem Punkt die zehnte Tafel kommentieren:

Verluste an Menschen im zweiten Weltkrieg
(Militärs und Zivilisten durch Bombenangriffe)

Sowjetunion:	20 Millionen
Deutschland:	7 Millionen
Jüdische Bürger:	5 Millionen
Polen:	4 520 000
Japan:	1 800 000
Jugoslawien:	1 700 000
Frankreich:	810 000
Großbritannien:	390 000
USA:	259 000 ¹⁷

14 Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 84.

15 Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 84.

16 Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 134.

17 Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 129.

Nach Meinung von Rüsing hatte Weisenborn diese Zahlen aus einer Zeitung genommen, die sich heutzutage im Weisenborn-Archiv befindet. Aber wenn man die Zahlen des Dramas und die der Zeitung vergleicht, kann man Unterschiede finden, weil in der Zeitung nicht das Gleiche zu lesen ist wie im Drama, sondern etwas Ähnliches:

Gesamtdeutsche Verluste: (Heer und Civil)	6 075 800
Italienische Verluste:	478 700
Alliierte Verluste:	1 300 000
USA-Verluste:	229 000
Sowjet-Union:	20 300 000
Ost- und Südeuropäische Verluste:	9 010 000
Verluste der Asiatischen Völker	13 600 000
(...)	
Insgesamt Menschenverluste	55 293 500 ¹⁸

Rüsing, der beide Tabellen verglichen hat, kommt zur folgenden Schlussfolgerung:

Einerseits hat Weisenborn weitere Informationen zu den Verlusten anderer Völker eingearbeitet. Andererseits hat er die Reihenfolge der aufgeführten Völker verändert. Er beginnt nicht mit den Verlusten der Deutschen und der Italiener, sondern staffelt nach der Höhe der Verluste, sodass die Liste im Drama mit der Sowjetunion beginnt.¹⁹

Meiner Meinung nach verwendet Weisenborn in diesem Fall eine sogenannte *poetische Lizenz*, weil er die Zahl der Menschen-Verluste in Deutschland und in der Sowjet-Union betonen möchte und nicht die Reihenfolge der Länder; vor allem aber interessiert ihn die hohe Endziffer der Toten. Vielleicht fielen jemandem bei der Lektüre des Dramas ähnliche Ziffern ein, wie Erwin Piscator in seinem Essay *Von der Kunst zur Politik* bezüglich der Menschen-Verluste im Ersten Weltkrieg schreibt:

Meine Zeitrechnung beginnt am 4. August 1914. Von da ab stieg das Barometer:
 13 Millionen Tote
 11 Millionen Krüppel
 50 Millionen Soldaten, die marschierten
 6 Milliarden Geschosse
 50 Milliarden Kubikmeter Gas²⁰

18 Zitiert nach Rüsing: *Das Drama des Widerstands* (Anm. 1), S. 257 f.

19 Rüsing: *Das Drama des Widerstands* (Anm. 1), S. 258.

20 Erwin Piscator: *Von der Kunst zur Politik*. In: ders.: *Das politische Theater*. Berlin 1968, S. 9–27, hier S. 9.

Die zwölfte und dreizehnte Tafel schließen die Fakten im Rahmen der Fiktion nicht aus. Nein, ganz im Gegenteil, weil Weisenborn den Lesern bzw. den Zuschauern in der zwölften Tafel Namen, Beruf und Todesdatum von verschiedenen Menschen des Widerstands gegen den Nationalsozialismus und gegen Hitler, nicht nur der *Roten Kapelle*, sondern auch anderer Gruppen bekannt gibt:

Fielte Schulze, Arbeiter	† 6.6.1935
Harro Schulze-Boysen, Oberleutnant	† 22.12.1942
Arvid Harnack, Regierungsrat	† 22.12.1942
Adam Kuckhoff, Schriftsteller	† 5.8.1943
Kurt Huber, Lehrling, 17 Jahre alt	† 18.2.1943
Hans Scholl, Medizinstudent	† 18.2.1943
Graf Schenk Stauffenberg, Oberst	† 20.7.1944
Wilhelm Leuschner, Gewerkschafter	† 20.9.1844
Bernhard Bästlein, Feinmechaniker	† 19.9.1944
Anton Saefkow, Kraftfahrer	† 19.9.1944
Alfred Delp, Priester	† 3.2.1945
Paul Schneider, Pfarrer	† 3.7.1939
Julius Leber, SPD-Abgeordneter	† 5.1.1945
Robert Abshagen	† 26.6.1944
John Sieg	† 17.9.1942
Franz Jacob	† 18.9.1944 ²¹

Diese vorletzte Tafel steht in Verbindung mit der sechsten Tafel – einer langen Tafel –, in der Weisenborn die verschiedenen tätigen Widerstandsgruppen in Deutschland nennt. Auf dieser Tafel bezieht sich Weisenborn auch auf das Ende aller dieser Gruppen mit der Vernichtung ihrer Mitglieder, mit der Verhaftung und Hinrichtung vieler Menschen, die diesen Gruppen angehörten; und unter anderem bezieht er sich auch auf das Misslingen des Stauffenberg-Attentats gegen Hitler, Stauffenbergs Hinrichtung und auf die Selbsttötung der Generäle Beck und Treskow. Und das alles sind Fakten, die er in seiner Fiktion verwendet und betont.

Wenn man alle Tafeln liest – auch im Theater werden sie entweder vorgelesen oder den Zuschauern gezeigt –, kann man bemerken, dass der Dramatiker Dokumente dafür verwendet hat. Er fügt sogar auf der siebten Tafel eine Radiosendung von Goebbels ein, wobei er in dem sogenannten Nebentext des Dramas die Worte von Goebbels transkribiert:

²¹ Weisenborn: *Klopffzeichen* (Anm. 4), S. 139.

Man hört entfernt Goebbels' Stimme: »Wollt ihr den ›totalen Krieg‹?«

Entfesseltes Geschrei einer Masse: »Ja ... Ja ... Ja....!«

Goebbels: »Wollt ihr ihn so total, wie man sich ihn überhaupt nicht vorstellen kann?«

Masse, hysterisches Getrappel: »Ja ... Ja ... Ja....!«

Goebbels: »Dann wollen wir in den ›totalen Krieg‹ ziehn wie in einen Gottesdienst!«

Masse jubelt.

1942 Goebbels ruft zum »totalen Krieg« auf.

1942 Heydrich, früherer Gestapochof, stirbt nach Attentat. 173 Männer werden dafür erschossen. Lidice.

1944 10. Juni Oradour: Erschießung aller – fast tausend – Einwohner.

3. Januar: Sowjetische Armee überschreitet die polnische Grenze.²²

Wenn man daran interessiert ist, diese Fakten nachzuforschen, bemerkt man, dass Weisenborn sehr gut über das Attentat auf Reinhard Heydrich, Leiter des Reichssicherheitshauptamtes und Organisator des Holocaust, informiert ist. Seine Ermordung führte als Racheakt zur totalen Zerstörung des tschechischen Lidice, zur Hinrichtung vieler Männer der Stadt und zur Vernichtung vieler Einwohner – vor allem Frauen und Kinder – im Konzentrationslager Ravensbrück.

Andererseits wurde Oradour-sur-Glane am 10. Juni 1944 nach der Landung der Alliierten vier Tage vorher in der Normandie total zerstört und fast alle seine Einwohner wurden von SS-Truppen ermordet. Das sind Fakten, die Weisenborn in seinem Drama verwendet.

Aber betrachten wir andere Fakten der *Roten Kapelle*, die als literarische Fiktion im Drama erscheinen. Wie Günther Weisenborn in seinem Buch *Der lautlose Aufstand* berichtet, bestand die *Rote Kapelle* aus zwei Gruppen, und jede von ihnen hatte verschiedene Aktivitäten. Eine der Aktivitäten der *Roten Kapelle* war, Flugblätter in den Verkehrsmitteln, in Telefonzellen usw. liegen zu lassen,²³ eine Aktivität, an der Weisenborn selbst beteiligt war. Und genau das kann man schon in der zweiten Szene von *Klopffzeichen* lesen:

²² Weisenborn: *Klopffzeichen* (Anm. 4), S. 108.

²³ Günther Weisenborn: *Der lautlose Aufstand. Bericht über die Widerstandsbewegung des deutschen Volkes 1933–1945*, Frankfurt a. M. 1974, S. 192.

Nächtliche Straße mit Telefonzelle

Hans Ich sollte nachts 100 Aufrufe in Telefonzellen niederlegen.

[...]

Der Aufruf war von der Gruppe verfaßt und vervielfältigt worden. Ich legte sie in Telefonbücher oder offen in die Zellen. Die Mappe, in der ich die Aufrufe trug, stellte ich stets in einen dunklen Winkel in der Nähe der Telefonzelle. Die Stadt war total verdunkelt.²⁴

Die zweite und wichtigste Aktivität der *Roten Kapelle* waren zweifellos die Funksendungen und -sprüche. Wie Hans Peter Rüsing meint, nahm Weisenborn sehr wahrscheinlich nicht direkt an dieser Aktivität teil und hatte deswegen sehr wenig Ahnung davon.²⁵ Rüsing meint, dass der Dramatiker sich sehr wahrscheinlich in den entsprechenden Passagen des Buches *Spionagegruppe Rote Kapelle* von Wilhelm F. Flicke informiert haben soll, um diese Aktivität in seinem Drama darzustellen.²⁶ Aber was bei Flicke mehrere Seiten umfasst, schreibt Weisenborn in seinem Drama in eine kurze Szene um. Der Leser bzw. der Zuschauer erfährt mehr über diese Aktivität der *Roten Kapelle* durch die Diskussionen der Gestapopolizisten in der sechsten und siebten Szene – insgesamt zehn Seiten – als durch die Protagonisten in der fünften, in der diese Diskussionen nur zwei Seiten umfassen.

Und noch eine dritte Aktivität der *Roten Kapelle* erwähnt Weisenborn in *Klopffzeichen*, die von ihren Mitgliedern geleistete Fluchthilfe. Wenn man Informationen über die *Rote Kapelle* liest, kann man von dieser Aktivität der Gruppe erfahren und auch über bestimmte Fälle. Aber darüber sind im Drama nur ein paar Zeilen zu lesen:

Das Telefon läutet. HS geht hin

Ja? Was? Das ist gut. Danke. *Legt auf, Er kehrt strahlend*, Wißt ihr, was ich soeben gehört habe? Die vier sind über die Grenze. Zwei jüdische Freunde und die zwei Jugendlichen haben wir gerettet. Sie sind glücklich im Ausland.²⁷

Wie Günther Weisenborn in seinem Buch *Memorial* berichtet, wurde er selbst von der Gestapo festgenommen und in die Gestapozentrale in der Prinz-Albrecht-Straße gebracht, wo gegen ihn und manche anderen Mitglieder der Gruppe mehrere Vernehmungen durchgeführt wurden. Nach

24 Weisenborn: *Klopffzeichen* (Anm. 4), S. 89.

25 Vgl. Rüsing: *Das Drama des Widerstands* (Anm. 1), S. 284.

26 Vgl. Rüsing: *Das Drama des Widerstands* (Anm. 1), S. 286.

27 Weisenborn: *Klopffzeichen* (Anm. 4), S. 101.

diesen Vernehmungen und vor allem nach den Prozessen gegen sie wurden mehr als vierzig von ihnen sogar zum Tode verurteilt.

Faktum ist, dass Weisenborn am 24. Juni 1943 in die Haftanstalt Moabit gebracht wurde und von hier am 16. August ins Zuchthaus nach Luckau, wo er später, am 28. April 1945, von den sowjetischen Truppen befreit wurde. Mehrmals hatte Weisenborn in der Einsamkeit und Dunkelheit seiner Zelle an einen Selbstmord gedacht, wie er den Lesern in seinem autobiografischen Buch *Memorial* erzählt:

Ich stand etwa drei Monate lang an der Grenze des Todes, und eines Tages ließ ich mir die Schere in die Zelle reichen, um mir die Nägel zu schneiden. Der Posten blieb solange an der Türe stehen. Sie waren in der Gestapo sehr besorgt um unser Leben. Trotzdem gelang es mir ungesehen, zwei Einschnitte in das Leinenlaken meines Bettes zu machen. [...] Ich hatte eine Hoffnung. Ich konnte einen handbreiten Streifen vom Leinenlaken abreißen und mir mein eigenes Ende in meinem eigenen Augenblick bereiten. Ich werde nicht vergessen, wie diese beiden Einschnitte meine Gedanken hoben.²⁸

Auf die Zentrale der Gestapo in der Prinz-Albrecht-Straße in Berlin bezieht sich der Autor in seinem Drama, wobei er auch dazu Dokumente verwendet. Nachdem Horst, ein junger Student, von der Gestapo festgenommen und das Schlüsselbuch, das von Mitgliedern der *Roten Kapelle* für die Funksprüche gebraucht worden war, entschlüsselt worden ist, sagt der Major die folgenden Worte:

Major Sie setzen sofort den Studenten fest! Zwei Mann Wache, bis die Gestapo ihn abholt! Ich fahre sofort in die Prinz-Albrecht-Straße und nehme die Kopien mit. *Geht ab, bleibt stehn.* ... Und die Adresse dieses Oberleutnants [Schulze-Boysen] ist bestimmt in den Funksprüchen genannt!²⁹

Ich möchte jetzt zwei Briefe erwähnen, die gleichzeitig Dokumente sind und die von Weisenborn für die Fassung seines Dramas gebraucht worden sind. Am Ende der elften Szene liest Kurt einige Zitate aus einem Brief, der mit dem Namen *Kurt Schumacher* als Briefabsender endet:

Kurt Letzte Notizen des Bildhauers Kurt Schumacher:
... Warum führte ich nicht ein zurückgezogenes Künstlerleben, abseits aller Politik? Weil dann eben diese Kunst nur eine kleine Geltung gehabt hätte und nicht unsterblich lebendig gewesen wäre. So sterbe ich lieber, als daß ich das belanglose Leben der vielen, allzu vielen gelebt hätte.

²⁸ Weisenborn: *Memorial* (Anm. 7), S. 24.

²⁹ Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 114.

... Kann je ein Mensch das Maß an Schmerzen, Kummer, Not, Elend und Verzweiflung ermessen, das all die Armen zu erdulden haben, weil sie an eine friedliche Gemeinschaft der Völker glauben, die mit ihrer Hände Arbeit ein menschenwürdiges Dasein schaffen können, jenseits der Barbarei des Krieges, mit den ungeheuren technischen und organisatorischen Mitteln der Neuzeit großen Wohlstand erreichend, der Frieden bedeutet. Ich war nicht genügend stumpfsinnig und hatte ein zu fühlendes Herz, um nicht auch mitbestrebt zu sein, das zu erringen. Deshalb bin ich hier. Gefesselt, unter fast ständiger Beobachtung geschrieben.³⁰

Nach Hans-Peter Rüsings Recherchen handelt es sich bei diesem Zitat um ein historisches Dokument, um einen echten Brief, den Weisenborn schon in seinem Essay *Der lautlose Aufstand* veröffentlicht hatte; aber diesen Brief hatte nicht Kurt Schumacher geschrieben, sondern Hans Coppi aus dem Gefängnis an seine Frau.³¹ Wenn man den fiktionalen Brief mit dem echten vergleicht, kann man erkennen, wie Weisenborn in diesem Fall die Geschichte, die Fakten – würde ich sagen – in der literarischen Fiktion verfälscht hatte. Aber ich glaube, dass wir in diesem Fall wieder vor einer poetischen Lizenz stehen. Der Dramatiker ändert den Namen des fiktionalen Absenders, aber nicht den Sinn des Briefes, damit der Zuschauer oder der Leser über die Geschichte der *Roten Kapelle* informiert werden.

Dieser Brief von Hans Coppi an seine Frau Hilde, die auch als aktives Mitglied der *Roten Kapelle* verhaftet und zum Tode verurteilt wurde, erscheint zum zweiten Mal in *Klopfzeichen*, aber dieses zweite Mal faktisch und nicht verfälscht, weil Hilde am Ende der zwölften Tafel direkt aus diesem von Hans Coppi an sie geschriebenen Brief vorliest:

Hilde mit geschorenen Haaren, liest aus einem Brief »... ich dachte mit Schrecken an Deinen Zustand, als ich erfuhr, daß Du mein Schicksal teilen würdest. Damals glaubte ich, Du könntest es nicht überstehen. Und wie anders ist alles geworden. Die Entwicklung in Deinem Innern, die Dich ruhig macht, hat auch mir die Ruhe gegeben, die wir beide brauchen. Ist es nicht seltsam, wie so die Sorge um das werdende zur Stärke wird?«³²

Wie schon erwähnt, verwendet Weisenborn in *Klopfzeichen* einen zweiten Brief. In diesem Fall handelt es sich um den Brief, den Hilde Coppi ihren Eltern kurz vor ihrer Hinrichtung geschrieben und den Weisenborn

30 Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 137f.

31 Vgl. Rüsing: *Das Drama des Widerstands* (Anm. 1), S. 259f.

32 Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 142.

schon in dem von mir erwähnten Essay *Der lautlose Aufstand* fast fünfzehn Jahre vorher veröffentlicht hatte. Es ist ein weiteres Dokument, ein weiteres Faktum. Diesmal spielt Weisenborn fast am Ende seines Dramas mit zwei Stimmen; auf der einen Seite ist die Stimme eines Sprechers zu hören:

Sprecher Ihr letzter Brief an die Eltern, geschrieben kurz vor der Hinrichtung:

»Ich gehe jetzt den Weg, den ich mir wünschte, mit meinem großen Hans zusammen gehen zu können, Aber ich hatte ja erst noch eine Aufgabe zu erfüllen, unser aller Gemeinsames, unseren kleinen Hans in den ersten Lebensmonaten zu leiten.«³³

Zu diesem Zeitpunkt hört der Zuschauer auf der anderen Seite die Stimme der Dramenfigur Hilde, die nicht auf der Bühne ist, und durch Hildes Stimme erfährt er, was in dem Brief zu lesen ist und was für ein Schicksal sie und ihr im Gefängnis geborenes Kind am Ende ihrer Tage teilen mussten. Und was der Zuschauer hört, ist wieder ein Faktum in der Fiktion:

Hildes Stimme »Vielleicht bleibt von dem Stolz und der Freude, mit der ich es tat und die er mit der Muttermilch zu sich nahm, etwas in ihm haften und aller unser Hoffen und Wünschen für ihn. Der Gedanke an die Trennung von meinem Kind will mich fast verzweifeln lassen. Ich glaube, für eine Mutter kann es keine größere Strafe geben, als sie vom Kind so zu trennen.

Nun nehme ich Euch beide an die Hand, wenn ich die letzten Schritte tue. Dann wird es mir leichter. Für alle Eure Liebe und Sorge um uns danken wir Euch. Wieviel schöner wäre es gewesen, wenn wir Euch den Kummer hätten ersparen können. Aber es sollte nicht sein. An alle, alle, die uns gern haben, letzte herzliche Grüße. Seid tapfer, haltet den Kopf hoch und werdet, soweit es angeht, glücklich mit unserm kleinen Hans, der einer großen Liebe entsprossen ist. Wir haben uns auch heute noch sehr lieb, und diese Liebe überlassen wir Euch.«³⁴

Durch diese Worte Hildes erfahren der Leser und der Zuschauer, welches Schicksal Hilde und ihr Kind teilen mussten, denn Faktum ist, dass Hilde Coppi ihr Kind, das den selben Vornamen wie sein Vater erhielt, im Gefängnis zur Welt brachte, und dass ihr das Kind kurz vor ihrer Hinrichtung von Gefängniswächtern weggenommen wurde. In diesem Fall

33 Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 145.

34 Weisenborn: *Klopfzeichen* (Anm. 4), S. 145 f.

werden die Fakten durch einen vorgelesenen Brief in Fiktion umgewandelt. Das Leben von Hilde Coppi endete sehr tragisch wie das Leben der meisten Mitglieder der *Roten Kapelle*, wie es Weisenborn in der letzten Szene des Dramas darstellt. Diese letzte Szene beginnt mit der dreizehnten Tafel, in der der Dramatiker das tragische Ende der *Roten Kapelle* detailliert:

- 41 Hinrichtungen
- 2 Selbsttötungen
- 16 Zuchthausstrafen
- 6 Gefängnisstrafen.³⁵

Die letzte Szene des Dramas ist sehr kurz und hat den Titel *Finale*. Das Tragische dieses Finales wird von den Geistern von HS, von Kurt, von Walter, von Hans, von Hilde und von AH – das heißt, die Geister der schon hingerichteten Figuren bzw. der faktischen Mitglieder der *Roten Kapelle* – dargestellt, und in ihrer Darstellung philosophieren sie alle über eine bessere und humanistischere Zukunft voller Hoffnung. Ich spreche von *Geistern*, weil man im Nebentext liest, dass die wichtigsten Dramenfiguren, die die faktischen Protagonisten der *Roten Kapelle* in der Fiktion darstellen, seitlich im Scheinwerferlicht oder im Lichtkegel auf der Bühne erscheinen. Meiner Meinung nach wollte Weisenborn damit dieses dramatische Finale betonen und zeigen, dass sie alle schon hingerichtet worden sind. Und ein Faktum ist, dass nur sehr wenige Mitglieder der *Roten Kapelle* die Brutalität des Nationalsozialismus überlebt haben, unter diesen wenigen befand sich Günther Weisenborn.

³⁵ Weisenborn: *Klopfszeichen* (Anm. 4), S. 147.

Erzählen im Theater

Am hinteren Rand der Bühne stehen drei Röhrenfernseher und vorne an der Rampe, dem Publikum am nächsten, befinden sich zwei Stative, an denen Mikrofone befestigt sind.

Wer sich diesem szenischen Arrangement als Zuschauer oder Zuschauerin von *BRACE UP!*, einer Performance der New Yorker Wooster Group¹, gegenüber sieht, darf annehmen, dass gleich jemand auf die Bühne kommt und an eines der Mikrofone tritt, um das Publikum zur Eröffnung des Abends direkt anzusprechen. Tatsächlich erscheint die Schauspielerin Kate Valk und geht zum Stativ, das mittig an der Rampe steht. Sie umfasst das Mikrofon mit der linken Hand und fummelt mit der rechten am Stativ herum, um dieses zu justieren. Solche notorischen Gesten gehören zum alltäglichen Umgang mit Medien. Die Schauspielerin stellt dabei die technische Apparatur und ihre Körperhaltung aufeinander ein. Man vermag nicht zu sagen, ob das fahrige Agieren improvisiert ist oder als Teil einer Szene minutiös geprobt wurde. Valk richtet ihren Mund dem Mikrofon entsprechend aus. Ihre Körperfront und ihre Mimik adressieren die Zuschauerinnen und Zuschauer, denen sie etwas zu sagen hat. Sie legt die Hände auf den Rücken und beginnt zu sprechen. Hören kann man sie allerdings nicht. Erst als sie sich nach einigen Versuchen bückt und den Stecker des Mikrofonkabels überprüft, wird zunächst ein knisterndes Rauschen und dann die Stimme Valks vernehmbar: »Check? O. K. We will start over.«²

BRACE UP! ist eine Adaption von Anton Tschechows Drama *Drei Schwestern*. Am Anfang der Inszenierung, nachdem Valk das vermeintliche technische Vermittlungsproblem gelöst hat, beschreibt die Schauspielerin dem Publikum die Szene: »The Prosorow house. A big living room separated by columns from the dining room in the rear. It's noon.

1 BRACE UP! ist 1990 entstanden und wurde 2003 mit zum Teil geänderter Besetzung wieder aufgenommen. Die Analyse bezieht sich auf die Videoaufzeichnung der Version von 2003.

2 BRACE UP! (Video) (Anm. 1), 0:01,00 Min.

The weather is sunny and bride. In the dining room the table is set for lunch.«³

Die szenischen Details, die Valk erwähnt, kann das Publikum auf der Bühne freilich nicht sehen, denn die einzelnen Requisiten, die drei Fernseher und die zwei Mikrofone, verweisen eher auf die technische Einrichtung der Bühne selbst, als dass sie die Ausstattung eines konkreten Handlungsorts in der russischen Provinz bedeuten würden. Es gibt kein Esszimmer, keine Säulen und keinen gedeckten Tisch. Den Zuschauerinnen und Zuschauern wird vielmehr erzählt, wie die Prosorowsche Villa aussieht. Sie haben sich den großzügigen Landsitz und das schöne Wetter vorzustellen, wobei letzteres durch heftiges Vogelgezwitscher aus einem Lautsprecher akustisch unterstützt wird. Valks Text entspricht ziemlich genau der Regieanweisung, die Tschechow dem 1. Akt voranstellt. Das Verhältnis von Haupt- und Nebentext im Drama wird damit in der Performance verdreht. Üblicherweise hören Zuschauer im Theater die Regieanweisungen nicht, sondern sehen, was sie bedeuten. Bei *BRACE UP!* hingegen wird der Nebentext zum Haupttext, mit dem Valk dem Publikum beschreibt, wo die Handlung stattfindet. Sie übernimmt damit die auktoriale Funktion einer Erzählerin und bringt so eine leibhaftige Erzählfigur in der Aufführung hervor, welche das Publikum durch die gesamte Inszenierung begleitet, indem sie in die Räume, Handlungen und Situationen des Stücks einführt oder diese kommentiert. Sie wird jede Figur bei ihrem ersten Auftritt dem Publikum vorstellen, indem sie den Namen des Schauspielers oder der Schauspielerin nennt und mitteilt, welche Rolle aus Tschechows Stück er oder sie spielen wird. So geleitet sie eine ältere Dame auf die Bühne und stellt sie dem Publikum mit einem Handmikrofon als die Schauspielerin Beatrice Roth vor, welche die Rolle der Irina spielen werde. Die jüngste der drei Schwestern wird also von der ältesten Schauspielerin der Gruppe gespielt. Dass die Erzählerin dem Publikum sagt, wen und was die Schauspielerinnen und ihre Handlungen bedeuten, verlangt vom Publikum eine besondere Vorstellungsleistung, die mancher Zuschauer wohl eher von der Lektüre eines Romans kennen mag. So beschreibt Valk den ersten Auftritt von Olga und erzählt dabei nicht nur, was die älteste der drei Schwestern macht, sondern auch woran sie gerade denkt: »Olga, the oldest of three sisters, remembers her fathers death.«⁴ In diesem Moment ist die Schauspielerin Sheena See, die Olga

3 *BRACE UP!* (Video) (Anm. 1), 0:01,00 Min.

4 *BRACE UP!* (Video) (Anm. 1), 0:01,00 Min.

verkörpert, nicht auf der Bühne anwesend. Sie erscheint vielmehr als mediale Repräsentation ihres Gesichts auf zweien der Fernschirme. Man kann vermuten, dass die Schauspielerin sich im Hintergrund der Bühne befindet und dort aufgenommen wird. Ton und Bild werden live auf die Bühne übertragen, bis See schließlich leibhaftig auftritt. Zwischen Olga als Nahaufnahme im Fernsehen und der Erzählerin am Mikrofon entspinnt sich ein kurzer Dialog. Die Erzählerin unterbricht ihre eigene Erzählung, indem sie Olga fragt: »When was it?«⁵ Und Olga antwortet mit dem ersten tatsächlichen Rollentext aus Tschechows Drama: »It's a year ago today that father died. May 15 on Irinas birthday.«⁶ Es gibt eine Reihe von Figuren, die ausschließlich per Video gezeigt werden. So stellt die Erzählerin die Figur des Dr. Chebutykin vor, der bei der Premiere der Produktion von Paul Schmidt gespielt wurde. Man erfährt, dass Schmidt inzwischen gestorben ist und an der Wiederaufnahme 2003 nicht mitwirken konnte, weshalb er nunmehr als Videoaufzeichnung teilnehmen werde. Dann sagt sie »Paul?«⁷ und auf dem dritten nun angeschalteten Fernseher wird das Gesicht eines älteren Herren sichtbar, der in die Kamera lächelt und »Hi« sagt.

Die Erzählerin nutzt ihre auktoriale Position dazu, um mit den Figuren, von denen sie erzählt, und mit den Schauspielern, die diese Figuren verkörpern, in einen Dialog zu treten, wobei mimisch, gestisch und proxemisch sowie unter Rückgriff auf technische Medien stets die Achse des äußeren Kommunikationssystems zum Publikum angespielt wird. Die Zuschauerinnen und Zuschauer werden so konstitutiver Teil der Erzählsituation, wobei ihre Wahrnehmungsleistung dadurch noch komplexer wird, dass Valk im Laufe der Handlung auch die Rolle von Mascha, der mittleren der drei Schwestern, übernehmen wird. Durch die Etablierung der Figur einer Erzählerin und die Inszenierung des Erzählens als szenischen Akt bringt die Performance so ein gewandeltes Konzept von Figur im Theater zur Aufführung, das diese als Syntheseleistung des Publikums ausweist und andere Formen von Dramaturgie denkbar macht.

Obwohl die Zuschauerinnen und Zuschauer das Erzählen und die Rezeption von Erzählungen durch die Lektüre oder das Zuhören als ästhetische Praxis des Alltags kennen dürften, vermag die theatrale Aneignung dieses Verfahrens durch die Wooster Group sicher auch zu verblüffen.

5 BRACE UP! (Video) (Anm. 1), 0:01,00 Min.

6 BRACE UP! (Video) (Anm. 1), 0:01,00 Min.

7 BRACE UP! (Video) (Anm. 1), 0:04,21.

Diese Irritation kann man gattungspoetisch durchaus plausibel machen. Denn die traditionelle, sich auf Platon und Aristoteles beziehende Unterscheidung zwischen Tragödie und Epos oder Drama und Prosa geht eben von der Abwesenheit einer Erzählinstanz im Drama aus, da Handlung hier nicht erzählt, sondern tatsächlich vollzogen wird.⁸ Folglich gibt es auf der Bühne keinen Erzähler, sondern mehrere handelnde Figuren, die miteinander reden und agieren. Diese Abwesenheit eines »vermittelnden Kommunikationssystems«⁹ gewährleistet die Abgeschlossenheit des Dramas gegenüber dem Publikum, die Peter Szondi auch als »Absolutheit«¹⁰ des Dramas bezeichnet hat. Mit Blick beispielsweise auf die zentrale Funktion von Botenberichten in der antiken Tragödie lässt sich diese definitive Unterscheidung zwar anzweifeln, doch explizite Erzählfiktionen wird man dennoch nicht zum Inventar des dramatischen und literarischen Theaters zählen wollen.

Insofern kann *BRACE UP!* als innovatives Beispiel gelten, das für das nachhaltige Interesse des zeitgenössischen Theaters und der neueren Performancekunst am Erzählen steht. Auf den Bühnen von Stadt- und Staatstheater, in der freien Szene, im Amateurtheater und auf Schulbühnen erscheinen aktuell nämlich allenthalben Personen, die sich an das Publikum wenden und diesem etwas von der Welt, über ein Drama oder von sich selbst erzählen. Das Spektrum dieser Projekte ist extrem weit und vielfältig. Die Themen reichen von der Lebenserfahrung einzelner Performer über historische und politische Stoffe bis zur erzählenden Bearbeitung klassischer dramatischer Texte.¹¹ Eine Gemeinsamkeit vieler dieser Arbeiten kann darin erkannt werden, dass sie das Erzählen selbst als ein szenisches Handeln zur Aufführung bringen, das heißt als konkretes Tun, als ein körperlich und stimmlich sich vollziehender Akt, der sich an reale Personen wendet und so zwischen Bühne und Publikum eine Erzählsituation schafft, die stets medial vermittelt ist.

8 Franziska Schößler: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, Weimar 2012, S. 1.

9 Manfred Pfister: *Das Drama*. München⁵ 1988, S. 22.

10 Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas* (1880–1950). In: ders.: *Schriften 1*, Frankfurt a. M. 1978, S. 17.

11 Hierzu: Jens Roselt: *Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre: Institutions, Challenges and Continuities*. In: Meg Mumford, Ulrike Garde (Hg.): *Staging Real People: On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers. Performance Paradigm 11* (2015), S. 76 ff.

Das Erzählen auf der Bühne und vor Publikum etabliert sich gegenwärtig als ein experimentelles Verfahren der performativen Künste. Die entsprechenden Erzählprozesse in Aufführungen hat die Theaterwissenschaftlerin Nina Tecklenburg in ihrer Untersuchung *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance* grundlegend erforscht. Darin definiert sie das Erzählen als eine kulturelle Praxis, »mittels derer Menschen versuchen, vergangene, zukünftige und potentielle Handlungen und Ereignisse fassbar zu machen.«¹² Das Erzählen kann damit als eine Kulturtechnik oder eben eine ästhetische Praxis begriffen werden, die zwar prinzipiell auf mediale Mittel, vom Stimmkörper über Bilder bis zu Texten, angewiesen ist, aber nicht auf bestimmte Medien oder literarische Formen reduziert werden kann. In Abgrenzung zu gängigen Erzähltheorien konzipiert Tecklenburg das Narrative, verstanden als »ein kulturell internalisiertes narratives Grundmuster«¹³, deshalb nicht »von der Struktur oder vom Medium«¹⁴ her, sondern vom Akt des Erzählens selbst, der als »eine transmediale und transgenerische Praktik«¹⁵ spezifische Erzählsituationen hervorzubringen vermag. Mit Blick auf die von Tecklenburg untersuchten Erzähl-Performances rücken damit die Ereignishaftigkeit sowie die »wirklichkeits- und identitätsstiftenden Funktionen«¹⁶ von Erzählprozessen in die Perspektive: »Ob die erzählten Handlungen als fiktiv oder faktisch, oder ob ein hervorgebrachter narrativer Diskurs als fiktional oder faktual wahrgenommen wird, hat zwar einen situativen Effekt auf die jeweilige Erzählsituation, es ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass das Erzählen als ein Handeln selbst wiederum Handlungswirklichkeit generiert.«¹⁷

Im Folgenden sollen unterschiedliche Spielarten der ästhetischen Praxis des Erzählens im Theater anhand zweier Beispiele untersucht werden. Es handelt sich um das Theaterstück *Der goldene Drache* von Roland Schimmelpfennig und die Performance *Qualitätskontrolle* von Rimini Protokoll. Beide Arbeiten annonciieren sich selbst freilich nicht als Erzähltheater. Die Analyse soll vielmehr zeigen, dass mit der Aufmerk-

12 Nina Tecklenburg: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld 2014, S. 37.

13 Tecklenburg: *Performing Stories* (Anm. 12), S. 40.

14 Tecklenburg: *Performing Stories* (Anm. 12), S. 41.

15 Tecklenburg: *Performing Stories* (Anm. 12), S. 39.

16 Tecklenburg: *Performing Stories* (Anm. 12), S. 38.

17 Tecklenburg: *Performing Stories* (Anm. 12), S. 38.

samkeit für Erzählprozesse auf der Bühne auch die Eigenarten und Gemeinsamkeiten diverser Theaterproduktionen markiert werden können. In Anschluss an Tecklenburg wird dabei die These vertreten, dass in den Inszenierungen Handlung nicht schlicht erzählt wird bzw. eine Handlung durch ihre Erzählung suspendiert würde, sondern dass das Erzählen selbst als szenische Handlung zur Aufführung gebracht wird. Dem Publikum wird dabei gezeigt und offen gelegt, wie im Theater Handlungen und Figuren, mit anderen Worten: Geschichten, zwischen den Aktionen auf der Bühne und den Wahrnehmungen des Publikums entstehen.

Die Untersuchung des ersten Beispiels soll zeigen, wie Verfahren des Erzählens im Drama literarisch verwendet werden können. *Der goldene Drache* wurde 2009 in der Regie des Autors am Burgtheater in Wien uraufgeführt.¹⁸ Im Zentrum des Stücks stehen kurze schlaglichtartige Begegnungen von Menschen, mit deren individuellen Gefühlen und Problemen zugleich allgemeinere Motive wie Globalisierung, Ausbeutung oder sexueller Missbrauch verhandelt werden.

Das formale Erscheinungsbild des Stückes ist auf den ersten Blick konventionell. Nach dem Titel und einem Personenverzeichnis folgen 48 nummerierte kurze Szenen, deren Schriftbild zwischen Haupttext und kursiv gesetztem Nebentext unterscheidet. Der Haupttext folgt einem dialogischen Schema, wobei jede Replik einer Sprecherinstanz zugewiesen ist, die auf eine Person im Personenverzeichnis verweist.

Auf den zweiten Blick jedoch wird man einer subtilen Verschiebung gewahr, welche die konventionelle Dramenform um eine experimentelle Dimension erweitert. Die Regieanweisungen beschränken sich zumeist auf die Aufzählung der in einer Szene auftretenden Personen und wenige Handlungen. Informationen zu Ort, Zeit und den näheren Umständen der Handlung, die üblicherweise in Regieanweisungen zu erwarten

18 Der 1967 in Göttingen geborene Dramatiker Roland Schimmelpfennig zählt zu den meistgespielten deutschsprachigen Gegenwartsautoren. Mit seinen Stücken greift der Autor aktuelle Themen wie Arbeitslosigkeit (*Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingkleid*, 1996), Burnout (*Push Up 1-3*, 2001) oder Krieg (*Für eine bessere Welt*, 2003) auf und gibt ihnen durch seine literarischen Mittel eine theatrale Form, die der Logik und den Notwendigkeiten des Alltags seltsam entrückt zu sein scheint. In seinen Texten verschränken sich märchenhafte und phantastische Elemente mit realistischen Ausdrucksmitteln. Dabei wird implizit (*Die arabische Nacht*, 2001) oder explizit (*Das Reich der Tiere*, 2007) auch immer das Theater selbst thematisiert und nach den Konventionen, Möglichkeiten und Grenzen von Darstellung heute gefragt.

sind, werden durch direkte Rede wiedergegeben. So beginnt beispielsweise Szene 1 mit folgender kursiv gesetzter Regieanweisung: »*Der Mann, die Frau über sechzig, der junge Mann, die junge Frau, der Mann über sechzig.*«¹⁹ Diese lapidare Charakteristik bezieht sich allerdings nicht auf eine darzustellende Figur, sondern auf den Schauspieler oder die Schauspielerin, welche auf der Bühne auftreten soll. Jedem Schauspieler werden drei bzw. vier unterschiedliche Rollen zugewiesen, die in Klammern dem Personenverzeichnis angefügt sind. Der als »Ein Mann um die Sechzig« bezeichnete Darsteller beispielsweise spielt folgende drei Rollen: Ein junger Mann, ein Asiat, die zweite Flugbegleiterin. In Hinblick auf Alter und Geschlecht fällt auf, dass zwischen Schauspieler und Rolle keine notwendige Beziehung besteht: Der alte Schauspieler soll den jungen Mann ebenso spielen wie die Flugbegleiterin. Die anschließende Dialogpassage eröffnet wie folgt:

DER MANN DER GOLDENE DRACHE.
Früher Abend. Fahles Sommerlicht fällt durch die Fensterscheiben auf die
Tische.
Fünf Asiaten in der winzigen Küche des Thai-China-Vietnam-Schnellrestaurants.²⁰

Wie die Erzählerin in *BRACE UP!* gibt der als ›DER MANN‹ bezeichnete Darsteller die üblicherweise im Nebentext verzeichneten Regieanweisungen als Haupttext in wörtlicher Rede wieder. Man kann sagen, er erzählt dem Publikum vom stickigen Ambiente des titelgebenden Schauplatzes. Mit der anschließenden Replik teilt eine ›DIE JUNGE FRAU‹ genannte Darstellerin mit, in welcher ihrer Rollen sie anschließend sprechen wird. Auch hierbei wird die Angabe eines konventionellen Nebentextes als Haupttext gesprochen:

DIE JUNGE FRAU Ein junger Chinese, panisch vor Zahnschmerzen:
Panisch. Der Schmerz, der Schmerz, der Schmerz –
*Die junge Frau schreit vor Schmerz.*²¹

Die kursiv gesetzten Anweisungen ›*Panisch*‹ und ›*Die junge Frau schreit vor Schmerz*‹ sind nicht zu sprechen, sondern auszuführen, indem die

19 Roland Schimmelpfennig: *Der goldene Drache*, in: *Theater Theater. Aktuelle Stücke 19*. Hg. v. Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven. Frankfurt a. M. 2009, S. 557–599, hier S. 559.

20 Schimmelpfennig: *Der goldene Drache* (Anm. 19), S. 559.

21 Schimmelpfennig: *Der goldene Drache* (Anm. 19), S. 559.

Schauspielerin nach allen Regeln ihrer Kunst vor Schmerzen schreit, was in eine konventionelle Dialogpassage führt, in der sich die Figuren gegenseitig vom Schmerz des Asiaten erzählen.

DIE JUNGE FRAU Der Schmerz –
DIE FRAU ÜBER SECHZIG Er hat Schmerzen –
DER MANN ÜBER SECHZIG Der Kleine hat Schmerzen.
DER JUNGE MANN Nicht weinen – nicht weinen.²²

Die Schauspieler sagen selbst immer wieder, welche Rolle sie gerade spielen, wo die Figur sich befindet, welche Zeit ist und welche Handlungen geschehen. Sie sprechen dabei über ihre Rollen in der 3. Person, wobei sie unvermittelt einzelne Sätze in der 1. Person sprechen. In einer Inszenierung kann dieser Wechsel auch durch die schlagartige Veränderung der Sprechhaltung vom Erzählton zur affektiv betroffenen Rede gezeigt werden. Für die Leserin oder den Zuschauer entsteht so der Eindruck, dass die Figuren die Regieanweisungen permanent laut aussprechen würden. Dies gilt insbesondere für die wiederholt auftretende Anweisung ›Kurze Pause‹:

DER MANN Wie gefällt dir mein Kleid, das Kleid, das du mir –
Ich dachte, ich ziehe es noch einmal an, ich wollte – warum können wir nicht – vielleicht gehen wir unten was essen, einfach so, wir tun einfach so, als sei nie etwas passiert.
Den Ring? Willst du den Ring zurück?²³

Die Angabe ›Kurze Pause‹ ist nicht als Nebentext (kursiv) ausgewiesen, sondern als Haupttext. Ob die damit beschriebene Unterbrechung der Rede szenisch tatsächlich stattfindet, bleibt dabei offen. ›Der MANN‹ spricht hier in der Rolle der Frau mit dem Kleid, deren Gatte wiederum von der ›JUNGEN FRAU‹ gespielt wird, welche die Szene mit folgender Erzählpassage eröffnet hatte:

DIE JUNGE FRAU In der Küche einer Vier-Zimmer-Wohnung ein paar Etagen über dem Restaurant DER GOLDENE DRACHE. Der Mann in dem gestreiften Hemd, der das Bier über seiner Hose verschüttet hatte, und seine Frau in einem roten Kleid. In der Ecke der silberne Kühlschrank, den sie gemeinsam gekauft haben. Das meiste hier sind gemeinsame Einkäufe, Anschaffungen für eine gemeinsame Zukunft.²⁴

22 Schimmelpfennig: *Der goldene Drache* (Anm. 19), S. 559.

23 Schimmelpfennig: *Der goldene Drache* (Anm. 19), S. 566 f.

24 Schimmelpfennig: *Der goldene Drache* (Anm. 19), S. 566.

Durch dieses Verfahren, das Schimmelpfennig in seinem Stück *Die arabische Nacht* (2001) erstmals erprobte, werden die Handlungen in erster Linie beschrieben, indem die Schauspielerinnen und Schauspieler dem Publikum erzählen, wer sie gerade sind, wo sie sind und was sie dort machen. Ob all dies auch tatsächlich auf der Bühne vollzogen wird oder eine Vorstellungsleistung des Publikums ist, lässt der Text weitestgehend offen und offeriert einer etwaigen Inszenierung so eine Vielzahl szenischer Möglichkeiten, die von der eindeutigen Doppelung von Sprache und Handlung bis zu deren mehrdeutiger Dissoziation reichen kann.

Die dem Stücktext zugrunde liegende Figurenkonzeption geht nicht von der eindeutigen Identifikation eines Schauspielers mit einer Rolle aus, sondern weist die Figur als eine Behauptung aus, die im Gestus des Zeigens durch die Schauspieler hergestellt wird. Die Schauspieler erzählen dabei von sich als Figuren. Das Verhältnis des Schauspielers zu seinen verschiedenen Rollen wird zugleich vorgeführt und ausgestellt. Obwohl die dargestellte Handlung die Identifikation oder das Mitleid der Zuschauer möglich macht, bedingt die Konstitution der Figuren eine distanzierte Rezeption durch Leserinnen oder Zuschauer.

Die einzelnen Szenen erzählen von situativen Begegnungen zwischen Menschen, wobei nach und nach Handlungsaspekte nachvollziehbar werden. Die sukzessive Szenenfolge entwickelt ein komplexes Gefüge, das die Beziehungen und Abhängigkeiten der Figuren allmählich enthüllt und als eine Geschichte lesbar macht. Die einzelnen Handlungsstränge kreisen um die Bewohner eines Mietshauses, in dessen Erdgeschoss sich der Titel gebende asiatische Imbiss befindet, dessen umfangliche Speisekarte ebenfalls durchgehender Erzählstoff der Figuren ist. Ein junger Chinese, der dort arbeitet, leidet unter starken Zahnschmerzen (Szenen 1, 3, 6, 10, 13). Da er sich offenbar illegal im Lande aufhält, kann er nicht zum Zahnarzt gehen, weshalb der Koch den Zahn mit einer Rohrzange herausbricht (Szenen 16, 18). Im hohen Bogen fliegt der Zahn durch die Küche in einen Suppentopf, der gerade zwei Stewardessen serviert wird (Szenen 20, 22). Während der Chinese an den Folgen der Operation verblutet (Szenen 27, 39, 41), entdecken die beiden Frauen den Zahn in ihrer Suppe (Szene 26) und nehmen ihn in ihre über dem Imbiss gelegene Wohnung mit (Szenen 34, 36). Auch was sich hinter den anderen Wohnungstüren des Hauses abspielt, wird Szene für Szene splitterartig erzählt. In der Dachwohnung lebt ein junges Paar, für das die Nachricht von der ungewollten Schwangerschaft der Frau eine Katastrophe ist (Szenen 5, 11, 37). Der Großvater der Schwangeren lebt weiter unten, leidet

an Altersdepression und wünscht sich noch einmal jung zu sein (Szenen 2, 9). In einer anderen Wohnung wird ein Mann von seiner Frau verlassen, weil diese einen anderen kennengelernt hat (Szenen 4, 8, 21). Die einzelnen Geschichten haben kolportagehafte Züge und weisen jene Handlungselemente auf, die man auch aus Vorabendserien, Kinofilmen und Reportagen kennt.

Eine erweiterte Bedeutungsebene wird erst durch eine Reihe von eingestreuten Szenen geschaffen, die der sozial-realistischen Thematik diametral entgegensteht und mit den Mitteln der Fabel dem Stück eine phantastische Dimension hinzufügt. Dabei geht es um die Begegnung einer fleißigen Ameise mit einer lebenslustigen Grille, von der die Frau über Sechzig in Szene 7 erzählt:

DIE FRAU ÜBER SECHZIG Die Ameise sammelte den ganzen Sommer über fleißig Vorräte, während ihre Nachbarin, die Grille, bei Tag und bei Nacht musizierte und musizierte.

Sie fiedelte tagaus tagein, und die Ameise arbeitete und arbeitete, trug die schweren Vorräte in ihren Bau, während das Lied der Grille über das Feld wehte.

Aber dann kam der Winter. Und der Winter war kalt. Es kam der Frost, und es kam der Schnee. Und die Grille fand nichts mehr zu essen. Sie hungerte. Keine Musik mehr.

Schließlich ging die Grille zu der Ameise, wohin sollte sie auch sonst gehen, und bat sie um etwas zu essen.

Kannst du mir nicht etwas zu essen geben, bitte, ich habe seit Tagen nichts mehr gegessen.

Keine Antwort.

Bitte, ich habe solchen Hunger.

Keine Antwort, und die Ameise meidet den Blick der Grille.

Die Grille sieht furchtbar aus.

Bitte. Bitte, ich brauche etwas zu essen.

DER JUNGE MANN Bitte. Bitte. Ich brauche etwas zu essen.²⁵

›Die FRAU ÜBER SECHZIG‹ übernimmt hier die Rolle einer Erzählerin der Fabel, deren letzte Zeile als wörtliche Rede vom ›JUNGEN MANN‹ übernommen bzw. wiederholt wird, der in der Rolle der Grille spricht. Der Fortgang der Szene zeigt, dass die Ameise die Notlage der frierenden Grille ausnutzt, indem sie diese erniedrigt und schließlich zur Prostitution zwingt (Szenen 15, 17, 19, 23). So wird auch in der zunächst naiv anmutenden Fabel eine Geschichte von Macht, Leid und Unterdrückung

²⁵ Schimmelpfennig: *Der goldene Drache* (Anm. 19), S. 565.

erzählt, die mit dem Handlungsstrang um die Bewohner des Hauses kurzgeschlossen wird. Denn alle männlichen Bewohner suchen die Grille schließlich als Freier auf. Der junge Mann aus der Dachwohnung lässt seinen Ekel über die eigene schwangere Freundin an der Grille aus (Szenen 33, 38). Der Großvater seiner Freundin misshandelt die Grille schwer, weil diese ihm seine Jugend nicht zurückbringen kann (Szene 25). Und der verlassene Ehemann ermordet sie schließlich im Alkoholdelirium (Szene 30, 35, 40, 45, 47).

Die zeitlos anmutende Fabel wird durch Themen wie Macht, Ausbeutung und sexuelle Unterdrückung für zeitgenössische Aspekte geöffnet. Umgekehrt erhalten die kolportagehaften Szenen im Umfeld des Imbisses märchenhafte Züge, als der Koch mit Szene 29 in der blutigen Zahnücke die Familie des jungen Asiaten entdeckt, die sich um ihren aus der Heimat ausgezogenen Spross Sorgen macht:

DER JUNGE MANN B3: Heo Xao Xa Ot, vietnamesische Spezialität, mit Duftreis, in Zitronengras mariniertes, gebratenes Schweinefleisch, mit Ananas, Tomaten, vietnamesischen Pilzen, Bambusschoten, Zwiebeln, Knoblauch und Sesam.

DER MANN ÜBER SECHZIG Das gibt es nicht.

DIE JUNGE FRAU Was?

DER MANN ÜBER SECHZIG Das gibt es nicht.

DIE JUNGE FRAU Was?

DER MANN ÜBER SECHZIG Da ist jemand –

DIE JUNGE FRAU Was?

DER MANN ÜBER SECHZIG Da ist jemand drin –

DIE JUNGE FRAU Wo?

DER MANN ÜBER SECHZIG In dem Loch!²⁶

Man erfährt, dass sich der junge Mann aufgemacht hatte, um seine Schwester zu suchen, die aus wirtschaftlicher Not aufgebrochen war (Szenen 3, 32), wobei in Szene 45 angedeutet wird, dass die prostituierte Grille zugleich die gesuchte Schwester sein könnte. Demnach hätten Bruder und Schwester in unmittelbarer Nachbarschaft gelebt, ohne einander zu begegnen. Diese Szene erweist sich als eine Art Schlüsselszene, insofern sämtliche Handlungsstränge (Imbiss, Wohnhaus, Fabel) hier zusammenlaufen. Um die Leiche des verbluteten Chinesen schließlich diskret zu beseitigen, wird sie in einen Teppich gewickelt und von einer Brücke in einen Fluss geworfen (Szene 46), von der schließlich auch die Steuardess den gefundenen Zahn entsorgt (Szene 48). Am Ende sind der

²⁶ Schimmelpfennig: *Der goldene Drache* (Anm. 19), S. 582 f.

junge Chinese und sein Zahn im Fluss wieder vereint, wobei die mythische Dimension des Geschehens aufleuchtet, wenn die ›JUNGE FRAU‹ in der Rolle des (toten) Asiaten phantasiert, wie ihr/sein Körper durch den Fluss und das Meer schließlich wieder in seine Heimat gespült wird (Szene 46): »Ich falle von der Brücke ins Wasser, mein Körper taucht in den kalten Fluß, das Wasser läuft durch die Zahnlücke in mich hinein, und ich schwimme nach Hause.«²⁷

Schimmelpfennigs Stück mischt Stilmerkmale des Sozialdramas, des Märchens, der Fabel, der Tragikomödie (Zahnoperation) und der Farce (Zahn fliegt durch die Luft in eine Suppe). Die Szenenfolge entwickelt inhaltlich drei Handlungsstränge (Asiate mit Zahnschmerz als Arbeitsmigrant, Leben in einem Mietshaus und Fabel), die formal erst durch die Erzählsituation vor Publikum als eine Geschichte gerahmt werden. Die Auffaltung und szenische Thematisierung des Verhältnisses von Schauspieler und Rolle stellt das Stück in den Kontext des postdramatischen Theaters, das nicht mehr fiktive Handlungen von Figuren repräsentiert, sondern durch das reale Tun der Schauspieler auf der Bühne, ihre Bewegungen und ihre Sprache spezifische Situationen hervorbringt. In *Der goldene Drache* ist jeder Schauspieler zugleich Erzähler der verschiedenen Rollen, die er verkörpert, wobei reales Bühnengeschehen und fiktive Handlung permanent changieren. Der Text von Schimmelpfennigs Stück legt es seinen möglichen Inszenierungen nahe, zwischen Bühne und Publikum permanent wechselnde Erzählsituationen zu schaffen, deren konstitutiver Teil die Zuschauerinnen und Zuschauer sind, welche das Erzählen als körperlichen, stimmlich vollzogenen kommunikativen Akt und sozialen Vorgang wahrnehmen.

Das zweite Beispiel, die Performance *Qualitätskontrolle* der Gruppe Rimini Protokoll, stellt die Lebensgeschichte einer Performerin ins Zentrum, die dem Publikum in der Aufführung von sich und den besonderen Umständen ihres (Über-)Lebens erzählt.²⁸ Es handelt sich um Maria-Cristina Hallwachs. Wenn das Publikum den Saal betritt, sitzt sie in einem motorisierten Rollstuhl auf der Bühne. Hallwachs trägt einen weißen Hosenanzug, dessen Stoff leicht wirkt. An ihrer Wange klebt ein fleischfarbendes Mikroport. Hallwachs lächelt. Ihre Mimik strahlt Zuver-

²⁷ Schimmelpfennig: *Der goldene Drache* (Anm. 19), S. 596.

²⁸ *Qualitätskontrolle* ist 2013 als Koproduktion mit dem Schauspiel Stuttgart entstanden. Die Analyse bezieht sich auf eine Aufzeichnung einer Aufführung von *Qualitätskontrolle* am 23. Juni 2013 (Videofassung: Tobias Dusche).

sicht aus. Man guckt der jungen Frau gerne ins Gesicht und ahnt bereits, dass es der einzige Körperteil ist, über den sie noch halbwegs verfügen kann. Zu Beginn der Performance richtet Hallwachs den Rollstuhl und damit sich selbst frontal zum Publikum aus. Sie beginnt zu erzählen:

Heute Abend, hier auf dieser Bühne, fangen wir mit dem Ende an: mit dem Tod. Es ist kein Heldentod, kein Königinnenmord, kein Unglücksmoment. Es ist nicht erlösend, nicht triumphal, nicht hässlich. Es ist einfach ein Ergebnis. Ich sterbe in 5 Wochen, wenn ich nicht bewegt werde. Ich sterbe in zweieinhalb Wochen, wenn ich nichts zu essen bekomme. Ich sterbe in drei Tagen, wenn ich nichts zu trinken bekomme. Ich sterbe in 5 Stunden, wenn mich die Batterien meines Zwerchfellstimulators nicht mehr atmen lassen. Ich sterbe in spätestens 4 Stunden, wenn mich kein Mensch umgibt.²⁹

Im Laufe der Aufführung erfahren die Zuschauer, dass Hallwachs sich als junge Frau bei einem Badeunfall das Genick gebrochen hat und zu den wenigen Menschen gehört, die einen Genickbruch überlebt haben. Vom Hals an abwärts ist die Performerin empfindungs- und bewegungsunfähig. Ihre Unterarme und Hände liegen während der gesamten Aufführung auf den Seitenlehnen des Rollstuhls. Als Zuschauer mag man vermuten, dass eine Pflegekraft sie dort platziert hat. Die Eröffnungserzählung macht klar, dass Hallwachs rund um die Uhr betreut werden muss. Eine ihrer osteuropäischen Pflegekräfte ist deshalb immer mit auf der Bühne und wird in die Performance integriert. Ihren Rollstuhl bedient Hallwachs durch eine Schalteiste, die bei Bedarf vor ihr Gesicht fährt und mit dem Kinn bedient wird.

Den Rahmen der Performance bildet die autobiografische Erzählung der Performerin. Hierfür richtet sie ihren Rollstuhl jeweils frontal zum Publikum aus und erzählt den Zuschauern in ruhigem Ton und mit gleichmäßigem Rhythmus von sich und ihrem Leben. Man erfährt von ihren Interessen und musikalischen Vorlieben sowie den alltäglichen Ritualen mit den Pflegekräften. Durch eine Videoführung bekommen die Zuschauer Einblicke in die Wohnung der Performerin und hören Einzelheiten über ihre Familie, ihren Freund und ihre Hobbys. Man sieht sie beim Segelfliegen, hört Erläuterungen über die Kosten ihrer Pflege und erfährt, dass sie als professionelle Lebensberaterin ihre Dienste im Internet anbietet.

Im Zentrum der Erzählung stehen so der Alltag, die Routine und die gelebte Normalität einer geistesgegenwärtigen jungen Frau, deren kör-

²⁹ *Qualitätskontrolle* (Video) (Anm. 28), 0:01,02.

perlicher Zustand vom Publikum als extrem einschränkend empfunden werden kann.

Während der Aufführung tritt die Performerin immer wieder in kurze Dialoge mit ihrer Pflegekraft Timea Mihályi, die auf der Bühne anwesend ist und dem Publikum mit Namen vorgestellt wird. Bei einem routinierten Schichtwechsel wird sie vom Pfleger Admir Dzimic abgelöst, der ebenfalls durch Fragen, Anweisungen und gemeinsame Spiele in die Performance integriert wird. Die Initiative zum Gespräch geht immer von der Performerin aus, die der Pflegerin Fragen stellt oder dem Pfleger Anweisungen gibt. Die Pflegekräfte zeigen selbst keine Rede- oder Handlungsimpulse. Auch szenisch werden sie nicht gleichwertig behandelt. Sie stehen am Rand oder verbleiben im Halbdunkel, bis die Performerin sie ruft und ihnen einen Auftrag erteilt. Kennlich wird hier die professionelle Beziehung zwischen der Performerin und ihren Pflegern, die gleichzeitig durch eine eigentümliche Herr-Knecht-Dialektik geprägt ist. Die Performerin erzählt, wie sie sich ihre Pfleger in Vorstellungsgesprächen aussucht, bevor eine professionelle Agentur sie einstellt. Auf der Bühne werden auch tatsächliche Pflegevorgänge vorgenommen. So erläutert die Performerin, dass sie nicht husten oder sich räuspern kann, weshalb sie dem Pfleger die Anweisung gibt, sie abzusaugen, was dieser dann auch mit einem Plastikschauch und einem kleinen Apparat routiniert macht.

Die Dramaturgie der Performance sieht ferner eine Reihe choreografierter Szenen vor, bei denen die Performerin unter Beweis stellt, wie gekonnt sie mit dem Rollstuhl umgehen kann. Sie fährt mit Musikbegleitung einen Parcours ab und lässt die Zeit von ihrer Pflegerin stoppen. Oder sie ruft sie mit der Anweisung »Wir spielen jetzt Inklusion«³⁰ dazu auf, sich mit verbundenen Augen auf ein improvisiertes Fußballmatch einzulassen. Oder sie spielt mit dem Pfleger ein überdimensionales Memoryspiel, bei dem die quadratischen Spielkarten auf den Bühnenboden projiziert werden. Die auf den Karten dargestellten Bilder werden von der Performerin erläutert. Es handelt sich um Aufnahmen und Dokumente aus dem Umfeld von Schloss Grafeneck, einer im heutigen Baden-Württemberg gelegenen berüchtigten Klinik, in der in den 1930er Jahren zehntausende psychisch Kranker organisiert ermordet wurden. Das Thema Euthanasie und die Frage nach dem lebenswerten Leben wird damit explizit problematisiert und von der Performerin auf ihre eigene Existenz bezogen.

30 *Qualitätskontrolle* (Aufzeichnung) (Anm. 28), 0:31,04.

Erst zur Mitte der gut anderthalbstündigen Performance geht sie auf die genaueren Umstände ihres Unfalls ein. Unvermittelt wechselt die Erzählung vom Präsens ins Perfekt und enthüllt den Zuschauern retrospektiv die Hintergründe. Der gleich bleibende ruhige Sprachfluss zeigt diese Veränderung nicht an. Lediglich ein pochender Rhythmus bildet den akustischen Hintergrund einer Erzählung, die mit folgenden Sätzen beginnt:

Meine Tatwaffe war ein Pool auf Kreta. Die Nichtschwimmerseite des Pools. Ich hatte mein Abitur in der Tasche. Das ganze Leben liege dann vor einem, sagt man. Ich bin meinen Eltern vorausgerannt auf dem Weg vom Strand zum Hotel. Ich habe gerufen: ›Ich spring noch geschwind rein.‹ Kopfüber. Das Becken war auf dieser Seite 50cm tief und hielt nicht viel Stauraum parat für meine Lebenslust.³¹

In diesem Moment mag sich den Zuschauern erschließen, warum der Bühnenraum das Innere eines 50 cm hohen weiß gekachelten Swimmingpools darstellt.³² Derweil fährt die Performerin fort und verwebt nun ihre eigene Erinnerung mit den nachträglichen Erzählungen anderer Personen:

Mein Vater sagt, er hätte mich schreien gehört. Meine Mutter sagt, sie hätte geschrien. Ich kann ja nicht geschrien haben. Auf jeden Fall ist dieser Airbag nicht aufgegangen. Wir hatten ihn nicht gebucht. Mein Vater sagt, dann habe er mich auf dem Boden des Pools liegen gesehen. Er sagt auch: ›Meine Frau und ich haben uns über eine Sekunde lang angesehen und dann haben wir eineinhalb Jahre nur noch funktioniert. Das Nachdenken hat erst Jahre später begonnen.‹³³

Sich erinnernd schildert die Performerin das weitere Geschehen dann wieder aus ihrer Perspektive:

Ich weiß wieder, dass mein Vater mich aus dem Wasser gezogen hat. Ich denke, das war am anderen Ende des Pools. Er sagt: »Beweg mal deine Beine. Beweg mal deine Arme.« Ich kann noch sagen: »Papa, ich bekomme keine Luft.« Ich werde im Hier behalten von meinem Vater. Hätte ein griechischer Hotelier meine Blackbox nach dem Absturz gefunden, meine letzten Worte wären wohl gewesen: ›Scheiße!‹ oder ›Oh Gott!‹³⁴

31 *Qualitätskontrolle* (Aufzeichnung) (Anm. 28), 0:37,24.

32 Bühne: Marco Canevacci (Plastique Fantastique).

33 *Qualitätskontrolle* (Video) (Anm. 28), 0:38,37.

34 *Qualitätskontrolle* (Video) (Anm. 28), 0:39,49.

In der Folge hören die Zuschauer, wie sich die Performerin an den Weg ins Krankenhaus und die Vorgänge an ihrem Krankenbett erinnert. Sie erzählt, dass die Ärzte zögerten sie »abzuschalten«³⁵. Sie erinnert sich an eine Stimme in der Klinik, die sagt: »Ein Leben, das in solcher Abhängigkeit geführt werden muss, ist nicht lebenswert.«³⁶ Und sie erwähnt eine Ethikkommission, die sich über ihre Zukunft nicht einig werden konnte und beschloss, die Patientin aus dem Koma zu holen, um sie selbst über ihr Leben bzw. ihren Tod entscheiden zu lassen. Dann ändert sie zum einzigen Mal in der Performance deutlich ihre Sprechhaltung und fährt flüsternd fort: »Natürlich will ich leben. Ich habe die Ethikkommission überlebt. Das Mitleid. Die Prognosen über meinen Körper. Das Gutachten des Psychologen.«³⁷

Wenn diese Erzählung eindringlich wirkt, wird dies auch der Tatsache geschuldet sein, dass die Zuschauer davon ausgehen können, dass die leibhaftig auf der Bühne anwesende Performerin hier ihre eigenen Erlebnisse schildert. Gegenüber der Emphase für die denkbare Authentizität des Erzählten ist darauf hinzuweisen, dass Rimini Protokoll einen klar gesetzten formalen Rahmen inszeniert, innerhalb dessen die Performerin agiert und dem sie möglichst exakt zu folgen hat. Die Texte, die sie spricht, machen keinen improvisierten Eindruck. Sie sind mit Bedacht formuliert, dürften während der Proben schriftlich fixiert worden sein und wirken in der Performance mitunter aufgesagt. Auch die Handlungen, die sie vollzieht, und die Spiele, die sie mit den Pflegekräften spielt, folgen formalisierten Vorgaben. *Qualitätskontrolle* verhandelt die existentielle Situation der Performerin szenisch so im sachlichen Stil eines Protokolls. Diese Sachlichkeit dürfte vor allem auch durch die Erzählhaltung begründet sein, die es der Performerin ermöglicht ihre Geschichte zu erzählen, ohne dabei ihre eigene Erschütterung nachzuahmen oder eine bestimmte emotionale Haltung vorzuspielen.

Die Inszenierung verzichtet ausdrücklich auf jegliche Form der konventionellen Dramatisierung eines Geschehens, beispielsweise durch die situative Zuspitzung bestimmter Momente, die Konstruktion einer aufsteigenden Handlung mit Wendepunkt oder eine erschütternde Schlusspointe. Zu Beginn hatte die Performerin ja selbst darauf hingewiesen, dass ihre folgende Erzählung nicht dem gängigen Muster einer Helden-

35 *Qualitätskontrolle* (Video) (Anm. 28), 0:42,13.

36 *Qualitätskontrolle* (Video) (Anm. 28), 0:41,57.

37 *Qualitätskontrolle* (Video) (Anm. 28), 0:45,50.

erzählung, eines Königinnenmords oder eines Unglücksfalls folgen wird. Das Narrativ des Tragischen, das mit Kategorien wie Schicksal, Unglück und Läuterung operieren würde, fällt in der Performance komplett aus. Es geht nicht um die Frage nach dem Sinn des Leids. Es geht nicht um einen metaphysischen Rahmen für eine Leidensgeschichte. Es geht nicht um das Hadern am eigenen Schicksal und auch nicht um die Frage nach Erlösung. Im Grunde ist aber auch die Rede vom Leid nicht angebracht, denn auf der Bühne geht es gar nicht ums Leiden, sondern ums Leben. Wir sehen die Protagonistin nicht leiden, sondern beobachten sie beim Leben, bei dem, was sie täglich tut.

Zugleich kann einem als Zuschauerin oder Zuschauer deutlich werden, wie selbstverständlich man geneigt ist, bestimmte existentielle Vorgänge im Rahmen kulturell kodierter und tradiert Narrative wahrzunehmen, die einem das Mitleid mit der Protagonistin als Rezeptionshaltung nahelegen. Dass die Performerin als Erzählerin ihrer eigenen Geschichte vor dem Publikum eine distanzierte Erzählhaltung einnimmt, die sie trotz der körperlichen Einschränkung als souveräne Akteurin in Erscheinung treten lässt, vermag Mitleid als unangebrachte Rezeptionshaltung zu deklassieren. Das gilt im Übrigen auch für eine mögliche komödiantische Rahmung des Geschehens, welche durch die humorvolle und ironische Art der Performerin denkbar wäre. Ein dramaturgisches Vorbild hierfür ließe sich unschwer in der französischen Filmkomödie *Intouchables* (dt. *Ziemlich beste Freunde*) der Regisseure Olivier Nakache und Éric Toledano von 2011 finden, welche die Begegnung zwischen einem gelähmten Rollstuhlfahrer und seinem Pfleger als Tragikomödie bearbeitet. Die künstlerische Leistung von Rimini Protokoll soll deshalb abschließend darin erkannt werden, dass die konventionellen Muster von Tragödie und Komödie bzw. die entsprechenden kulturellen Narrative des Tragischen und des Komischen konsequent nicht bedient werden, wodurch die Zuschauerinnen und Zuschauer sich aufgefordert sehen können, eine eigene angemessene Haltung gegenüber der Geschichte zu entwickeln, die wohlfeiles Mitleid mit der Erzählerin zurückweist.

Beide Beispiele könnten unterschiedlicher nicht sein: Schimmelpfennigs Stück elaboriert ein literarisches Verfahren, um Figuren und Handlung durch das Erzählen der Schauspielerinnen und Schauspieler sich vor Publikum konstituieren zu lassen. Rimini Protokoll stellt ins Zentrum die autobiografische Erzählung der Performerin, deren Anwesenheit auf der Bühne gleichsam die Authentizität ihrer Geschichte zu verbürgen scheint.

Doch beide Arbeiten legen es durch ihre je spezifischen literarischen bzw. szenischen Mittel darauf an, eine Kommunikationsform zwischen Bühne und Publikum zu etablieren, die man Erzählsituation nennen kann. Beide Aufführungsformate weisen das Erzählen auf der Bühne als zentrale Handlung aus, die stimmlich und körperlich vollzogen wird. Insofern kann das Erzählen im Theater nicht auf den erzählten Text reduziert werden, vielmehr ist dieser von den konkreten räumlichen, stimmlichen und körperlichen Bedingungen seiner Hervorbringung her wahrzunehmen. Erzählen wird hier als szenisches Handeln wahrnehmbar. Beide Theaterarbeiten machen dabei ein gewandeltes Konzept von Figur im Theater denkbar, dass diese als flüchtige Konstruktion und Syntheseleistung des Publikums ausweist. Durch die Erzählhaltung gewinnen die Darsteller eine Distanz zu ihrer Erzählung und gegenüber dem Publikum. So entstehen Figuren auf der Bühne, die eine Haltung zu ihrer eigenen Geschichte einnehmen, ohne sich mit dieser und mit sich selbst zu identifizieren.³⁸ Dem postdramatischen Theater, das sich traditionell gegen fiktive Handlungen und kohärente Identitätsmodelle sperrt, eröffnen sich durch das Erzählen im Theater neue formale, mithin experimentelle Verfahren im Umgang mit Geschichten und Figuren. Nicht zuletzt bringt das Erzählen im Theater die orale, körperliche, soziale und mediale Dimension der ästhetischen Praxis des Erzählens zur Aufführung, die in den klassischen literarischen Erzählformaten nur mehr kodiert in Erscheinung treten kann. Insofern eignet sich das neuere Theater das Erzählen als formales Mittel an und spiegelt zugleich zurück, was der erzählenden Literatur diesbezüglich abgeht: Stimmen und Körper sowie die kollektive und ereignishafte Rezeption in Aufführungen.

38 Insofern weisen die neueren Formen des Erzählens durchaus Bezüge zum historischen Modell des epischen Theaters bei Bertolt Brecht auf. Hierzu: Tecklenburg: *Performing Stories* (Anm. 12), S. 24.

Brigitte E. Jirku

Die Bühne als Zeuge

Zu Elfriede Jelineks *Das schweigende Mädchen*

Seit dem 6. Mai 2013 findet im Oberlandesgericht München das Gerichtsverfahren gegen die Personen statt, die an den Taten der rechts-extremen Gruppe »Nationalsozialistischer Untergrund« (NSU) beteiligt waren.¹ Die Presse und der Kunstbetrieb reflektieren das Interesse, mit dem die Öffentlichkeit den Prozess verfolgt. Neben zahlreichen Fernsehdokumentationen und -spielen, die sich mit den Auswirkungen der dem NSU zugeschriebenen Taten und deren Aufarbeitung auseinandersetzen, entstanden im Zeitraum von etwa einem Jahr mehr als zehn Theaterstücke, die sowohl an Off-Bühnen wie Stadt- und Staatstheatern gespielt werden.² Tobias Becker, Jurysprecher des Müllheimer Dramatikerpreises 2015, definierte Anfang März 2015 das Thema »NSU« als das im Jahr

1 Der Prozessabschluss ist mittlerweile mehrmals vertagt worden und nicht absehbar. Geplant sind zurzeit Verhandlungstermine bis Januar 2019. Beate Zschäpe hatte nach längerer Zeit ihr Schweigen gebrochen und nach dem Verlesen einer 52 Seiten langen Aussage durch ihren Anwalt am 30. September 2016 völlig überraschend ausgesagt. Auf diese Wende gehe ich nicht weiter ein, da sie keinerlei Einfluss auf die Interpretation von Jelineks Werk hat. Im Gegensatz zu *Die Schutzbefohlenen* hat Jelinek *Das schweigende Mädchen* nicht »weiter geschrieben«.

2 Anna Brod setzt sich in ihrem Dissertationsvorhaben und in zahlreichen Aufsätzen mit den literarischen Verarbeitungen des NSU Prozesses, besonders aus dem Blickpunkt der Zeugenschaft auseinander. Vgl. u. a. Anna Brod: *Zeugenschaft vor Gericht in »Das schweigende Mädchen« von Elfriede Jelinek*. In: https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Beitrag_Anna_Brod.pdf [letzter Zugriff: 21.01.2017]; Anna Brod: *Talking about Silence and Talking instead of Silence in Elfriede Jelinek's »Das schweigende Mädchen«*. In: Eva Gillhuber, Rita Rieger (Hg.): *Texts with no words. Communications of Speechlessness* (in Vorbereitung). Ich möchte mich an dieser Stelle bei Anna Brod für die anregenden Gespräche bedanken.

2014 bestimmende Thema auf dem deutschsprachigen Theater.³ Auch die KuratorInnen der Berliner Autorentheatertage 2015 erklärten den »NSU« zu einem der Schwerpunktthemen des Festivals.⁴ Das Theater, das sich als Spiegel bzw. Organ der Gesellschaft sieht und um seine gesellschaftliche Wirkung ringt,⁵ sieht in seinen ihm zur Verfügung stehenden performativen Mitteln eine Chance, die Aufarbeitung durch Polizei und andere Behörden, Medien und Justiz zu ergänzen und nicht nur einen »Beitrag zur Aufarbeitung der Zeitgeschichte«, sondern einen Beitrag zur Bewusstwerdung der Gegenwart zu leisten.

Zu den in der Spielzeit 2013/14 und 2014/15 an den deutschsprachigen Theatern erfolgreichsten Stücken gehört neben *Urteile* von Christine Umpfenbach (UA 2014, Residenztheater München) und *Die Lücke* von Nurian David Calis (UA 2014, Schauspiel Köln) Elfriede Jelineks Theaterstück *Das schweigende Mädchen* (UA 2014, Münchner Kammerspiele, Regie: Johan Simons). Sowohl Umpfenbach als auch Calis greifen auf dokumentarische Verfahren zurück, die die Opfer zu Wort kommen lassen und in gewisser Weise ein Counter-Narrative zum »NSU-Prozess« darstellen. Christine Umpfenbachs Stück basiert auf 20 Interviewprotokollen der Regisseurin, die sie mit Ermittlern, Polizisten und Angehörigen der Opfer geführt hat. In *Die Lücke* werden 2014, zehn Jahre nach dem Anschlag, in München der NSU-Terror und seine Folgen vor Gericht verhandelt. Zu Wort kommen diejenigen, die in unmittelbarer Nähe eines der Tatorte leben. Es entsteht ein Bild der Keupstraße – einem der Anschlagsorte in Köln – aus der Sicht der Menschen, die dort leben. Anwohner und Geschäftsleute stehen gemeinsam mit Schauspielern auf der Bühne und erzählen von sich selbst.

Elfriede Jelineks Text *Das schweigende Mädchen* geht über die Binarität von Tätern und Opfern hinaus und reflektiert über das Schweigen und die verschiedenen Formen des Zeugnisablegens während des Aufar-

3 Barbara Behrendt: »Ein Glücksjahr für die Gegenwartsdramatik«. *Der Jurysprecher Tobias Becker über die für den Mülheimer Dramatikerpreis 2015 nominierten Stücke*. In: <http://www.theaterheute.de/blog/muelheimstuecke/ein-gluecksjahr-fur-die-gegenwartsdramatik/> 05.03.2015 [letzter Zugriff: 10.04.2017].

4 N. N.: *Auswahl der Autorentheatertage steht fest*. In: http://www.theaterderzeit.de/blog/meldungen/ausschreibung_strich_wettbewerb/auswahl_der_autorentheatertage_steht_fest/ 30.03.2015 [letzter Zugriff: 10.04.2017].

5 Vgl. Brigitte E. Jirku: *Auf dem Theater angekommen? Migrationsdiskurs(e) und Transkulturalität im deutschsprachigen Raum*. In: *Lendemains – Études comparées sur la France* 160 (2015), S. 143–156.

beitungsprozesses der Mordserie und im Zusammenhang mit dem Vorwurf des Behördenversagens. In bekannter Jelinek'scher Manier besteht der 310 Seiten umfassende Text aus unterschiedlichen Diskursfragmenten, zusammengesetzt aus Prozessprotokollen, Bibelstellen, griechischer Tragödie, Zeitungsnotizen und Kommentaren und zahlreichen anderen Referenzen, die sie zum Teil am Ende des Textes zitiert. *Das schweigende Mädchen* ist formal auf unterschiedliche Sprechinstanzen aufgeteilt, denen dem ersten Anschein nach typisierte Funktionen zuzuschreiben sind und die sie metakommunikativ zugleich wieder unterlaufen und in einen Dialog miteinander treten. Dem entspricht das Bühnenbild, das Johan Simons in der Uraufführung geschaffen hat: Es changiert zwischen der Darstellung eines religiösen Tribunals, des »Jüngsten Gerichts«⁶, und einer verfremdeten Wiederholung des Prozessablaufs im Münchner OLG und evoziert so Gerichtssaal, Passionsspiel und orchestrale Theateraufführung. Tim Slagman schreibt über die Uraufführung in den Münchner Kammerspielen, Jelinek montiere »Prozessprotokolle, Medienberichte und biblische Motive zu einer Polemik, die um das Nichtwissen kreist und implizit natürlich um das Verstehen-Wollen und die gleichzeitig das Terroristentrio Böhnhardt, Mundlos und Zschäpe in einer provozierenden Volte zur neuen heiligen Erlöserfamilie erklären lässt.«⁷ Und Christine Dössel erscheint das Werk als ein »Text von schier biblischer Wut und Wucht, Anklageschrift, Geschichtsstunde und Totenklage zugleich, zusammenmontiert aus Medienberichten, Aktenbefunden und Fakten, mythologisch und religiös aufgeladen bis zur Wunderlichkeit.«⁸ Das Stück kreist um durch Schweigen geprägte epistemische Leerstellen, die durch das Aufdecken des Belogenwerdens, die jahrelangen täuschenden, da falschen, Medienberichte und durch das Schweigen

6 Elfriede Jelinek: *Das schweigende Mädchen*. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg 2015, S. 151–463, hier S. 188.

7 Tim Slagman: »Das Wort ist Wort geblieben«. In: *nachtkritik.de* (20.09.2014). https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10041:2014-09-28-06-05-47&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 [letzter Zugriff: 30.04.2016].

8 Christine Dössel: *Sprachfanfaren gegen das schreckliche Schweigen*. In: *Süddeutsche Zeitung* (28.09.2014). <http://www.sueddeutsche.de/kultur/nsu-theaterstueck-in-muenchen-sprachfanfaren-gegen-das-schreckliche-schweigen-1.2150117> [letzter Zugriff: 30.04.2016].

wichtiger Zeugen noch gefördert werden.⁹ Dahinter steht immer wieder die Frage, ob die Umwelt denn wirklich nichts mitbekommen habe.

Bereits in *Rechnitz (Der Würgeengel)* setzt sich Jelinek mit einem Ereignis aus dem Zweiten Weltkrieg, über dem Schweigen hängt und dessen Aufarbeitungsversuche mit weiterem Schweigen und vor allem Verschweigen verhindert wurden, auseinander. In *Das schweigende Mädchen* geht es um die unmittelbare Vergangenheit und Gegenwart. Der Titel stellt das Schweigen der Angeklagten, Beate Zschäpe, in den Vordergrund. Ihr Name wird nie erwähnt, sie ist aber im Text als »das Mädchen« und »die Jungfrau« präsent. Zahlreiche Referenzen wie »Prosecco«, »Fahrräder« oder »Wohnwagen«, »Progromly« verweisen auf bekannte Alltagsgewohnheiten und -handlungen der Angeklagten und ihrer toten Mitstreiter, Uwe Böhnhardt und Uwe Mundlos, und dienen als Anhalts- und Orientierungspunkte. Die verschiedenen Sprechfiguren, denen der Text zugeteilt ist, verweisen auf die drei wesentlichen, im Text eingeschriebenen Handlungsebenen – der religiösen, juristischen und gesellschaftlichen. Im Theatertext, bzw. auf der Bühne, fließen religiöse und juristische Zeugenschaft ineinander. Die staatliche Gewalt – sowohl als *potestas* wie *violencia*¹⁰ – kapituliert vor diesen Ebenen und nimmt ihre Macht nicht wahr, indem sie durch ihr Versagen selbst zum Zeugen und Angeklagten wird. Das Theater ist hier der Ort, um performativ Konflikte, die im juristischen Raum ausgehandelt werden, an ihren Ursprungsort, nämlich die Gesellschaft, zurück zu führen, nicht ohne seinen religiösen (mythologischen) Ursprung in Erinnerung zu rufen. Im Gegensatz zu den Medien und Behörden hat das Theater weitere Referenzrahmen, auf die es sich beziehen kann, denen aber ein Frageverbot, das stumm befolgt wird, auferlegt ist; Kapitalismus ebenso wie Religion sind scheinbar nicht hinterfragbare Werte. Sind die Figuren »Ein Mann.

9 Vgl. z. B. Karin Truscheit: *Ein Zeuge mit Erinnerungslücken: »Alles Satire«?* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (05.02.2014). <http://www.faz.net/aktuell/politik/nsu-prozess/nsu-prozess-ein-zeuge-mit-erinnerungsluecken-alles-satire-12786716.html> [letzter Zugriff: 12.10.2015]; Tanjev Schultz: *Ex-Verfassungsschützer verweigert Aussage zugunsten »anderer Behörden«.* In: *Süddeutsche Zeitung* (17.06.2015). <http://www.sueddeutsche.de/politik/nsu-prozess-da-habe-ich-eigene-erinnerungen-1.2525697?reduced=true> [letzter Zugriff: 12.10.2015]; Brod: *Zeugenschaft vor Gericht* (Anm. 2), S. 5.

10 Vgl. Andrea Geier: *Repräsentationen der Gewalt. Literatur.* In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart 2013, S. 263–268, hier S. 263.

Keine Ahnung, wer das jetzt ist« oder »Ich« in der Gesellschaft verortbar, oder »Der Richter« im juristischen Bereich, so verbindet die Figur »Der Abwäger (mit seiner Waage)« den juristischen Bereich mit dem mythologisch-religiösen, ebenso wie »Der Prophet«, in verschiedenen Rollen und unterschiedlichen Attributen¹¹ und »Ein Engel mit allen dazugehörigen Attributen« und »Der Engel«, der sich als Engel Gabriel identifiziert, sind der christlichen Religion zuzuordnen. Die Bezeichnungen »Mädchen« und »Jungfrau« suggerieren einen Unschuldsdiskurs, der gesellschaftlich und religiös verankert ist.

Elfriede Jelinek bietet eine eigene Form dokumentarischer gesellschaftlicher Aufarbeitung des NSU an, die in einen gesellschaftlich historischen sowie religiösen Rahmen übergeleitet wird. Da das Stück sich parallel zur Gerichtsverhandlung entwickelt, dient es zugleich als Kommentar und Diskussionsbeitrag. »Das zeitgenössische Dokumentartheater«, schreibt Andreas Tobler, »besticht gerade dadurch, dass es seine eigene Wirklichkeit, seine eigenen Ansprüche, Bedingungen und Möglichkeiten reflektiert. Und gerade mit dieser Reflexion wird die Bühne zu einem Labor der Wirklichkeit, in dem auf spezifisch ästhetische Weise soziale Fantasien zu ihrem Recht kommen.«¹² Bislang war die spezifisch ästhetische Leistung des dokumentarischen Theaters die Auswahl und Darstellung des Materials, nunmehr sind aber auf der Bühne »montierte [] Materialien und Medien selbst Teil der historisch-konkreten Wirklichkeit.«¹³ Das auf der Bühne zur Schau Gestellte wird »erlebte Wahrheit« und besonders im Fall des NSU-Prozesses erhebt es den Anspruch, Realität – insbesondere Zeugenschaft – mit einzuschreiben. Tobler sieht das Dokumentarische als Gestus – einen bestimmten Gestus, mit dem auf die Wirklichkeit zugegriffen wird. Dieser Gestus ist allerdings mit einem Wahrheitsanspruch verbunden – der keinerlei Anspruch auf Absolutheit

11 Vgl. z. B. »Der Prophet, der immer nach hinten schaut, aber nach vorne sieht« (Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 182) oder »Die Propheten, beliebige Zahl oder nur einer« (ebd., S. 186).

12 Andreas Tobler: *Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters*. In: Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*. Berlin 2014, S. 147–161, hier S. 147.

13 Tobler: *Kontingente Evidenzen* (Anm. 12), S. 151. Jelinek bezeichnet ihr Stück zwar nicht als Dokumentartheater, aber – ich würde es als Metatext eines zeitgenössischen Dokumentartheaters postulieren. Vgl. Brigitte E. Jirku: *Reflexiones en torno al teatro documento postdramático: el caso de Elfriede Jelinek*. In: *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral* 37 (2016), S. 35–49.

stellt. Seit der postmodernen Diskussion wurde nicht nur der Begriff des Performativen in der Kunst tragend,¹⁴ sondern auch das performative Element von Gerichtsverhandlungen, wie Sybille Krämer oder Cornelia Vismann aufgezeigt haben, rückt diese in die Nähe einer Theateraufführung.¹⁵ Bei Performern steht das Ich als eigener Zeuge auf der Bühne, bürgt für das eigene Erleben und beglaubigt das Erzählte. Damit wird Subjektivität zur empirischen Größe und zum Garanten der Wahrheit.¹⁶ Nur bei Jelinek treten keine Personen per se auf. Sie sind keine Garanten, denn jeder auf der Bühne mimt bereits die Spiegelung, die Unmöglichkeit eines Garanten. Jelinek liefert den Gestus, wie ihn Tobler anspricht, im Text mit: nämlich erstens die Frage nach dem Zugriff auf Fakten und Wirklichkeit; zweitens wird der Wahrheitsanspruch gestellt und zugleich hinterfragt, indem Wirklichkeit in einen verfremdenden Kontext gestellt wird und somit Tiefenstrukturen offengelegt werden.¹⁷

In *Das schweigende Mädchen* gibt es kein Nachsprechen, sondern ein Handeln auf der Metaebene, die dem symbolischen Umgang auf dem Gericht eine gesellschaftlich historische Dimension verleiht, indem Antisemitismus und Fremdenhass miteinander verbunden werden, wie Scheit überzeugend dargestellt hat.¹⁸ In diesem Zusammenspiel der Ebenen werden die Grenzen jeder Ebene für den gesellschaftlichen Verlauf, für Logik und Verantwortung bewusst gemacht. Um allerdings einen Gegenstand der Verhandlung zu haben, muss das ›Ding‹ in Sprache gefasst werden, welches nach Vismann den performativen Kern allen Gerichtshaltens und, ich würde hinzufügen, jeder gesellschaftlichen Verhandlung

14 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012.

15 Vgl. Sybille Krämer: *Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten*. In: E. P. I. Zentrum Berlin: *Europäisches Performance Institut. 13: Performance Art Konferenz. Die Kunst der Handlung 3*. Berlin 2005, S. 16–19; dies.: *Spur, Zeuge, Wahrheit. Zeugenschaft im Spannungsfeld zwischen diskursiver und existenzieller Wahrheit*. In: Matthias Däumer, Aurélia Kalisky und Heike Schlie (Hg.): *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*. Paderborn 2017, S. 147–166; Cornelia Vismann: *Medien der Rechtsprechung*. Frankfurt a. M. 2011, bes. S. 72–84.

16 Vgl. Tobler: *Kontingente Evidenzen* (Anm. 12), S. 152.

17 Gerhard Scheit argumentiert, Jelinek schreibe das Unbewusste mit ein. Vgl. Gerhard Scheit: *Versuch über Elfriede Jelineks »Das schweigende Mädchen«*. In: Pia Janke (Hg.): *Jelinek[Jahr]buch 2014–15*. Wien 2015, S. 98–111.

18 Vgl. Scheit: *Versuch über Elfriede Jelineks »Das schweigende Mädchen«* (Anm. 17), S. 108f.

machen. Das Zeremoniell der Sprachwerdung gleicht einer Inszenierung, bei der die Schauspieler den Anleitungen des Regisseurs folgen. Die Abläufe sowohl im Gericht wie auf dem Theater gehorchen durch die Erhebung in die symbolische Ordnung nicht den Regeln einer getreuen Darstellung. Durch die Versprachlichung des ›Dings‹ entsteht etwas Neues, eine Erzählung über das, was sich abgespielt hat.¹⁹ In beiden Fällen wird eine erzählbare Handlung daraus, die jedoch durch das Schweigen der Angeklagten unterbunden wird.²⁰ Durch das Schweigen verweigert die Angeklagte B. Zschäpe das ›Ding‹ in die ›Sache‹ umzuwandeln, bzw. den Gegenstand der Verhandlung sichtbar werden zu lassen: »*Der Richter*: [...] Wer spricht? Ich würde gern zum Inhalt des Verfahrens zurückkehren, doch ich weiß noch nicht, was Sache ist, keiner sagt mir was.«²¹ Das Mädchen/die Jungfrau verweigert Zeugnis abzulegen und somit das Erzeugen von gewissen Wahrheiten. Wie Vismann aufgezeigt hat, unterliegt die Justiz wie die Bühne ihrem Inszenierungsschema; Gerichtsalten heißt Theater veranstalten: »Das Theater des Gerichts leistet die Wiederaufführung der Tat im symbolischen Raum.«²² Die strukturellen Parallelen sind in der Genese der Tragödie zurück zu verfolgen. Jelinek entzieht sich durch die Depersonalisierung der Figurenrede der Gegenüberstellung von Gerichtstheater und Gerichtsverfahren und schließt dadurch trotz der strukturellen Ähnlichkeit eine potenziell gemeinschaftsbildende kathartische Funktion aus.²³

19 Die Performanzanforderungen fesseln Gericht und Theater aneinander. Vismann weist darauf hin, dass sich nichtsdestotrotz ein wesentlicher Unterschied aufdrängt: Die Gerichtsurteile umgibt eine höhere Objektivität und eine andere Genealogie. Sie beenden die Erzählung. Dem sei gegenüberzustellen, dass ein Ende vorerst nur im Gericht gefunden wird, aber nicht unbedingt im Alltag. Vgl. Vismann: *Medien der Rechtsprechung* (Anm. 15), S. 72–74.

20 Das Dokumentartheater beschränkt sich darauf, das Gerichtstheater auf einer Bühne nachzuspielen und dieses gesellschaftlichen Regeln zu unterwerfen. Die Zuschauer werden zu den Richtern, ohne ein Urteil sprechen zu müssen und ohne auf die tiefere Verwandtschaft zwischen Religion, Theater und Gericht einzugehen.

21 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 175.

22 Vismann: *Medien der Rechtsprechung* (Anm. 15), S. 31.

23 Vgl. Michael Bachmann: *Objekte der Zeugenschaft: Recht und Versöhnung im Figurentheater*. In: Däumer, Kalisky und Schlie: *Über Zeugen* (Anm. 15), S. 81–92, hier S. 85.

In *Das schweigende Mädchen* geht es primär um die Leerstellen – um das Fehlen von Fakten, einem ›Ding‹,²⁴ das eine richtbare ›Sache‹ werden kann. Darauf macht das schreibende »Ich« in einer seiner Aussagen aufmerksam: »Es ist eine Kette des Schweigens. Umso mehr spreche ich, unaufhörlich, ich stehe zwar nicht hier, kann aber trotzdem nicht anders.«²⁵ Dies kann als programmatische Aussage für das Stück gelesen werden. Das Schweigen muss gebrochen werden, um zeugen zu können.

Der Redeschwall bei Jelinek droht zum Verschleierungs- statt Enthüllungprozess zu werden. Dass dem Schweigen beim juristischen Prozess sowie im Alltag ebenso viel Macht und Potenzial zukommt, wird dadurch gerade hervorgehoben. Der Redeschwall entlarvt, wie stark das Sprechen und die Stimme mit dem Prozess, der der jeweiligen Wahrheitsfindung dienlich sein sollte, und mit der Rechtsprechung verbunden sind und wie parasprachliche Äußerungen sowohl beim Zeugen als auch beim Angeklagten wichtige Faktoren sind, um den Wahrheitsgehalt von Aussagen überprüfen zu können.²⁶ Das Schweigen seitens der Angeklagten und zugleich Zeugin verhindert dies; es ist nicht nur das letzte Verteidigungsmittel, sondern verweigert demonstrativ die Anerkennung des Verfahrens und hinterfragt damit das gesamte gerichtliche (weltliche) *Procedere*.

Durch das Schweigen von Beate Zschäpe wird die Spannung zwischen Täterin/Angeklagter und Zeugin bewusst aufrechterhalten. Ihr Schweigen verhindert (bewusst), zur Auflösung der Unstimmigkeiten beizutragen. Welche Wahrheit überhaupt zu ermitteln wäre, ist fraglich. Verschiedene Behörden tun aus unterschiedlichen Gründen nichts, um den Tathergang und die Motive aufzuklären. Dieses Schweigen, anders als die Taten des NSU, passt in kein kulturell akzeptiertes Narrativ einer aufgeschlossenen demokratischen deutschen Gesellschaft, die ihre Vergangenheit konfrontiert und verarbeitet hat.²⁷ Nicht nur die Zeugen, die

24 Vgl. Burkhard Liebsch: *Der Komplex von Zeugenschaft und der Begriff der politischen Welt. Eine Revision in historischer Perspektive*. In: Däumer, Kalisky und Schlie: *Über Zeugen* (Anm. 15), S. 125–146.

25 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 389.

26 Vgl. Vismann: *Medien der Rechtsprechung* (Anm. 15), S. 115–118.

27 Aus soziologischer Sicht analysiert Jasmin Siri die Bedeutung des Stückes im politischen Diskurs der Bundesrepublik. Vgl. Jasmin Siri: *Die Archivarin des Grauens. Elfriede Jelineks »Das schweigende Mädchen« soziologisch beobachtet*. In: Janke: *Jelinek[Jahr]buch 2014–15* (Anm. 17), S. 81–97.

den Richtern das ›Ding‹ liefern sollten, sind in den Verdacht geraten, Täter zu sein, und verhindern durch ihr Schweigen die Wahrheitsfindung. Ebenso die Figur des Richters, stellvertretend für den Staat und als Vertreter eines Rechtssystems, rückt in die Nähe des (zumindest) passiven Mitwissers und lässt ihn so befangen erscheinen; auch er scheitert bei seinem Versuch, die Leerstellen des NSU zu füllen: »Das Gericht lässt sich nicht beirren, aber es sieht nichts, da ist nichts, weil es nichts sieht, es sieht nichts, weil da nichts ist.«²⁸ Die Figur des Richters als Repräsentant der staatlichen Gewalt wird invertiert, indem er indirekt zum Angeklagten, zumindest symbolisch zum Mitverantwortlichen aller Taten wird. Mit ihm verbunden steht die gesamte Institution Justiz vor Gericht, besonders die Ermittlerbehörden, die selbst eine Quelle der Gewalt sind und daher als Wiederhersteller der Ordnung versagt haben. Erst die Redewut macht das Schweigen anderer – in Form des Wegsehens oder anderen Formen des (Ver)schweigens – sicht- und hörbar.

Im religiösen Sinn kann das Schweigen der Jungfrau als Offenbarung gedeutet werden;²⁹ es schlägt in eine bedeutungsvolle, mystifizierende und auratisierende Präsenz um. In diesem Sinne wird die NSU-Ideologie in den Raum der Mystik und des Sakralen gestellt. Die Jungfrau schweigt und überhöht damit die Profanität als Ideologie / Religion und letzten Endes als Märtyrertum.³⁰

Auf der Bühne, im Akt des Bekenntnisses – hier symbolisiert durch das Schweigen – wird die Angeklagte weder das Opfer noch die Zeugin, sondern steht als überlegenes (aktives, williges) Subjekt/Objekt der Opferhandlung im Sinne des *sacrificium*. Hier handelt es sich um die radikale Inversion von politischer Unterlegenheit in religiöse, besser gesagt, ideologische Überlegenheit. Innerhalb eines kulturell-gesellschaftlichen Rahmens kann dieses Geschehen erlebt, erzählt und interpretiert werden und unterliegt nicht einem (göttlichen) bedeutungsvollen Schweigen.

28 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 166.

29 Für den Christen ist Gottes Schweigen bedeutungsvoll. Vgl. Jan Assmann: *Einführung*. In: Aleida Assmann, Jan Assmann (Hg.): *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI*. München 2013, S. 9–25, hier S. 15.

30 Ihr möglicherweise strategisches Schweigen kann als bedeutungsvolles Schweigen rezipiert werden. Assmann geht auf die verschiedenen Formen des strategischen und bedeutungsvollen Schweigens ein. Vgl. Aleida Assmann: *Formen des Schweigens*. In: Assmann, Assmann: *Schweigen* (Anm. 29), S. 51–68.

Durch das Schweigen gerät das Mädchen/die Jungfrau in die Nähe des Märtyrertums – verbunden mit dem griechischen Wort Zeuge: *martys* – und erhebt ihre Anwesenheit im Gerichtssaal in die Rubrik der religiösen Zeugenschaft, verweigert somit dem irdischen Gericht seine Autorität und deutet ihren Tod als symbolischen Akt. Durch die Worte des Engels wird die Jungfrau mit dem Mädchen gleichgesetzt und als Mutter für die beiden Erlöser – verwiesen wird hier auf Uwe Bönhardt und Uwe Mundlos – bezeichnet: »[...] wenn schon nicht geboren, dann doch in die Welt geschickt, von denen diese Heilszeit herkommen sollte.«³¹ Um der Engelsfigur in ziviler Kleidung zu widersprechen, charakterisiert sie der Prophet als letzte/neue Hoffnung für die Gesellschaft. »Sie sollen uns erretten aus den Händen unserer Feinde«³², und postuliert werden die Mitglieder des »NSU« als auserwähltes Volk.

Durch den Bericht über ihren gewaltsamen Tod werden die Mitglieder des NSU zu Märtyrer-Zeugen, die eben dadurch zu Opfern stilisiert werden, denn über den Tod hinaus überlebt das Zeugnis in den eigentlich angeklagten NSU-Sympathisanten, aber gleichzeitig in der Tradition eines Teils des kulturellen Gedächtnisses der Bundesrepublik. Die überlebenden Zeugen stellen jede Art der Zeugenschaft in einen religiösen Kontext, und somit ist es einerseits ein Bekennen und zugleich das Bezeugen des Bekenntnisses. Das Schweigen der mutmaßlichen Unterstützer des »NSU«, die sich im Zeugenstand auf Erinnerungslücken beziehen, oder der ehemaligen V-Leute, deren Aussagegenehmigungen bestimmte Themenbereiche nicht umfassen und deshalb Fragen dazu gar nicht erst zulassen, unterstützt die Sakralisierung des Geschehens. Den Ermordeten wird kein Recht zugesprochen: »Die Toten und ihre Angehörigen können ans Gericht appellieren, bis ihnen die Zunge ausfranst. Dieses Recht gibt es nicht. Es muß irgendwo ein andres geben.«³³ Durch diese Art des Nicht-Erinnerns als Ver-Schweigen werden rassistisch motivierte Verbrechen als religiöse Opfertaten umgedeutet und stellen das Selbstverständnis einer aufgeklärten, pluralistischen Gesellschaft in Frage. »Ich: [...] Das ganze Programm heißt nichts hören, nichts sehen, aber alles wissen, also nichts.«³⁴ Jede Art des Zeugens weist auf (Ver)Schweigen hin und

31 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 184.

32 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 248.

33 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 164.

34 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 155.

auf ein Versagen des Rechtsstaates. In diesem Sinne wird das Schweigen der Jungfrau Spiegel für das gesamte Land, das auch schweigsam ist.³⁵

Durch die Vernetzung von Gerichtssphäre, Religion und Gesellschaft geht es um die epistemischen Dimensionen des Komplexes des Zeugens und der Zeugenschaft. Ein neuer Raum des Kommunizierbaren untersucht die produktive und rezeptive Seite von Reden und Schweigen.³⁶ Der Text greift die Logik der Ermittler auf, um sie bloß zu stellen und zugleich im theatralen Diskurs über die mythischen Verflechtungen zu historisieren. Die Kategorie des Zeugens und der Zeugenschaft fungieren als zentrales kulturelles Phänomen, das durch die Aufarbeitung des Holocaust geprägt ist.³⁷ Übereinstimmung herrscht in der Forschung, dass die Holocaust-Prozesse einen Wendepunkt in der Mediengeschichte des Rechts bedeuten und »sich andere Zeugnisse in anderen sozialen, politischen und kulturellen Kontexten«³⁸ an das Holocaust Paradigma von Zeugenschaft anlehnen. Jelinek beruft sich darauf. Ihr Text ist als Dokument zu lesen, nämlich als Zeugenaussage des Zeugen; als Bericht, der die Berichte bezeugt, und die Frage nach ›Wahrheit‹ sowie »wer zeugt für den

35 Vgl. Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 197. In diesem Sinne droht der Prozess – Laubs These folgend – den Holocaust Prozessen vergleichbar ein Ereignis ohne Zeugenschaft zu werden. Vgl. Dori Laub: *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*. In: Shoshana Felman, Dori Laub: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York 1992, S. 57–64.

36 Nicht weiter eingehen möchte ich an dieser Stelle auf die Diskussion von Fiktion und Faktizität, denn in ihr verschwindet besonders die Bedeutung des Zeugnisses und der Gestus des Bezeugens. (Die entsprechende Situation zeichnet sich dadurch aus, dass Sprechende und Hörende in Konstellation zueinander treten, die durch Ungleichheit und Ungleichzeitigkeit ihrer Erfahrungen geprägt ist.)

37 Präsent ist diese nicht nur in den Verweisen der Propheten, sondern konkret in dem Spiel Pogromly, das das NSU-Trio im Internet verkaufte und das mehrfach im Text erwähnt wird. Der Holocaust wird als Krise der Zeugenschaft gelesen, die bis in die Gegenwart individuelle und kollektive Verhaltensweisen bestimmt. Die Literatur dazu ist mittlerweile fast unübersehbar. Vgl. u. a. Ulrich Baer (Hg.): »Wer zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Berlin 2000; Sybille Schmidt: *Zeugenschaft: ethische und politische Dimensionen*. Frankfurt a. M. 2009.

38 Aleida Assmann: *Vier Grundtypen von Zeugenschaft*. In: Stiftung Erinnerung Verantwortung und Zukunft (Hg.): *Zeugen und Zeugnisse*. Berlin 2008, S. 12–25, hier S. 12.

Zeugen«³⁹ aufwirft. Die Aufführung gestaltet aktiv Realität mit, greift in die unmittelbare Gegenwart ein und hofft auf die Zukunft Einfluss zu nehmen, ohne die Vergangenheit vorab zu lassen.

Die Zeugen werden nicht gehört – bzw. wurden als Tatverdächtige verhört –, die potenziellen Opfer sind die potenziellen Täter und sollen nun zeugen, dürfen aber nicht Zeugnis ablegen. John Durham Peters weist auf den in vielen Sprachen existierenden etymologischen Zusammenhang von »Bezeugen« und »Zeugen« im Sinn von Reproduktion hin: So bedeutet das lat. »testis« sowohl »Zeuge« als auch »Hoden« und leitet sich von »terstis«, d. h. »Dritter« ab – d. h. man braucht beim Zeugen immer einen Dritten – den Überlebenden (das Opfer ist ja tot). Auch beim griechischen »parastates« besteht diese Polysemie. Peters vermutet, »testicles, as physical by-standers to the act of procreation, were thought witnesses of paternity or virility in Indo-European culture.«⁴⁰ Nicht zu überlesen ist die Feminisierung – und in diesem Fall zugleich Ironisierung – des Zeugens; die Jungfrau kann nicht zeugen: »Andre sagen: die Gebärmutter!, bitte, sie haben ein Recht auf ihre Meinung, doch ich teile sie nicht. Die Eierstöcke bringens immer zuerst! Und die sind weg. Keine inneren Organe mehr oder nur die nötigsten. Das Mädchen ist irgendwie hohl, doch sprechen könnte es schon noch.«⁴¹ Die Geburt hängt zwar von der Frau ab, diese soll aber nicht für diese zeugen oder gar Zeugnis ablegen. So verkündet der Engel: »Ich verbiete hier einer Frau den Mund, die vorzeitig reden wollte, das habe ich aber verhindert, sie wollte uns erretten von unseren Feinden und aus der Hand aller, die uns hassen, [...]«⁴² Die religiöse Zeugenschaft vor Gericht ist zum Scheitern verurteilt, da der Engel

39 Vgl. Jacques Derrida: »A self-unsealing Poetic Text«. *Poétique y politique du témoignage*. In: *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea* 1 (1999), S. 115–151, hier S. 120.

40 John Durham Peters: *Witnessing*. In: *Media, Culture & Society* 6 (2001), S. 707–723, hier S. 712.

41 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 461.

42 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 253. Jelinek gibt sowohl das AT als auch das NT als Quellen an sowie zwei Monographien zum Phänomen der Jungfrauengeburt. Vgl. ebd., S. 463. Der Bezug von Jungfrauengeburt und Beate Zschäpe besteht darin, dass Zschäpes Mutter von deren Geburt überrascht worden sein soll und Zschäpe sich die Eierstöcke habe entfernen lassen müssen. Vgl. u. a. Christian Fuchs, John Goetz: *Beate, die braune Witwe*. In: *Die Zeit* (31.05.2012). <http://www.zeit.de/2012/23/DOS-Zschaepe/seite-5> [letzter Zugriff: 26.10.2015].

weder geladen ist – »Der kommt da uneingeladen.«⁴³ – noch seine Glaubwürdigkeit aufgrund seiner Körperlosigkeit überprüft werden kann.

Zeugen, bezeugen, Zeugenschaft und Zeugnis ablegen bedeutet immer auch Präsenz und Affirmation dieser Präsenz – und somit wird die Aussage beglaubigt. Aber genau dies wird durch die Menge der Dokumente einerseits, das Schweigen bzw. die Leerstellen andererseits zuge deckt: Kann im Sinne Derridas der Zeuge noch für den Zeugen zeugen? Oder für sich selber zeugen? So gehören Gerichtszeugen und religiöse Zeugen zu einer begrenzten Anzahl testimonialer Grundtypen. In *Das schweigende Mädchen* reden die Figuren allerdings primär innerhalb eines gesellschaftlich-historischen Rahmens.⁴⁴

Auffallend ist, wie Wahrnehmungen mit blinden Flecken durchsetzt sind. Eine weitere Ebene nimmt das Schweigen der Angeklagten ein. Sie wird durch ihr Schweigen zur Beobachterin, in gewissem Sinne zum Zeugen ihres Prozesses. Die Zuschauer werden alle als unzuverlässige »Zeugen in Sachen Wahrheit der Wirklichkeit« entlarvt. Bezeugt wird das »Scheitern der Wahrnehmung«⁴⁵ bzw. das fehlende Interesse an Aufklärung und zugleich auch das Bedürfnis, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und den Sachverhalt aufzuklären.

Die Abbildung der Bühne als Gericht zeigt als schwaches Palimpsest des NSU-Prozesses im Münchner Oberlandesgericht ein »jüngstes Gericht«⁴⁶, eine philosophisch übergeordnete Wahrheit und letztendlich auch historische Realität auf, die wir als Zuschauer nicht unbedingt wahrhaben wollen. Das Theater ist nun der gesellschaftliche Verhandlungsort, an dem die verschiedenen Ebenen zusammengeführt und belebt werden.

Silvia Stammen bemerkt in ihrer Rezension zur Uraufführung, dass das dargestellte Gericht »wenig zur Aufklärung der Taten, umso mehr aber zu einem beklemmenden Gefühl unauflöslicher Verstrickung

43 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 177.

44 Vgl. Sigrid Weigel: *Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Zur Differenz verschiedener Gedächtnisorte und -diskurse*. In: Jakob Tanner, Sigrid Weigel: *Gedächtnis, Geld und Gesetz: vom Umgang mit der Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges*. Zürich 2002, S. 39–62; Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006, S. 85–88; Jacques Derrida: *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris 1998.

45 Tobler: *Kontingente Evidenzen* (Anm. 12), S. 157.

46 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 188.

abendländischer Kultur und Unkultur beiträgt.«⁴⁷ Die Figur des Richters verweist zum einen auf das Scheitern des Versuchs, die Leerstelle um den »NSU« in einem Gerichtsverfahren zu füllen, zum anderen kann sie als Kritik an der reglementierten, langwierigen Form der juristischen Aufarbeitung gelesen werden oder auch als bewusste Verschleierung bzw. Unmöglichkeit, dass Fakten – die über das oberflächlichste »Guten Morgen«⁴⁸ hinausgehen – noch bedeutungsvolle Aussageträger sind.⁴⁹

»Der Engel (inzwischen schon sehr zivil)« – und in verschiedenen Erscheinungsformen – oder »der Prophet (in zivil, wie nun alle)«⁵⁰ erinnert von seinem Sprachduktus her an eine weitere Richterfigur im religiösen Bereich, an die alttestamentarische Vorstellung von Gott als parteiische Richterfigur, die den zu Unrecht Benachteiligten hilft und die neutestamentarische Vorstellung von Christus als Weltenrichter einschließt. Engel stehen über der juristischen Zeugenschaft – es geht hier nicht um nachvollziehbare Tatsachen im Sinne polizeilicher Ermittlung. In diesem Sinne verweist uns der Text auf die Situation der Vormoderne, in der die Vielschichtigkeit von Zeugenschaft nicht aufzutrennen sei⁵¹, in der Postmoderne erneut ineinanderfließt und zu beweisen scheint, wie eine Sphäre für die andere steht, sie aber nicht ersetzen kann.

Engel und Propheten, denen fast zwei Drittel des Textes zugeordnet wird, verkörpern verschiedene Facetten der Verweigerungshaltung des schweigenden Mädchens oder anderer Zeugen, die die Aufklärung verhindert haben. »Wir haben sie nicht erkannt. Wir haben nichts gewußt, wir haben nichts gekannt, wir haben diese Leute nicht gekannt. Wir haben von Anfang an sorgfältig erkundet, doch wir haben nichts er-

47 Silvia Stammen: *Sprechen ist Silber*. In: *Theater heute* 11 (2014), S. 11 f., hier S. 12.

48 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 171.

49 Viele Dialoge folgen dem Ablauf der ersten Tage des »NSU«-Prozesses, wie er in den von Jelinek als Quellen genannten Protokollen des SZ-Magazins dargestellt ist.

50 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 341. Die Figureninstanzen werden im Laufe des Textes immer austauschbarer, was u. a. in der Definition der Figureninstanzen bemerkbar ist.

51 Vgl. Wolfram Drews, Heike Schlie: *Bemerkungen zur juridischen, epistemologischen und medialen Wertigkeit des Zeugnisses*. In: dies. (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*. München 2011. S. 23–29, hier S. 25.

kannt.«⁵² Sie verweisen auf den Benjamin'schen Engel der Geschichte, der sowohl nach hinten als auch nach vorn weist, Vergangenheit und Gegenwart (und Zukunft) vereint.

Der Prophet ist irgendwie nicht so eindimensional wie der Engel der Geschichte, der in beide Richtungen zugleich schauen kann, [...] der Engel hat das Gesicht der Vergangenheit zugewendet, ich nicht. Nicht ich. Ich schaue nur in die Zukunft, sagt, der Prophet, spricht aber fast die ganze Zeit von Vergangenen. [...] Der Engel der Geschichte möchte die Toten aufwecken und das Zerschlagene zusammenfügen, [...].⁵³

Sie agieren nicht als religiöse Zeugen, obgleich sie deren Gestalt angenommen haben, sondern als moralische Zeugen – wobei ihre Stellungnahme nicht eindeutig zu klären ist; oft rücken sie in die Nähe der Angeklagten und können als deren Sympathisanten gelesen werden. Der religiöse Bereich ist Folie/Kontiguität für den gesellschaftlich-moralischen sowie historischen Bereich. Der religiöse Kontext steht an Stelle des ideologisch-historischen und signalisiert, wie Ideologie und Geschichte innerhalb eines konfessionslosen Staates und einer weltlichen Gesellschaft die Funktion von Religion übernehmen.

Engel und Prophet(en) spiegeln die Arbeit der öffentlichen Stellen und eines Teils der Presse. Die Verdoppelung der Performativität, die bei der Darstellung des performativen Gerichtsgeschehens auf der Bühne und durch die Benennung der Figuren entsteht, zeigt, wie Differenz von Zeugnis und Zeugenschaft im performativen Raum des Theaters verschwindet. Wie Sigrid Weigel festgestellt hat, liegt dieser Differenz eine ältere Ordnung zugrunde, nämlich der Übergang der Sprache aus einer göttlichen in eine weltliche Ordnung, und aus der Welt der Schöpfung wird, wie Benjamin über Kraus sagt, eine Welt nach der Schöpfung: »von einer Klage im Angesicht der (göttlichen) Schöpfung zur Anklage vor dem weltlichen Gericht, bei der er die Schöpfung im Rücken hat.«⁵⁴ Elfriede Jelinek ordnet sich in die Sprachtradition von Karl Kraus ein, bei der Gerechtigkeit und Sprache einander bedingen. Dieser von Benjamin im Namen von Karl Kraus erörterte Zusammenhang von Gerechtigkeit und Sprache entspringt der Sprachtradition, in der die Sprache dem gött-

52 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 176.

53 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 264.

54 Zitiert nach Weigel: *Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage* (Anm. 44), S. 55.

lichen Wort entstammt.⁵⁵ Ausgangspunkt seiner Sprachtheorie ist gerade der Übergang von einer biblischen Sprache in eine Sprache als Mittel sozialer Kommunikation, wie es der Text vorexerziert. Er bezeugt das Phänomen einer Politisierung der Sprache der Opfer, die nicht zu Wort kommen dürfen. Jegliches Zeugnis als »diskursive Wahrheit« liegt in der Domäne des Glaubens.⁵⁶

Das Gericht auf der Bühne verwandelt sich in eine »öffentliche [...] Arena einer moralischen Gemeinschaft.«⁵⁷ Auf dem Theater kann der Zuschauer tun, was den Göttern im alten Griechenland bei agonalen Spielen zustand. Durch die Performativität im Gericht und im Theater entsteht die Nähe zur Religion; im alten Griechenland sind Gericht sowie Religion miteinander verknüpft. Das agonale Dispositiv wird nicht von Göttern entschieden, sondern von Sterblichen. In den *Eumeniden* übergibt die Göttin die Machtsprechung den Sterblichen, d. h. den Zuschauern. Die Tatnacherzählung ist beiden gemeinsam. Der Zuschauer/das Ich wird nun als weiterer Zeuge einbezogen. Bei unmittelbarer Berichterstattung zählen Bildreporter und Journalisten zu historischen Zeugen. Tendenziell fällt in diese Kategorie auch der Zuschauer, das Ich, das vor dem Fernseher sitzt und auch schreibt. Durch die Bezeichnung des Propheten als Boten – »Ich, der Prophet, sage wahr, was gewesen ist, sich mich auf meine eigentliche Aufgabe konzentrieren, zu sagen, was sein wird, aber das sagt mir derzeit keiner, ich befinde mich im freien Fall, wenn auch nicht in diesem«⁵⁸ – rückt der Text aus dem Bereich des religiösen in jenen des historischen Zeugen. In der Tragödie war die Figur des Boten dafür zuständig, die Distanz zwischen dem Gewaltgeschehen und der Gegenwart auf der Bühne aufzuheben. Der Bote war nicht unbedingt Augenzeuge, sondern musste nur gut das ihm Aufgetragene mitteilen, womit der Augenzeugenbericht nicht Bedingung ist, sondern vielmehr die Glaubwürdigkeit, die wiederum auf der Autorisation der Aussage beruht. Der Prophet ist derjenige, der am meisten zu berichten hat und immer wieder betont, dass er kein Augenzeuge war – »Ich war ja nicht

55 Weigel: *Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage* (Anm. 44), S. 56.

56 Krämer plädiert in ihrem Artikel für eine existenzielle Wahrheit, die der diskursiven gegenübersteht. Vgl. Krämer: *Spur, Zeuge, Wahrheit* (Anm. 15), S. 149.

57 Assmann: *Vier Grundtypen von Zeugenschaft* (Anm. 38), S. 21.

58 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 189.

vor Ort«⁵⁹ – während das »Ich« seine Rolle als Nachgeborene antritt: »Ich bin das Nachher, ins Nachher hab ich mich hineingezwängt, sonst könnte ich ja gar nichts sagen, bin doch nicht einmal der Bote. Ich bin der, der sich unbotmäßig, unrechtmäßig und ungeschrieben [...] in die Handlung hineinzwängt, aber nicht einmal den Saum heben kann.«⁶⁰

Das »Zeugnis des Zeugen« ist dennoch eine schon autorisierte, beglaubigte Aussage. In der Moderne übernimmt das Amt des Boten der Geschichtsschreiber, der die Aussagen historischer Zeugen rekonstruiert. Die Spuren des Verbrechens werden offengelegt und die Erinnerungen und Tatsachen in den öffentlichen Raum gestellt. Der Auftritt der Figuren als Plüschtiere legt u. a. das Scheitern dar: »Engel, Prophet, Autorin, aber auch der Richter selbst ziehen sich Plüschkostüme an ([...] Sie sprechen abwechselnd, aus diesem Fetzenhaufen kann sich jeder selbst aussuchen, was er sagt).«⁶¹ Wie Jasmin Siri am Ende ihrer Ausführungen anmerkt: »Dieser Prozess wird nicht offiziell vom Gericht protokolliert, weshalb jeden Tag Journalisten, Journalistinnen und die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen von NSU-watch im Zuschauerraum sitzen und mitschreiben. Die Protokolle werden der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt.«⁶²

Die Bühne ist das Moment in der Anklagepraxis, die diesen Diskurs überschreitet, denn Sprachprozessordnung ist nicht Teil der Rechtsordnung der Literatur in der Tradition von Jelinek und Karl Kraus, sondern im Gegenteil Anklage oder Kritik der Rechtsordnung und letztendlich der Gesellschaft. Sowohl historische als auch religiöse Zeugenschaft bringen nicht nur einen Sachverhalt zur Sprache, sondern bringen zugleich eine innere, ethische Wahrheit und Haltung zum Ausdruck, was sowohl Zeugenschaft als auch Zeugnis ablegen vom (juristischen) Faktenbericht entfernt. Wie Derrida betont, handelt es sich bei Zeugenschaft um eine stark soziale Handlung und verbunden ist damit, dass ihr Glauben geschenkt wird.⁶³ In den Propheten und Engeln vermischen sich die verschiedenen Aufklärungsformen und deren Motivation, und es zeigt sich

59 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 197.

60 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 165.

61 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 424.

62 Siri: *Die Archivarin des Grauens* (Anm. 27), S. 95.

63 Vgl. Derrida: »A self-unsealing Poetic Text« (Anm. 39), S. 128–130; Sybille Schmidt: *Sein Wert geben. Zeugenschaft als Wissenspraxis zwischen Epistemologie und Ethik*. In: Däumer, Kalisky und Schlie: *Über Zeugen* (Anm. 15), S. 69–80, hier S. 76–80.

die Unmöglichkeit einer Wahrheitsfindung gerade in der Überschneidung der Sphären von Religion und Justiz.

Prophet und Engel werden zu diskursiven Wahrheitsträgern. Die juristische Instanz bleibt als Wahrheitssuchende zurück und versagt. Mit dem Ineinandergreifen der Instanzen entsteht ein Netz von Diskursen, die in die Vergangenheit weisen und für die Zukunft richtungsweisend zu sein scheinen. Gesellschaftlich wird von der Justiz eingefordert, was die moralische Aufgabe, die der Gesellschaft obliegt, nicht zu leisten vermag und früher im Bereich der Religion lag: das Be-Zeugen von Schuld, die nur im Bereich des Diskursiven in der Versprachlichung möglich ist.

Der Sprechwall – das unendliche Sprechen mit seinen laufenden Assoziationen – kreiert einen Raum einer falschen Mythologie, biblischer Referenzen und des Jüngsten Gerichts. Der Prophet und der Engel sind tot, aber die schwarze Jungfrau überlebt. Auf dem Papier ist sie unfruchtbar: »Das Mädchen aber schweigt. Es ist mächtig, weil es schweigt. Es schweigt, weil es die Macht hat.«⁶⁴ Die Dimension des Zeugnisses in *Das schweigende Mädchen* wird hinsichtlich einer Findung und Rekonstruktion von Wahrheit relativiert und stellt vielmehr die Frage nach den Erkenntnisquellen. Der Bezug, der zum Gericht im Allgemeinen und zum »NSU«-Prozess im Besonderen hergestellt wird, dient der Kritik an der juristischen Aufarbeitung, dient aber vor allem der gesellschaftlichen Kritik der Aufarbeitung der Vergangenheit und dem Umgang mit der Gegenwart. Vollzogen wird die Translation von gesellschaftlicher Aufarbeitung und Auseinandersetzung in dem Gerichtssaal. Durch das Überhandnehmen der religiösen Instanzen auf der Bühne liegt die Zeugenschaft auf der Bühne hinsichtlich des Moralisch-gesellschaftlichen im Gewand des religiösen Diskurses vor. Zeugenschaft findet zwar vor Gericht statt, ist aber gleichermaßen auf der Bühne vor Gericht gestellt.

Mit in den Zeugenstand aufgerufen ist nicht nur die schreibende Ich-Stimme, die immer wieder selbst in den Zeugenstand tritt und zugleich Zuschauer ist. Die Zuschauer stehen auf dem Theater performativ als Zeugen da und weisen die Unzulänglichkeiten der Zeugenschaft im gesellschaftlichen Bereich auf. Das schweigende Mädchen nimmt auf den Prozessverlauf keinen Einfluss, sondern reflektiert das Geschehen, während das Geschehen kaum mehr rekonstruierbar ist. Wie schon in *Rechnitz (Der Würgeengel)* geht es um das (Ver)Schweigen von Fakten und die Verweigerung Zeugnis abzulegen. Es geht daher nicht um die faktischen

64 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 6), S. 463.

DIE BÜHNE ALS ZEUGE

Details, sondern um die Darstellung von Ebenen, die zu einer Darstellung der Realitätsperzeption beitragen. Im Text werden Widersprüche und Überblendungen unterschiedlicher Konzeptionen von Recht und Zeugenschaft durch den Wort(über)schwall offen gelegt. Die Wiederholung und Variation derselben Sprechakte provozieren den Schock und ein mögliches Erwachen: Die Tragödie spielt sich vor den Augen des Zuschauers mit dem Zuschauer als Mitspielenden – als (stummen) Zeugen – ab; das Publikum sieht und gestaltet seine eigenen Unterlassungen mit. Jelineks Text ist nicht einfach eine Gegenstimme zu den Medienberichten und Gerichtsverfahren, sondern durch die Überblendung und Überlagerung der juristischen, religiösen und gesellschaftlichen Instanzen legt sie Tiefenstrukturen und Zusammenhänge bloß, die über Fakten hinausgehen.

Das Ende der »schmerzfreien konsumierung«

Intermedialität als Fusion von Fakt und Fiktion bei Elfriede Jelinek

Einleitung

Die Werke Elfriede Jelineks sind bekannt dafür, dass die Autorin in ihnen realwirkliche Ereignisse aufgreift, die oft einen stark tagesaktuellen politischen Hintergrund haben. Ihre Texte, in denen sie jene faktualen Geschehnisse fiktionalisiert, weisen dabei häufig intermediale Referenzen auf. Sie dienen der Autorin weniger dazu, die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion selbst bzw. den von ihr angewandten Fiktionalisierungsprozess deutlich zu machen, sondern sie nutzt sie vielmehr, um darauf hinzuweisen, dass vieles als vermeintlich faktual Angenommene bereits gewissen fiktionalen Prozessen unterworfen und somit manipuliert worden ist, also auf seinen »authentischen« realweltlichen Gehalt hin kritisch betrachtet werden sollte.

Wie die Autorin dabei konkret vorgeht, soll im Folgenden exemplarisch an den Theatertexten *Bambiland*¹ aus dem Jahr 2005 und *Das schweigende Mädchen*² von 2015 näher untersucht werden. Die Stücke sind ausgewählt worden, weil in ihnen Intermedialität mittels sehr unterschiedlicher Techniken zur Anwendung kommt und sich so die Vielfalt intermedialer Referenzen mit dennoch teils identischer Zielführung beobachten lässt. In beiden Texten greift Jelinek auf reale Vorkommnisse und Personen zurück, die sie fiktional bearbeitet. In *Das schweigende Mädchen* steht die NSU-Terroristin Beate Zschäpe im Vordergrund, auch wenn diese ihr Schweigen mittlerweile gebrochen hat; doch beruhte ihre

1 Elfriede Jelinek: *Bambiland*. 2.4.2003, <http://www.elfriedejelinek.com/fbambi.htm> [letzter Zugriff: 13.4.2017]. Als Quelle wurde hier der Text verwendet, der auf Jelineks Homepage zu finden ist, nicht die Printversion. In ihr sind nämlich nicht die Bilder enthalten, die in den Text der Webseite integriert sind und Gegenstand der vorliegenden Analyse sein sollen.

2 Elfriede Jelinek: *Das schweigende Mädchen*. In: dies.: *Das schweigende Mädchen*. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke. Hamburg 2015, S. 151–463.

Verteidigungsstrategie lange Zeit auf der Verweigerung der Aussage, was entsprechend viel Raum für Spekulationen über ihre Motive zuließ. Die Hauptangeklagte des NSU-Prozesses wird in dem Theatertext dabei nicht isoliert betrachtet, sondern auch ihre Einbettung in die Gesellschaft und die Verstrickungen weiterer Personen und Institutionen in die eine Dekade andauernde Terrorserie werden aufgegriffen.

Bambiland setzt sich mit dem Irakkrieg auseinander und fragt nach der Verantwortung von Firmen, Staaten und führenden Politikern bzw. nach deren Interessen, die sie mittels des Kriegs verfolgt haben.

Bevor jedoch die Intermedialität, die in beiden Texten zum Einsatz kommt, näher untersucht wird, soll zunächst eine Annäherung an den Terminus selbst stattfinden.

Intermedialität – Versuch einer Begriffsbestimmung

Der Begriff Intermedialität ist allein schon dahingehend problematisch oder zumindest sehr komplex, da er gleich drei Termini beinhaltet, die klärungsbedürftig sind, nämlich den der Intermedialität an sich, aber auch den der Medialität und des Mediums. Schon letzterer kann in unterschiedlicher Weise ausgelegt werden, denn Medien lassen sich sowohl technisch-apparativ definieren als auch als Aktionsmöglichkeit oder als Repräsentationsmodus von Bewusstseinsprozessen sowie »als kommunikative Interaktionsstrukturen im Feld gesellschaftlicher Praxis«.³ Von Bedeutung für jeglichen der verschiedenen Auslegungsmodi ist dabei, dass Intermedialität dem Medium selbst oftmals schon inhärent ist. An dieser Stelle sei auf McLuhan verwiesen und seine viel zitierte These »the medium is the message«,⁴ womit gemeint ist, dass der Inhalt eines Mediums ein weiteres, anderes Medium ist. McLuhan veranschaulicht seine Annahme mittels des Telegraphen, der bereits das geschriebene Wort

3 Wilhelm Füger: *Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Begriffs*. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. London 2009 [1998], S. 41–57, hier S. 41.

4 Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extension of Man*. New York 1964, S. 8.

beinhalte und dieses wiederum das gesprochene und dieses, spinnt man diese Kette weiter, letztlich den Gedanken.⁵

Wilhelm Füger stellt in diesem Kontext daher die Frage, wo die Begriffe Medium und Intermedialität ansetzen sollten und ob beispielsweise bereits bei der Transponierung von Gefühlen und Wahrnehmungen in Sprache von Intermedialität die Rede sein kann, auch wenn sich dieser Vorgang zunächst bewusstseinsintern abspielt, oder ob hier vielmehr von einer Mediatisierung gesprochen werden muss, wenn man Gefühle und Bewusstseinsprozesse nicht als Medien auffasst, ihre Transponierung in Sprache daher auch nicht intermedial erfolgt.⁶ McLuhan vertritt die These, dass diese »Informationsverarbeitungsprozesse [also die Transponierung von Gefühlen und Wahrnehmung in Sprache] als biologisch vorgegebene ›Ur-Medien‹ betrachtet werden sollten und von Transmediatisierung, also Intermedialität erst dann die Rede sein kann, »wenn die Resultate dieser Vorgänge sich bewusstseinsextern niederschlagen (Kundgabe von Wahrnehmungen und Empfindungen) bzw. dort Transponierung erfahren«⁷. Andere Autoren hingegen nehmen bereits Bewusstseinsprozesse als Medien an, so dass Intermedialität auf einer ganz anderen Ebene angesiedelt werden muss.⁸

Diese unterschiedlichen Grundannahmen haben weitreichende Auswirkungen auf die Definition von Intermedialität, da – je nachdem, was als Medium definiert wird – »die bewusstseinsinterne Versprachlichung von Wahrnehmung ein intermedialer Vorgang« sein kann oder »erst der

5 Joachim Paech verweist allerdings darauf, dass es bei McLuhans Intermedialitätskonzept nicht darum geht, dass ein Medium bloß in einem anderen abgebildet wird. Zur Erläuterung seines Gedankengangs greift er dabei auf die Fotografie und den Film zurück und versteht unter Intermedialität hinsichtlich dieser beiden Medien gerade nicht das Auftauchen einer Fotokamera oder einer Fotografie im Film, sondern »eine spezifische Form medialer Differenz, die ›zwischen‹ der Form des fotografischen und der Form des filmischen Mediums ›figuriert‹.« (Joachim Paech: *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Helbig: *Intermedialität* (Anm. 3), S. 22). Damit ist gemeint, dass die Bewusstwerdung von Zeit und Vergänglichkeit, die die Fotografie durch das Festhalten eines ephemeren und bereits vergangenen Moments leistet, wiederum selbst im Film durch dessen narrative Überformung verzeitlicht wird.

6 Vgl. Füger: *Wo beginnt Intermedialität?* (Anm. 3), S. 41.

7 Füger: *Wo beginnt Intermedialität?* (Anm. 3), S. 41 f.

8 Füger debattiert dies in seinem Aufsatz: *Wo beginnt Intermedialität?* (Anm. 3), S. 41.

externe Niederschlag von Bewußtseinsakten« bzw. »gar erst die Transponierung eines bereits bewußtseinsexternen Manifestgewordenen in einen anderen Ausdrucksbereich (Medienwechsel)«⁹ als Intermedialität zu definieren wäre.

Im vorliegenden Artikel soll davon ausgegangen werden, dass es sich bei der Versprachlichung oder Verbildlichung von Wahrnehmung und Gefühlen um eine Mediatisierung handelt, also nicht um Intermedialität, da Gefühle und Wahrnehmungen selbst nicht als Medium angenommen werden.¹⁰ Somit bleibt aber die Frage offen, ob der externe Niederschlag einer bewusstseinsinternen Mediatisierung von Gefühlen bereits als Intermedialität angenommen werden soll oder ob erst die Transponierung von einem externen Medium in ein anderes als Intermedialität aufzufassen ist. Erstere Annahme ist dahingehend zu problematisieren, dass häufig gar kein Medienwechsel stattfindet, wenn ein bewusstseinsintern bereits versprachlichter Gedanke beispielsweise verbal oder schriftlich geäußert wird. So ändert sich zwar die Erscheinungsform, doch bleibt das Medium (die Sprache) das Gleiche.¹¹ Vor allem aber erscheint es im Zuge der Interpretation von Jelineks Theatertexten sinnvoller, Interme-

9 Füger: *Wo beginnt Intermedialität?* (Anm. 3), S. 42.

10 Dies soll nicht bedeuten, dass Medien – in diesem Fall die Sprache – als reiner Behälter betrachtet werden, die wie ein Container Gefühle und Wahrnehmungen als dessen Inhalt transportieren. Denn die Funktion und Wirkungsmacht von Medien beschränkt sich nicht auf das rein Äußerliche, sondern das Medium prägt die zu transportierende Botschaft, den Inhalt also, entscheidend mit. (Vgl. Astrid Erll: *Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses*. In: dies., Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektive*. Berlin 2005, S. 249–276). Es besteht also eine Wechselbeziehung des Inhalts zu seiner medialen Erscheinungsform, so dass die Grenzen zwischen Inhalt und Erscheinungsform nicht trennschaft zu ziehen sind. Dennoch soll das nicht dazu verleiten, die Begriffe Medium und Inhalt undifferenziert miteinander zu vermengen. Der Inhalt selbst ist also nicht als Medium zu betrachten – somit auch Gefühle und Wahrnehmungen nicht, so dass auch deren Transponierung in Sprache oder andere Ausdrucksformen nicht als Intermedialität aufzufassen ist.

11 Auch die Transposition eines bewusstseinsintern bereits versprachlichten Gedankens in einen anderen Ausdrucksbereich, der nicht die Sprache beinhaltet, soll hier nur bedingt als Intermedialität verstanden werden. Denn die Realisierung von Gefühlen und Wahrnehmungen erfolgt meist nicht nur rein sprachlich, also homomedial, sondern ist zugleich mit bestimmten Bildern etc. verbunden, also heteromedial (was nicht mit intra- oder intermedial verwechselt werden sollte). Füger stellt in diesem Zusammenhang fest, dass zur

dialität erst dann anzunehmen, wenn es zu einer Transponierung bereits bewusstseinsextern realisierter Mediatisierungen kommt, da es sich bei literarischen Texten um eine externalisierte sprachliche Wiedergabe von Bewusstseinsvorgängen handelt.

Intermedialität wird im Folgenden daher aufgefasst als die Konvertibilität von Zeichen, also als »Möglichkeit[en] der Umsetzung eines bereits bewußtseinsexternen Mediatisierten in andere mediale Bereiche«. ¹²

Für den Bereich der Literatur lassen sich dabei verschiedene Erscheinungsformen der Intermedialität feststellen, die Werner Wolf wie folgt klassifiziert: Zunächst differenziert er werkübergreifende von werkinterner Intermedialität. Unter erster versteht er sowohl die Transmedialität, also bestimmte inhaltliche oder formale Konzepte, die sich dadurch charakterisieren, dass sie medienunspezifisch sind und daher in mehr als einem Medium vorkommen können, als auch intermediale Transpositionen, sprich den Transfer von bestimmten inhaltlichen oder formalen Konzeptionen von einem Medium in ein anderes. Werkinterne Intermedialität umfasst dagegen einerseits Plurimedialität, also das Auftauchen verschiedener Medien innerhalb eines Werkes, und andererseits intermediale Referenzen, wobei es zu einer expliziten Thematisierung dieser Referenzen kommen kann oder diese implizit durch ein imitatives Verfahren gegeben werden. ¹³ Dabei kommt es in einigen der genannten Bereiche zu medialen Dominanzen, denn das Zusammenspiel oder die Bezugnahme von zwei oder mehr Medien stellt sie meistens, wenn auch nicht immer, in ein Hierarchieverhältnis, denn »[d]as eine Medium wird dabei gegenüber dem anderen nicht nur als das vorherrschende, son-

Realisierung von Empfindungen kein bestimmtes Medium prädestiniert ist, da sie sich durch verschiedene Medialisierungsprozesse gleichermaßen befriedigend oder unbefriedigend ausdrücken lassen. Allerdings verwischt auch er die Grenzen zwischen bewusstseinsinternen wie -externen Realisierungen bzw. geht nach seinen vorausgehenden Überlegungen nicht weiter auf den Unterschied ein. Allerdings scheint er die mediale Umsetzung von Bewusstseinsvorgängen stets als bewusstseinsextern anzunehmen. (Vgl. Füger: *Wo beginnt Intermedialität?* (Anm. 3), S. 44–55).

12 Füger: *Wo beginnt Intermedialität?* (Anm. 3), S. 43.

13 Vgl. Werner Wolf: *Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet*. In: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hg.): *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld 2010, S. 241–259, hier S. 244.

dern auch als das beherrschende definiert.«¹⁴ Dies hat einerseits damit zu tun, dass bestimmte Prozesse der Intermedialität aus typologischer Sicht bereits ein Hierarchieverhältnis festlegen. So ist bei der intermedialen Transposition das Zielmedium immer das dominante und lässt das Ursprungsmedium oftmals sogar in Vergessenheit geraten, wie das bei der Verfilmung eines Romans der Fall sein kann. Der Film liefert dabei die »medientypische Zeichenoberfläche«, so dass »das Zielmedium [...] die medialen Besonderheiten seines Quellmediums seinen Bedingungen entsprechend transformieren muss.«¹⁵ Andererseits stellt neben diesen typologischen Gegebenheiten auch der Legitimationsgrad der einzelnen Künste bzw. Nicht-Künste einen wesentlichen Grund dar, warum es zu Dominanzverhältnissen kommt. Daher ist es notwendig, den Ursprung der Medien, die transponiert werden, zu untersuchen. Entspringen sie einer künstlerischen Produktion, ist ihr Legitimationsgrad nämlich ein anderer als der einer nicht-künstlerischen Produktion. Denn selbst wenn beide auf die gleichen Medien zurückgreifen können, erfüllen diese jedoch im jeweiligen Erscheinungsbereich eine unterschiedliche Funktion. Nicht selten dient die Verwendung von anderen Medien in der Kunst dazu, eben jene Medien auf ihre Authentizität hin zu prüfen. Und selbst innerhalb der Kunst muss eine weitere Kategorisierung in ›high‹ und ›low‹ vorgenommen werden, um das Machtgefälle der Künste zueinander abzubilden.¹⁶

Zur besseren Auslotung dieses asymmetrischen Verhältnisses machen Degner und Wolf in ihren Ausführungen zu Intermedialität und medialer Dominanz die Feldanalyse Pierre Bourdieus fruchtbar. Darin untersucht der französische Soziologe kulturelle Produktionen als spezifische soziale Konkurrenz, indem er der Frage nachgeht, unter welchen historischen und sozialen Voraussetzungen die Klassifikationsschemata unserer ästhetischen Erfahrung entstehen.¹⁷ Bei Bourdieu sind die Produktions- wie die Rezeptionsseite eng miteinander verbunden, denn die ästhetische Erfahrung ist an den sozialen Raum sowie an das künstlerische Produk-

14 Corinna Caduff, Sabine Gebhardt, Florian Fink, Florian Keller und Steffen Schmidt: *Intermedialität*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51 (2006) H. 2, S. 211–237, hier S. 212.

15 Wolf: *Intermedialität und mediale Dominanz* (Anm. 13), S. 246.

16 Uta Degner, Norbert Christian Wolf: *Intermedialität und mediale Dominanz. Einleitung*. In: Degner, Wolf: *Der neue Wettstreit der Künste* (Anm. 13), S. 7 f.

17 Degner, Wolf: *Intermedialität und mediale Dominanz* (Anm. 16), S. 9.

tionsfeld rückgekoppelt. Jede Autonomie eines Feldes ist daher der Effekt von Kämpfen um Legitimation. Will Kunst jedoch als innovativ gelten und sich von bisherigen künstlerischen Produktionen absetzen, muss sie versuchen, die etablierten Regeln zu unterlaufen und so einen neuen Legitimationsstatus zu erlangen, denn

[d]er avantgardistische Produzent kann sich nur behaupten, wenn seine Produktion als eine adäquate und innovative Antwort auf die aktuelle Feldkonstellation zu verstehen ist; er muss sich also – bewusst oder unbewusst – zu den bestehenden Positionen ästhetischer Erfahrung distinktiv verhalten. Zudem besteht die Innovationskraft der Avantgardeliteratur gerade darin, vorgegebene Publikumserwartungen zu subvertieren.¹⁸

Dies macht die Wichtigkeit der soziologischen Perspektive für die Analyse deutlich, denn es geht um nichts anderes als die gesellschaftliche Legitimation der zum Einsatz kommenden Medien.

Da aus kultursoziologischer Sicht der »Kunststatus« keineswegs gleichgültig ist, sondern im Gegenteil das Ergebnis komplexer sozialer Auseinandersetzungen und Verhandlungen darstellt, müssen nicht nur die kunstinternen intermedialen Grenzüberschreitungen auf ihre Funktion und die ihnen zugrunde liegenden Brechungseffekte hin befragt werden, sondern auch die Transfererscheinungen von Kunst zu Nicht-Kunst – und darüber hinaus Überlagerungen zwischen beiden Formen der Intermedialität.¹⁹

Auch Elfriede Jelinek bedient sich überwiegend der Nicht-Kunst und Formen der als ›low‹ eingestuften Kunstproduktion, um ihren eigenen Interessen gerecht zu werden und sich als innovativ zu etablieren. Doch wann, so fragt Thomas Becker in seinen Ausführungen zur Intermedialität, ist diese Opposition gegen ›legitime‹ Kunst gewährleistet und das Resultat als innovativ anzunehmen? Dazu sei es nötig, einen eigenen »modus operandi der Legitimation jenseits der institutionell vorgegebenen Legitimität«²⁰ zu finden, da die Kunstproduktion sonst nur eine Normalisierung und damit einen Beitrag zur Absicherung der institutionell vorgegebenen Legitimation leistet. Intellektuelle sind nämlich stets Bestandteil institutioneller Legitimation und Oppositionsstrukturen können erst dann

18 Degner, Wolf: *Intermedialität und mediale Dominanz* (Anm. 16), S. 10.

19 Degner, Wolf: *Intermedialität und mediale Dominanz* (Anm. 16), S. 11.

20 Thomas Becker: *Einleitung*. In: ders. (Hg.): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ›illegitimer‹ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld 2011, S. 7–31, hier S. 18.

greifen, »wenn sie über dauerhafte Objektivierungen im Sinne einer alternativen Legitimation verfügen.«²¹ Intermedialität kann dabei also ein Vehikel sein, etablierte Modelle ästhetischer Erfahrung zu untergraben, wie nun im Folgenden an Jelineks Texten deutlich gemacht werden soll.

Intermedialität bei Elfriede Jelinek

1. Plurimediale Verfahren in *Bambiland*

In den beiden Werken, die Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind, lassen sich verschiedene Formen der Intermedialität beobachten. So ist der Text *Bambiland* plurimedial angelegt, insofern die Autorin darin Fotografien und Text miteinander mischt. Der Text, der sich zwar auf realweltliche Begebenheiten bezieht, ist rein fiktional, während es sich bei den Bildern jedoch um keine von ihr kreierten künstlerischen Produkte handelt, sondern um von anderen Urhebern stammende Fotografien, die ursprünglich Illustrations- und Dokumentationszwecken dienten. Die Fotografien waren in ihrer Ausgangsfunktion als faktual angelegt, also nicht als Kunstwerke gedacht, sondern bilden Kunst höchstens ab. Zum Beispiel sind zahlreiche Marmorreliefs aus Palästen früherer assyrischer Könige zu sehen, meist mit Darstellungen der Könige selbst. Häufig sind dabei Feldzüge abgebildet, aber auch Jagdszenen sowie eine musikalische Darbietung für den König, während eine andere Szene darstellt, wie Pferde getränkt und versorgt werden. Die Reliefs gehörten zum Kulturgut des heutigen Irak und sind knapp dreitausend Jahre alt, wie den englischsprachigen Bildunterschriften zu entnehmen ist, die der gleichen Internetquelle zu entstammen scheinen, der die Autorin auch die Fotografien entnommen hat.²² Die weiteren Fotos beinhalten Abbildungen von Kriegsmaterial, eines Computerspiels bzw. Szenen aus dem Kriegsgefängnis Abu Ghuraib, wo Gefangen von US-Soldaten bis zum Tod gefoltert worden waren. Der Folterskandal wurde im Mai 2004 in den Medien bekannt, so dass die Bilder aus dem Gefängnis erst nach dem Entstehen des Theatertexts eingefügt wurden, der bereits 2003 erschien.

21 Becker: *Einleitung* (Anm. 20), S. 17.

22 Die Quellenangabe zu den Bildern befindet sich am Ende des Texts. Jedoch lässt sich die Webseite (http://iraqipages.com/iraq_mesopotamia/ancient.htm) nicht mehr aufrufen.

Das dominante Medium in Jelineks Texten ist, folgt man der Typologisierung Werner Wolfs, der Theatertext, in den die Bilder eingefügt sind, denn er könnte auch ohne die Bilder verstanden werden und funktionieren, was an den Fotos der Gefängniszenen besonders deutlich wird, die erst später in den Text integriert wurden.²³ Doch weshalb greift die Autorin auf diese Fotos zurück und welche Funktion erfüllen die Bilder für den Text bzw. welchen Einfluss hat ebenfalls der Text auf die ästhetische Rezeption der Bilder?

In *Bambiland* lässt sich eine sehr unterschiedliche Einbettung der Fotografien beobachten: Der Text selbst ist zunächst als Monolog verfasst und wird aus der Perspektive eines Kriegsberichterstatters wiedergegeben, der als *Embedded Journalist* die US-Truppen begleitet und damit praktisch selbst Teilnehmer des Kriegs ist. Dem Text vorangestellt sind zwei kurze Aussagen in Klammern. Die zweite beinhaltet einen Dank an den persischen Dichter Aischylos, dem Verfasser des Stücks *Die Perser*, das 472 v. Chr. uraufgeführt wurde und als das älteste erhaltene Drama der Welt gilt. Darin geht es um die Seeschlacht von Salamis, die die Vernichtung der persischen Seeflotte zur Folge hatte. Geschildert werden die Ereignisse aus der Perspektive des persischen Königshofs, wobei neben Mitgliedern der Königsfamilie vor allem ein Chor und der Chorführer zum Einsatz kommen. Das Stück beginnt mit einem Monolog des Chorführers, der das Kriegsgeschehen darlegt, bevor der Chor die Weiterführung der Schilderung übernimmt. Später tritt noch ein Bote auf, der ebenfalls die Funktion eines Berichterstatters erfüllt und die Königinmutter Atossa über den Kriegsverlauf in Kenntnis setzt.²⁴ Jelinek nimmt in ihrem Theatertext immer wieder teils recht eindeutig, teils eher verdeckt, Bezug auf die persische Vorlage. In kurzen Halb- oder Nebensätzen streut sie Verweise ein, so zum Beispiel gleich zu Beginn des Stückes, in dem auf den Boten und seine dem Journalisten ähnliche Berichterstattefunktion verwiesen wird: »Schon durchdringt schon dringt hindurch die Sonne, erster Bote des Leids, zu dem Herrn [...], schon durchdringt das Heer die Stadt, an Masse mächtig das Heer [...].«²⁵

23 Die Webseite wurde zuletzt am 5. 5. 2004, also kurz nach Erscheinen der Fotografien aus Abu Ghuraib, aktualisiert.

24 Aischylos: *Die Perser*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-perser-4503/2> [letzter Zugriff: 28.4.2017].

25 Jelinek: *Bambiland* (Anm. 1).

Außerdem nimmt sie Anleihen bei der Erzähltechnik Aischylos', dessen Stück von langen Monologen gekennzeichnet ist. Jelineks Text treibt dieses Monologisieren auf die Spitze, denn in ihrem Theaterstück kommt als einziger nur der Journalist zu Wort. Dennoch tritt er nicht als Subjekt auf, dessen der Rezipient tatsächlich habhaft werden könnte. Vielmehr übernimmt er eine chorähnliche Funktion.

Bekanntlich dient im klassischen Drama der Chor häufig als Informationslieferant, der es dem Publikum überhaupt erst ermöglicht, der Handlung zu folgen. Er gibt also Hintergrundinformationen wieder, kommentiert als moralische Instanz aber auch die Handlung.²⁶ Außerdem erlaubt der Chor, das einzelne Individuum verschwinden zu lassen und eine eher homogene Masse zu repräsentieren, hinter der sich die Subjekte verstecken können, wobei sie trotzdem ihre Meinung kundtun. In Jelineks Stücken spielt der Chor aus diesem Grund eine herausragende Rolle, da er auch hier quasi als Instanz auftritt, jedoch weniger als eine moralische. »Im Chor Jelineks bricht sich vielmehr das beschädigte Leben als Kollektiv Bahn [...]«²⁷ Figuren werden so bei Jelinek zu bloßen Sprachzeichen oder Sprachflächen ohne psychologische Tiefe und bilden dabei oftmals soziale Zu- bzw. Missstände ab.²⁸

Der *Embedded Journalist* aus *Bambiland* wird daher zu einem Repräsentanten des Kriegsreporters und des Mediensystems schlechthin, das unser Bild über den Irakkrieg bestimmt. In einer konstanten Wiederholung vermittelt er Informationen, wie sie uns bereits durch andere Medien bekannt sind. Dabei offenbart er zugleich seine eigene Machtlosigkeit, andere und vor allem differenziertere Nachrichten zu übermitteln. Denn er hat keine andere Möglichkeit, als mit den Militärs zu kooperieren und so zwangsläufig deren Perspektive zumindest ein Stück weit einzunehmen, will er überhaupt aus dem Kriegsgebiet berichten. Dennoch deckt er, wenn auch anscheinend ungewollt, zahlreiche Missverhältnisse und Skandale auf, wobei die Bilder im Text eine wichtige Rolle spielen.

26 Monika Meister: *Bezüge zur Theatertradition*. In: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2013, S. 68–73, hier S. 68 f.

27 Dieter Heimböckel: »dem gesunden humor mit terror begegnen«. *Zur De-Zentrierungsdramaturgie Elfriede Jelineks*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet*. Trier 2014, S. 7–25, hier S. 18.

28 Vgl. Heimböckel: »dem gesunden humor mit terror begegnen« (Anm. 27).

Er preist fast marktschreierisch an einer Stelle die Vorteile der amerikanischen Marschflugkörper *Tomahawk Cruise Missiles* bei der Kriegsführung an. In diesen Textabschnitt ist ein Bild eben jener Rakete integriert, das den kommerziellen und verkaufsmäßigen Sprachduktus noch unterstreicht.

Neben der Präzision des Kriegsgeräts wird vor allem die vollendete Fertigung gelobt und mit dem fehlerbehafteten Wesen des Menschen verglichen:

Und auch Ihr Einsatzbereich als Mensch ist ein Scheiss dagegen, was ja kein Wunder ist, wenn man bedenkt, wie lieblos Sie hergestellt wurden, auf jeden Fall viel zu rasch und meist voreilig, ich sagte es schon, also der Einsatzbereich beträgt 1600km bei 800 km/h, [...]. Im Gegensatz zu Ihnen, die Sie leider oft am Ziel vorbeischießen, besteht hier eine geringe Abschußgefahr durch ein sehr kleines Radarprofil (Stealth) und die niedrige Flughöhe von 15–100 Metern, wir werden noch hören, warum das ein Risiko ist (hohe Winkelgeschwindigkeit, kurze Vorwarnzeit), Lieferzeit bei Stückzahlen unter 100 sofort, falls Sie jetzt gleich eine brauchen, Stückpreis der Standardausführung (ohne Warhead, ja, leider ohne Warhead, der kostet extra, da kann man nix machen) : \$ 650 000.²⁹

Der Leser wird kurz darauf aufgefordert, das Bild der Missile zu betrachten (»schauen Sie, ja dort!«³⁰), womit sich der Erzähler auf eine meta-fiktionale Ebene begibt und direkt an den Rezipienten wendet. Theater, das den Zuschauer in die kurzzeitige Illusion der Teilhabe an einer als real anzunehmenden Geschichte versetzt,³¹ ist also nicht Jelineks Anliegen. Das zunächst widersprüchlich Erscheinende an diesem Kunstgriff ist, dass sich Jelinek gerade nicht auf eine fiktive Geschichte bezieht, sondern auf realweltliche Gegebenheiten im Kontext des Irakkriegs. Diese werden durch das Bild deutlich als faktual gekennzeichnet, so dass die

29 Jelinek: *Bambiland* (Anm. 1).

30 Jelinek: *Bambiland* (Anm. 1).

31 Auch wenn dem Zuschauer von vorneherein klar ist, dass es sich nicht um eine reale, sondern fiktionale Erzählung handelt, lässt er sich dennoch auf einen Pakt mit dem Autor ein, zeitweise in die Welt des Theatergeschehens einzutauchen. Es wird vom Rezipient also eine Art »willing suspension of disbelief« gefordert. (Birgit Neumann: *Literatur, Erinnerung, Identität*. In: Erll, Nünning: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft* (Anm. 10), S. 149–178, hier S. 167).

Fotografie für den Text die Funktion erfüllt, seinen realweltlichen Gehalt, der durch die exakten technischen Angaben bereits herausgekehrt wurde, noch zu unterstreichen. Aber der Text enthüllt zugleich, was das vermeintlich die Realität repräsentierende Bild nicht zeigen kann oder soll. Kurz nach der Beschreibung der Vorzüge der Rakete geht der Erzähler nämlich auf die Impräzisionen der Waffe ein, die manchmal doch daneben trifft. Daran sei dann aber der Gegner selbst Schuld, denn »[d]er ist nicht dort, wo wir ihn vermutet haben«³².

Auch an anderer Stelle finden sich Bezüge im Text auf die Bilder. So folgt dem Verweis auf die darbende Tourismusbranche des Irak eine Abbildung aus dem Nimrud-Relief des Palasts Ashurnasirpals II. Es handelt sich um einen der wichtigsten Kunstschatze aus der Region des heutigen Irak. Bezeichnenderweise befindet sich das Relief größtenteils nicht dort, sondern ist verteilt auf zahlreiche namhafte Museen außerhalb des Landes, wie dem British Museum in London oder dem National Museum of Scotland. Der indirekte Verweis, den das Bild somit auf die Kolonialgeschichte des Irak liefert, wird von der Autorin sicherlich nicht zufällig mit der Invasion durch die USA in Verbindung gebracht. Darüber hinaus stammt das Relief aus dem Palast eines der mächtigsten, aber auch brutalsten Herrscher (Herrschaftszeit 883–859 v. Chr.) des assyrischen Reiches, der sein Herrschaftsgebiet bis in den mediterranen Raum hin ausweitete. Das Bild macht also auf die Vielschichtigkeit der Geschichte aufmerksam und zeigt an, dass ein dichotomes Täter-Opfer-Denken zu kurz greift.

Doch nicht immer werden direkte Bezüge zwischen den Bildern und dem Text hergestellt. So beginnt der Erzähler an anderer Stelle, über das Christentum und Religion generell zu sprechen:

Was verlangt zum Beispiel diese Religion, und welche Bedingungen stellt sie? [...] Bitte verleumdern Sie hier jetzt keine Christen, keine Juden und keine Muslime und keinen einzigen Amerikaner! [...] Sonst werden Sie mich und diesen Amerikaner kennenlernen! [...] Es ist entsetzlich. Schmetternd wirft der jeweilige Gott seine treuesten Anhänger ins Absperrungsgitter, zerquetscht sie wie Läuse, zertrampelt sie. Und das alles nur, weil er diesmal nicht gewonnen hat! Der Unterschied ist nur: mein Gott hat recht. [...] Und noch besser ist, daß er die Logik der Ungläubigsten und die Moral der Ungläubigsten auch verwenden darf, um zu beweisen, daß nur er recht hat und nur

32 Jelinek: *Bambiland* (Anm. 1).

er Recht schafft und die Dinge als unwiderlegbar darstellen kann und überhaupt. Er darf alles. Er darf alles, mein Gott.³³

Dem folgt ein Bild, das eine Folterszene aus dem Gefängnis Abu Ghuraib darstellt und von der *Washington Post* im Oktober 2015 im Rahmen der Enthüllungen um das Foltergefängnis veröffentlicht wurde.³⁴ Diese Bilder werden dabei ihrem ursprünglichen Kontext entrissen, und die Autorin provoziert so eine übertriebene Künstlichkeit, die wiederum auf die Veränderbarkeit der Inhalte rückverweist. Nicht reine Imitation oder Werktreue bei der Benutzung anderer Medien ist also ihr Ziel, sondern die Zerstörung der Ursprungstexte.

Die Fotografien werden mit einem ironischen, oft zynischen Sprachduktus in Verbindung gebracht und neu kontextualisiert. So werden im Fall der Rakete zunächst der technische Aufwand, die hohe Investition und die damit verbundenen Forschungsprojekte, die zur Herstellung notwendig sind, benannt, um gleich darauf mit den Auswirkungen ihrer Verwendung konterkariert zu werden. Die Brutalität, ihre hohe Zerstörungskraft, der Tod von Zivilisten werden nämlich häufig verschwiegen bzw. kleingeredet. Durch die ironische Brechung in Jelineks Stil verweist sie aber nicht nur auf die zerstörerische Kraft der Waffen, sondern auch auf den beschönigenden Diskurs, der die todbringenden Missiles begleitet. Dieser wird auch hinsichtlich des nationalstaatlichen Verhaltens bloßgestellt. Die Anschaffung solchen Materials wird nämlich als notwendig und normal betrachtet. Dahinter verbirgt sich ein Diskurs des Sich-verteidigen-müssens, des Sich-angegriffen-fühlens und letztlich der Konstruktion eines Feindbildes, das es erlaubt, ja geradezu »erzwingt«, dieses zu bekämpfen, notfalls mit Waffengewalt, was einerseits in den Verweisen auf den persischen König Entsprechung findet, andererseits die gottähnliche Inszenierung der Amerikaner erklärt. Jelinek stellt so deren hegemoniale Ansprüche bloß, das Streben nach Herrschaft, das mit allen Mitteln durchgesetzt wird und in dessen Zuge auch unmenschliches Verhalten wie das in Abu Ghuraib billigend in Kauf genommen wird. Damit wird der sich angegriffen Fühlende aber selbst zum Aggressor, der es allerdings versteht, sich als das Gegenteil zu inszenieren: »Aber die Mär-

33 Jelinek: *Bambiland* (Anm. 1).

34 Dass auf diese Fotos im Text nicht Bezug genommen wird, liegt auch daran, dass sie erst nach der Erstveröffentlichung des Textes erschienen und nachträglich eingefügt worden sind. Dennoch ist anzunehmen, dass die Autorin sie ganz bewusst an bestimmten Stellen im Text platziert hat.

tyrer sind doch die andren? Das sind doch solche, die sich in die Luft sprengen und möglichst viele mitnehmen wollen? Unschuldige?»³⁵

Das Verfahren der Plurimedialität zeigt also, dass es hier zu einem Dominanzgefälle zwischen Text und Bild kommt. Das Bild begleitet den Text und wird in diesen integriert, nicht umgekehrt. Dies soll aber nicht heißen, dass das Bild ausschließlich vom Text beherrscht wird. Selbstverständlich soll die Erscheinungsform des Mediums Fotografie so seinem ursprünglichen Kontext enthoben werden und durch seine Re-Kontextualisierung eine neue Perspektive eröffnen. Aber auch die Bilder haben entsprechende Wirkungen auf den Text und verstärken dessen Aussagen und schaffen Brüche.

2. Intermediale Referenzen in *Bambiland* und *Das schweigende Mädchen*

Die Autorin bedient sich jedoch nicht nur der Plurimedialität, um ihre Texte zu bereichern, sie verwendet auch sehr häufig intermediale Referenzen, sowohl impliziter wie expliziter Natur. Implizit sind sie vor allem, weil Jelinek häufig imitative Verfahren heranzieht und dabei z. B. den Sprachduktus von Massenmedien kopiert. Explizit sind sie dadurch, dass sie auf diese Medien ausdrücklich Bezug nimmt und sie direkt benennt. Daran ist zu sehen, dass nun eine andere Definition des Begriffs Medium erfolgt. Medien werden in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen ausschließlich als Repräsentationen von Massenmedien aufgefasst, die sowohl Printmedien, das Internet, Fernsehen und Radio beinhalten.

Der soziale Rahmen, auf den im Theorieteil bereits verwiesen worden ist und der bei der Untersuchung von Intermedialität eine wichtige Rolle spielt, ist aus diesem Grund hier von besonderer Bedeutung. Denn es geht nun verstärkt darum zu prüfen, welchen Funktionen Massenmedien in der Gesellschaft nachkommen und wie diese von der Autorin mittels ihres Theatertexts kritisch hinterfragt werden.

Zunächst soll das an Jelineks Theatertext *Das schweigende Mädchen* deutlich gemacht werden. Jelinek veröffentlichte das Drama Mitte 2015. Zuvor wurde es im September 2014 in den Münchner Kammerspielen unter der Regie von Johan Simons uraufgeführt. In dem Stück setzt sie sich mit den NSU-Morden auseinander, wobei ihr Augenmerk vor allem

³⁵ Jelinek: *Bambiland* (Anm. 1).

auf der Unfassbarkeit der Taten liegt und ihr Stück als ein Versuch des Verstehens oder besser noch als Ausdruck der Ratlosigkeit und des Unverständnisses interpretiert werden kann. Auf über 300 Seiten schreibt sie gegen das Schweigen der Hauptangeklagten Beate Zschäpe an, auch wenn diese ihr Schweigen mittlerweile gebrochen hat, was zum Zeitpunkt der Entstehung und Veröffentlichung des Texts aber noch nicht der Fall war.

Ähnlich wie in *Bambiland* entspricht der Text kaum den formalen Anforderungen eines klassischen Dramas. Weder findet sich zu Beginn ein Personenverzeichnis noch eine Gliederung in Akte und Szenen. Es kommt nicht zu einer Auffächerung von Rede und Gegenrede und auch Regieanweisungen tauchen nur sehr sporadisch auf. Die den einzelnen Protagonisten zugewiesenen Redeanteile sind als Fließtext gestaltet, so dass – wie bei Jelinek üblich – nicht von Figuren im klassischen Sinn gesprochen werden kann. In *Das schweigende Mädchen* treten u. a. ein Engel, ein Prophet, der Richter, die Jungfrau Maria »persönlich«³⁶, Zschäpe in Gestalt einer Jungfrau, ein Mann, Ich und ein Chor aus Plüschtieren, aber auch die Autorin und Gott selbst auf. Trotz dieser scheinbar eindeutigen Rollenverteilung bleiben die Protagonisten zweidimensional und dienen eher als Verbalmaschinen, die den ihnen zugewiesenen Text verkünden. Somit wird der »Ort« des Sprechens [...] zur Leerstelle, die im Schnittpunkt bestimmter Diskurse situiert ist und unzählige, sich miteinander in Frage stellende Positionierungen und Stimmen produzieren«³⁷. Es geht also weniger um individuelle Standpunkte oder Verantwortlichkeiten, sondern das Augenmerk soll auf die Systeme gelenkt werden, die Gewalt ermöglichen, abbilden oder perpetuieren.³⁸

In diesem Zusammenhang werden Massenmedien kritisch beleuchtet, vor allem ihre Rolle bei der Wahrnehmung und Fortsetzung dieser systemischen Gewalt. Insbesondere *Der Spiegel* und *Bild* stehen dabei exemplarisch für die Presselandschaft Deutschlands. Der Titel des Nachrichtenmagazins dient der Autorin dazu, ein Wortspiel zu betreiben, das darauf verweist, dass Medien weniger die Wahrheit abbilden als die Projektionen anderer.³⁹ Das führt dazu, dass weder Opfer noch Täter ihr Bild

36 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 2), S. 240.

37 Natalie Bloch: *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute*. Bielefeld 2011, S. 240.

38 Vgl. Bloch: *Legitimierte Gewalt* (Anm. 37), S. 240.

39 Vgl. Ulrike Haß: *Textformen*. In: Janke: *Jelinek-Handbuch* (Anm. 26), S. 62–68, hier S. 63.

in den Medien selbst bestimmen können: »Sehen Sie, wie der Spiegel die Seiten verkehrt? Genau das ist seine Aufgabe, er kann gar nicht anders. Er verkehrt alles in sein Gegenteil [...] im Spiegel sehen sie sich nicht und auch anderes nicht, nicht richtig, nicht so, wie es ist und wie es war.«⁴⁰ Die Reproduktion löst sich also vom Original und verselbstständigt sich.⁴¹ So wird das Zeugnis, das Medien eigentlich liefern sollten, verzerrt und beschädigt und es muss nach der Verfügungsgewalt über die transportierten Bilder gefragt werden.

Darüber hinaus imitiert sie zum Teil Verfahren des *New Journalism*,⁴² die ironischerweise ursprünglich fiktionalen Erzählformen entstammen. So liefern viele vermeintlich rein faktuale Berichterstattungen Einblicke in die Gedankenwelt von Menschen, was realweltlich eigentlich gar nicht möglich ist. Die Autoren ›täuschen‹ somit vor, dabei gewesen zu sein, schaffen verstärkt Authentizität und eine höhere Direktheit, indem sie sich aber gerade nicht faktualer Methoden bedienen. Außerdem verschleiern sie, dass der eigene Blick auf die Welt schon immer ein perspektivierter und durch unsere Sozialisierung konditionierter ist. Man erhält durch Massenmedien also nur eine bereits mehrfach gefilterte Version von Authentischem, während die eigentlichen Informationsquellen unzugänglich bleiben und keine Kontrollmöglichkeit besteht.⁴³ Jelinek zeigt somit auf, dass vieles überhaupt nur noch medial vermittelt wahrnehmbar ist und sich unsere Wahrnehmung der realen Welt fast ausschließlich aus Medienberichten speist, die aber oftmals, wie oben dargelegt, mit fiktionalen Mitteln arbeiten.

Aus dieser Kritik Jelineks heraus ergeben sich aber keine tieferen Einsichten. Vielmehr bleiben die Bilder, die die Medien den Rezipienten von Zschäpe und den anderen involvierten Personen zeichnen, ebenso zweidimensional wie die Figuren. Versucht man in die Tiefe zu dringen, erscheinen unter ihrer Oberfläche nur wieder neue flache Bilder.⁴⁴ Daher bedient sich die Schriftstellerin häufig der gleichen ästhetischen Mittel,

40 Jelinek: *Das schweigende Mädchen* (Anm. 2), S. 189f.

41 Vgl. Bloch: *Legitimierte Gewalt* (Anm. 37), S. 63.

42 Der *New Journalism* bezeichnet einen aus den USA stammenden Reportagestil, der auf Stilmittel zurückgreift, die fiktionalen Texten entstammen. Dabei werden die Grenzen zwischen Journalismus und fiktionaler Literatur unscharf.

43 Vgl. Füger: *Wo beginnt Intermedialität?* (Anm. 3), S. 47.

44 Vgl. Klaus Kastberger: *Medien*. In: Janke: *Jelinek-Handbuch* (Anm. 26), S. 301–305, hier S. 304.

wie es Massenmedien tun, und schafft somit ein geschlossenes System,⁴⁵ das nicht durchbrochen werden kann. Aus diesem Grund ist höchstens die Erkenntnis zu erwarten, dass Medien die Sicht eher verstellen, als einen Beitrag zum Erkennen zu leisten. Und das ist auch der Grund, warum Jelinek oft die Sprache der Medien imitiert, denn sie verfolgt eine »subversive[] Diskurspraxis, die danach fragt, was in der Sprache sprechend verschwiegen wird«⁴⁶.

Es gibt also keine Erkenntnis, keine Wahrheit, zu der die Autorin dank ihrer Kritik durchdringen könnte. Danach befragt, warum sie sich dennoch mit der Thematik auseinandersetze und sich an den Massenmedien abarbeite, antwortete sie in einem Interview:

Ich schreibe für das Theater, weil ich mir dabei vorstellen kann, eine Art erhöhtes Sprechen zu praktizieren. Ein Sprechen, das ausgestellt wird und damit zu etwas wie einem Objekt wird, an dem ich die Abhängigkeit von Herrschenden und Unterlegenen wie in einem Versuch vorführen kann, nicht die Verbindung zwischen Menschen [...], sondern gesellschaftliche (Macht-)Diskurse als Untersuchungsgegenstand. Heilung ist davon nicht zu erwarten, nicht einmal Erkenntnis. Vielleicht im besten Fall Bewußtmachung durch Überzeichnung und Zuspitzung der Zustände.⁴⁷

Auch in *Bambiland* kritisiert die Autorin die Arbeitsweise des massenmedialen Journalismus, insbesondere die Form des *Embedded Journalism*, eines militärgestützten Journalismus, der während des Irakkriegs 2003 eine neue Dimension erlangte. Die Nähe zu den Militärs macht dabei eine unabhängige und seriöse Berichterstattung zunehmend schwerer. Den *Embedded Journalists* wurde aus diesem Grund oftmals vorgeworfen, nicht mehr in der Lage zu sein »zu unterscheiden zwischen ihrer Rolle als Journalisten und als Kumpel«⁴⁸. Die Beiträge aus dem Kriegsgebiet sind

45 Vgl. Kastberger: *Medien* (Anm. 44), S. 302.

46 Heimböckel: »dem gesunden humor mit terror begegnen.« (Anm. 27), S. 12.

47 Elfriede Jelinek in einem Austausch mit Rita Thiele. »*Dialog II: Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele*«. In: Artur Peška, Stefan Tigges (Hg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld 2011, S. 409–416, hier S. 414.

48 Markus Deggerich in einem Interview mit der Bundeszentrale für politische Bildung vom 24.3.2003: *Journalist oder Kumpel? Zwischen Livementen und Reflexionen*. <http://www.bpb.de/veranstaltungen/dokumentation/129864/journalist-oder-kumpel-zwischen-livementen-und-reflexion> [letzter Zugriff: 14.4.2017].

also oftmals stark persönlich gefärbt und heben unter Vernachlässigung analytischer Aspekte sehr stark auf eine rein emotionale Ebene ab, die eine kritische Distanz aber kaum noch zulässt, wie in der Rede des erzählenden Journalisten deutlich wird:

War da nicht ein Staudamm, der hemmend aufgebaut? Nein, den haben sie jetzt geflutet, damit die nicht weiterkommen. Auch gut. Gehen wir halt woanders, weichen wir halt aus, gehört zu unsrer Kultur, daß eine gewisse Gewalt wird geübt aus, unnahbar unser Kriegsheer. Muß eh nicht genaht werden, das Heer, denn die Presse fährt mit ihm mit, schön gepolstert, und ihre Empfindungen dürfen auch gleich mit unseren aufsteigen, warum denn nicht. Hautnah dabei zu sein, wenn die Söhne erbeuten die Stadt. Was da alles drin ist!⁴⁹

Im Zuge seiner Tätigkeit als ›eingebetteter‹ Journalist stellt der Erzähler des Theatertextes daher wenig später direkt die Frage nach der Grenze zwischen Fakt und Fiktion:

Hier, das Bild, es erscheint und leuchtet hell, wir haben es im Kasten, wir haben was auf dem Kasten, ich habe das gemacht. Sein und Schein. Schauen Sie! Das alles ergibt kein Sein an sich, das ergibt überhaupt kein Sein mehr, was aber gleich ist dem Sein. Sein und Nichtsein fallen übereinander her und werden eins. Es ist unentschieden ausgegangen zwischen Sein und Schein. Beide gleich stark. Gut so. Es gibt eh kein Kriterium für Realität, sage ich einmal so. Es ist alles wahr, was Sie sehen, aber es ist nicht richtig. Das Sein ist immer nur ein Grad von Scheinbarkeit, und der Schein kommt aus diesem Fernsehgerät, welches ich ebenfalls erschaffen habe. Es ist ein praktisches Zusatzgerät zu all diesen Bomben. War das nicht nett von mir?⁵⁰

Das Wortspiel aus Sein und Schein und damit die Frage nach der fiktionalen Durchdringung einer als faktual angenommenen Welt machen erneut deutlich, dass die uns umgebende Realität von Medien bestimmt wird und man sich ihnen nicht entziehen kann. Dabei sind Fakt und Fiktion kaum noch voneinander zu trennen und beeinflussen sich wechselseitig, weshalb es »unentschieden ausgegangen« ist zwischen Sein und Schein, wobei der Schein maßgeblich als von den Medien vorgegebener angenommen wird, wie der Verweis auf den Fernseher deutlich macht. Jelinek setzt den Medien aus diesem Grund keine Kritik entgegen, die zum Ziel hätte, diesen Zustand zu durchbrechen, da sie selbst sich diesem auch nicht entziehen kann. Daher bedient sie sich eben jener sprachlichen Mit-

49 Jelinek: *Bambiland* (Anm. 1).

50 Jelinek: *Bambiland* (Anm. 1).

tel, die unsere Welt ohnehin schon bestimmen. Jelinek ›geht‹ also nicht in die Welt ›hinaus‹, um sie zu erfahren, sondern sie erfährt sie durch die Medien, denn »[z]u diesen braucht man nicht erst hinzugehen, [...] sie liefern sich aus eigenem Antrieb frei Haus.«⁵¹ Die Autorin betrachtet unsere Welt also als absolut medienbestimmt, was sich in ihrer geradezu »programmatischen Aussage«⁵² widerspiegelt: »wir stecken einer im anderen nach gesetzten der elektorischen medien.«⁵³

Schlussbemerkung

Die vorliegende Analyse hat versucht, zu zeigen, wie sich die Autorin Elfriede Jelinek verschiedener Formen der Intermedialität bedient, um damit nach dem Grad der Authentizität und Wahrhaftigkeit der von ihr verwendeten oder referierten Medien zu fragen. Neben der Plurimedialität greift sie dazu ebenfalls auf intermediale Referenzen zurück und imitiert in diesem Zusammenhang häufig den Stil der von ihr kritisierten Massenmedien.

Dies lässt allerdings die Frage aufkommen, was ihre Texte von den massenmedialen unterscheidet und warum ihre Stücke als Avantgarde- und ›hohe‹ Literatur anerkannt werden, trotz – oder gerade wegen – dieses Rückgriffs auf massenmediale Ausdrucksformen. Dies liegt einerseits darin begründet, dass sich Jelinek, indem sie sich dieser Referenzen bedient, zugleich von ihnen durch ihren besonderen Status abhebt. Schließlich handelt es sich hier um eine Autorin, die im Jahr 2004 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde, was ihr einen gewissen Nimbus verleiht.⁵⁴ Aber auch der Erscheinungsort ihrer Stücke spielt eine wichtige Rolle in diesem Zusammenhang, denn sie erscheinen nicht in einem von ihr kritisierten Medium, sondern zwischen den Buchdeckeln eines renommierten Verlags, der den Anspruch erhebt, mit der Produktion Jelineks hohe Literatur zu publizieren.

Abgesehen von diesen äußeren Einflüssen, die sicherlich dazu beitragen, dass die Texte der Autorin als Kunstwerk und dazu noch als oppo-

51 Kastberger: *Medien* (Anm. 44), S. 301.

52 Kastberger: *Medien* (Anm. 44), S. 302.

53 Elfriede Jelinek, zitiert nach Kastberger: *Medien* (Anm. 44), S. 302.

54 Hier ließe sich kritisch nach der Funktion von Preisen sowohl für die Autoren als auch der Autoren für die Preise selbst fragen.

sitionelles Kunstwerk wahrgenommen werden, spielt andererseits auch der *modus operandi*, den die Autorin für sich kreiert, eine entscheidende Rolle für diese Wahrnehmung. Mittels der von ihr entworfenen Verfahrensweise schafft sie es nämlich, eine alternative Legitimation zu kreieren, die es ihr ermöglicht, sich über die bestehende zu erheben. Ihr gelingt dies einerseits mittels ihres oftmals äußerst trivialen Stils, für den sie bekannt ist, sowie des Sprachduktus massenmedialer Druckwerke, den sie imitiert.

Darüber hinaus integriert sie aber auch konkrete Bestandteile anderer Medien – hier sind die Fotografien gemeint – in ihre Texte. Dabei werden nicht nur die Bilder ihres ursprünglichen Kontextes enthoben und somit quasi ausgestellt, auch dienen sie dazu, im Text Kontinuitäten und Brüche herzustellen und zu einem generellen Hinterfragen alles medial Dargebotenen anzuregen.

Dazu überformt Jelinek andere Medien mittels ihres Textes narrativ, was es ihr ermöglicht, nach der Grenze zwischen Fakt und Fiktion zu fragen, sowohl was ihre eigene Produktion anbelangt, die sich auf realweltliche Ereignisse bezieht, als auch hinsichtlich der als faktual angenommenen Berichterstattung in Massenmedien.

Kratzer und Lichtspiele

Zu den scheinbar widersprüchlichen Verfahren der Simulation von Authentizität im Spielfilm am Beispiel von [●REC]

Nimmt der Film als eine von Grund auf hybride Kunst in den Schattierungen zwischen Fakten und Fiktionen eine Position ein, die der Literatur nicht zukommen kann?

In den Anfängen der Filmtheorie bildete sich ein Ansatz heraus, dem zufolge jedes Objekt, sobald die Kamera es aufnimmt, fiktionalisiert wird, durch seine Selektion, seine Hervorhebung und seine Einflechtung in eine spezifisch filmische Textualität. Präfilmische Objekte und Codes nehmen durch Kamera und Montage eine filmische Form an. Musik, ob eigens für den Film komponiert oder nicht, wird Filmmusik, Schauspiel Filmschauspiel, und auch ein Wald oder der Wind werden Teil des Szenenbilds. Zu den Vertretern dieses Argumentationsstranges lassen sich etwa Béla Balázs oder die russischen Formalisten zählen. Dabei betrachten sie den Film freilich durchaus als das Medium einer tieferen Wirklichkeit, die allerdings erst durch den Film (wieder) sichtbar gemacht und der – vermittelt der Beeinflussung des Kinopublikums – dann auch die äußere Erscheinungsform der außerfilmischen Welt angepasst werden kann. Wsewolod I. Pudowkin etwa will durch die Montage die Strukturen des Klassenkampfes plastisch herausarbeiten,¹ Balázs durch die Großaufnahme die seiner Ansicht nach verkümmerte Körpersprache aus den vorhistorischen Anlagen der Menschen wieder hervor fördern.²

1 Vgl. Wsewolod I. Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript. Einführung zur ersten deutschen Ausgabe* (1928). Aus dem Russischen von Leonore Kündig. In: Franz-Josef-Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1998, S. 70–73.

2 Vgl. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musik, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt a. M. 2001.

Ein zweiter bedeutender Strang der Filmtheorie postulierte, Film bilde immer physische Realität ab.³ Alle Objekte, die von der Kamera aufgenommen werden, seien bei den Dreharbeiten ja faktisch präsent, auch wenn damit ein fiktionales Geschehen zur Aufführung gebracht werde. So hoffte Siegfried Kracauer auf den Film als den Erretter der physischen Realität:

Strenggenommen stellen Malerei, Literatur, Theater usw., soweit sie Natur überhaupt einbeziehen, diese gar nicht dar. [...] Im Kunstwerk bleibt vom Rohmaterial selbst nichts übrig; oder genauer gesagt, alles, was davon übrig bleibt, ist so geformt, daß es die Intentionen des Kunstwerks erfüllen hilft. [...] Der Zeitungsfetzen in einer geglückten Collage verwandelt sich aus einer Musterprobe äußerer Realität in den Ausdruck einer ›Ideen-Konzeption‹.⁴

Auch das in Filmen verwendete realistische Material könne zwar durch künstlerische Überformung seinen Charakter als Rohmaterial verlieren, aber darin sah Kracauer eine Vergeudung des filmischen Potentials an die Ideologie. (Traditionelle) Kunst im Film sei reaktionär, weil sie Ganzheit symbolisiere.⁵ Auch Kracauer sieht Film freilich im besten Fall als Möglichkeit an, eine im außerfilmischen Alltag verdeckte Wahrheit zutage zu fördern, nur keine geschichtliche Gesetzmäßigkeit wie Pudowkin und keinen sich unmittelbar artikulierenden menschlichen Geist wie Balázs, sondern in seinem Fall die von der wissenschaftlichen und ideologischen Abstraktion des Denkens befreite Materialität.

Spätestens seit der Digitalisierung muss nun die Auffassung von Film beziehungsweise die Forderung nach dem Film als Aufzeichnung einer äußeren Wirklichkeit überholt erscheinen. Dass Film keinen höheren Gehalt an Welt und Realität als die Literatur hat, ist nun offensichtlich geworden. Selbst unter Vernachlässigung des an sich schon komplexen

3 Die Kontrastierung dieser Ansätze ist sozusagen ein (zum Teil auch von den Akteuren selbst) etabliertes Narrativ der Filmwissenschaft. Thomas Elsaesser und Malte Hagener etwa stellen in ihrer Einführung in die Filmtheorie ebenfalls diese zwei Sichtungen gegenüber, prägnant auf die Formel »Kino als Fenster oder Kino als Rahmen« gebracht. Sie weisen aber auch daraufhin, dass beide Richtungen einander in ihren Konzeptionen des Zuschauers durchaus ähneln. Vgl. Thomas Elsaesser, Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 25–27.

4 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Vom Verfasser revidierte Übersetzung aus dem Amerikanischen von Friedrich Walter und Ruth Zellschan. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a. M. 1985, S. 389f.

5 Vgl. Kracauer: *Theorie des Films* (Anm. 4), S. 391.

Verhältnisses zwischen Photographie und Wirklichkeit ist nun nicht einmal mehr das Minimum photographischer Treue, an das die Einzelbilder selbst des Trickfilms gebunden waren,⁶ noch zwingend gegeben. Auch die Unterzeichner und Anhänger des Dogma-95-Manifestes sind von ihnen – ohnehin nie ohne Ironie betriebenen – Formen des Widerstands gegen die neuen Illusionstechnologien abgerückt. Gleichwohl misst die Gesellschaft Photographien und Filmbildern weiterhin eine andere Beweiskraft bei als der Schrift.⁷ Und so können heutige Filmschaffende von jenem dem Realismus verpflichteten Strang der Filmtheorie weiterhin etwas lernen: Nämlich, durch welche formalen Eigenschaften der Eindruck von Authentizität erweckt werden kann.

Authentisch wirkt erstens das Fehlerhafte und Unperfekte. So gab André Bazin mit der Dokumentation *Kon-Tiki*⁸ ein Beispiel dafür, wie ein gelungener Reportagefilm für ihn auszusehen hatte. Darin filmte der experimentelle Archäologe Thor Heyerdahl, wie er mit einem Floß über den Pazifik segelte. Bazin bewunderte an dem Film, dass er über lange Passagen nur scheinbar banalen Alltag auf dem Boot zeigte. Gerade dann, wenn etwas Außergewöhnliches passierte, wurde die Besatzung selbst davon überrascht, sie hatte also keine Kamera parat oder unverzüglich keine Hand mehr frei, um zu filmen. Als ein Wal sich auf das Floß stürzt, ist die Aufnahme so kurz, dass das Bild zehnmals hintereinander kopiert werden musste, damit das Publikum es überhaupt mitbekam. Die Kameratechniken sind entsprechend ruckartig, die Belichtung ist schlecht und die Bilder sind oft unscharf. Aber gerade diese fragmentarischen Aufnahmen seien, so Bazin, die adäquate Realisierung der Expedition, ihr objektives Gedächtnis: »Seine Unvollkommenheiten zeugen für seine Authentizität, die fehlenden Bilder sind der Negativabdruck des Abenteurers, seine eingravierte Inschrift.«⁹

6 Vgl. Christian Metz: *Probleme der Denotation im Spielfilm*. Aus dem Französischen von Renate Koch. In: Franz-Josef-Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1998, S. 354 f.

7 Wie Moldenhauer etwa am Beispiel der Bilder einer Security Cam verdeutlicht, die in einem Gerichtsverfahren sehr wohl entscheidend sein können, anders als etwa Ölgemälde. Vgl. Benjamin Moldenhauer: *Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm*. Berlin 2016, S. 158.

8 *Kon-Tiki*. NO/SWE 1950. Regie: Thor Heyerdahl.

9 André Bazin: *Der Film und die Erforschung der Erde*. In: ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Aus dem Französischen von Robert Fischer und Anna Dü-

Es sind eben diese Authentizitätssignale, die heute, 60 Jahre später, zu Konventionen der ›Mockumentary‹, der ›Pseudo-Dokumentation‹, wurden und in einem besonderen Maße des ›Found Footage Horrors‹, eines Subgenres, das zunächst auf seine Gemeinsamkeiten mit literarischen Vorgängern hin beleuchtet werden soll, bevor ein Beispiel in den Fokus rücken wird, nämlich der recht einflussreiche spanische Film [**●**REC].¹⁰ Found Footage Horror ist nicht zu verwechseln mit dem avantgardistischen Found-Footage-Film; er greift nicht auf älteres Filmmaterial zurück, das aus anderen Anlässen gedreht wurde. Suggestiert wird stattdessen, es handle sich um einen auf uns gekommenen Zeugenbericht, für den die eigentlichen Urheber nur die Herausgeberschaft übernehmen. Aus der Literatur ist dieses Verfahren grundsätzlich schon lange bekannt. Es handelt sich bei jener Literatur, die das entsprechende Phänomen im Horrorfilm vorwegnimmt, häufig nicht um eine Simulation von Zeugnissen Überlebender, vielmehr wird die Distanz zwischen Erzählzeit und erlebter Zeit von Beginn an oder zunehmend aufgehoben. Bei Edgar Allan Poe verschickt ein Ertrinkender noch während des Versinkens im Strudel eine Flaschenpost¹¹, und bei Stephen King endet das Tagebuch eines Verhungernden in delirierenden Fast-Food-Bestellungen,¹² um nur zwei Beispiele zu nennen. Schriftstücke (oder Filmmaterial) als Überrest der Verstorbenen weisen auf zwei Möglichkeiten hin: Entweder Unsterblichkeit – der Urheber lebt sozusagen in der Aufzeichnung weiter, indem er in das kulturelle Gedächtnis eingeht – oder das Medium hat seinen Urheber als Objekt verschluckt bzw. ihm das Leben ausgesogen. Aufgrund der pessimistischen Anlage der mit der Schauer- und modernen Horrorliteratur assoziierten Texte ist letztere Lösung häufig die naheliegende, also die Vernichtung durch das Medium, beziehungsweise es wird, so es sich um erstere Lösung handelt, der Urheber wortwörtlich im Medium gespeichert, was jedoch auch weniger auf eine Freisetzung des Geistes

pee. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut. Berlin 2009, S. 50–60, hier S. 59.

10 [**●**REC]. ES 2007. Regie: Jaume Balagueró und Paco Plaza.

11 Vgl. Edgar Allan Poe: *Manuskriptfund in einer Flasche*. Aus dem Amerikanischen von Arno Schmidt und Hans Wollschläger. In: Edgar Allan Poe: *Gesammelte Werke in 5 Bänden. Band 1. König Pest. Erzählungen*. Zürich 1994, S. 84–99.

12 Vgl. Stephen King: *Überlebensstyp*. In: ders.: *Blut*. Aus dem Amerikanischen von Monika Hahn, neu überarbeitet von Joachim Körber. München 1996. S. 490–515.

als vielmehr auf dessen unglückliche Fesselung an die weltliche Sphäre verweist, wobei Schrift oder Film selbst weder dies- noch jenseitigen Status haben, was ihren dubiosen Schattierungen zwischen Fakt und Fiktion entspricht.¹³

Die Niederschrift, die ja das Überleben in einem Zeit und Raum transzendierenden Sinne gewährleisten könnte, wird so viel mehr zu einem Objekt, das die physische Auslöschung vor Augen führt, im Gegensatz etwa zu Bram Stokers Roman *Dracula*. Friedrich Kittler hat gezeigt, wie die Protagonisten hier über den archaischen osteuropäischen Vampiradel triumphieren, weil sie Kurzschrift und den Umgang mit der Schreibmaschine beherrschen.¹⁴ Die Kopien der Dokumente erweisen sich im Gegensatz zu dem sich mit Blut verjüngenden Vampir als haltbarer. Aber bei Poe, King oder Lovecraft¹⁵ wie auch in den meisten Found-Footage-Horrorfilmen ist das Dokument ein Überrest des verstorbenen (fiktionalen) Urhebers, ein Epitaph, das so tut, als spräche der Verstorbene von seinem eigenen Grabstein aus.¹⁶ Das steigert die Suggestion von Authentizität insofern, als eine Nachbearbeitung durch den Verfasser nicht mehr möglich erscheint. Dokument und Dokumentierter gleichen sich über den Verlauf der Erzählung immer mehr einander an. Der Sterbende schreibt sich in sein Dokument ein; die Textlänge markiert seine verbliebene Lebenszeit.

13 Krautschik erwähnt das Phänomen des Found Footage Horrors nur äußerst knapp und behandelt dafür ausführlich den medienreflexiven Geisterfilm nicht zuletzt japanischer Prägung, der den Geist im Medium aber eher zum Ausgangspunkt der Handlung nimmt, die dann der Perspektive eines den Spuk aufdeckenden Protagonisten folgt. Dementsprechend sind Krautschik andere Motive der Medienangst bzw. andere Aspekte derselben Motive von Interesse, die er wie folgt auflistet: Das Medium als Double, als Behausung des Unheimlichen, als Parasit und als Black Box. Vgl. Lars Robert Krautschick: *Gespenster der Technokratie. Medienreflexionen im Horrorfilm*. Berlin 2015, S. 43–53, S. 59–61.

14 Vgl. Friedrich Kittler: *Draculas Vermächtnis*. In: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S. 11–57.

15 H. P. Lovecraft: *Cthulhus Ruf*. Aus dem Amerikanischen von H. C. Artmann. In: H. P. Lovecraft: *Lovecraft Lesebuch*. Hg. v. Franz Rottensteiner. Mit einem Essay von Barton Levi St. Armand. Frankfurt a. M. 1987, S. 288–320.

16 Vgl. William Wordsworth: *Essays upon Epitaphs, III*. In: W. J. B. Owen, J. Worthington Smyser (Hg.): *The Prose Works of William Wordsworth. Vol. 2*. Oxford 1974, S. 80–96.

Während bei Poe oder in Guy de Maupassants *Der Horla*¹⁷ ein – bis dahin immer noch unwahrscheinlich elaborierter und formvollendeter – Text abrupt abbricht, löst sich in anderen Texten, etwa in Kings *Überlebens-typ*, zunehmend die Syntax oder die Graphie auf.

Auch hierin gleichen die Filme den literarischen Vorgängern: Aufblin-kende rote Lampen warnen, dass sich die Batterie der Kamera immer weiter leert, während sich parallel dazu das Leben der Filmcrew dem Ende zuneigt. Oder die Kamera nimmt ebenso Schaden wie ihre Benut-zer: In [*●REC*] kann sie zum Schluss nur noch in grünlichem Nachtlcht aufnehmen.

Authentisch wirkt zweitens das Körperliche, Vergängliche, von der Zeit Gezeichnete. Wie verhalten sich zu diesem angeblich authentischen Material jedoch die Leser_innen respektive das Filmpublikum? Dass es sich dabei um einen Hoax, eine Täuschung also, handelt, ist in diesem Kontext gar nicht so zentral, wie es angesichts der Rolle, die es in der Forschungsliteratur spielt, scheint. Von Bedeutung war die Illusion wohl in der Rezeption des prototypischen Found-Footage-Horrorfilms *Blair Witch Project*¹⁸. Dass tatsächlich viele Rezipienten das Material zunächst für echt gehalten haben sollen oder doch in jedem Fall dieser Irrglaube plausibel erscheint, lässt sich auf einige historische Bedingungen zurück-führen: Nicht nur war 1999 das Verfahren in dieser Form damals zwar nicht neu, aber noch weitgehend unbekannt, es war auch zu dieser Zeit unwahrscheinlich: CGI (Computer Generated Imagery) war die Innova-tion, die das Genrekino damals schon beherrschte. Radikale Alternati-ven vermuteten viele, wo bekannt, eher in der erklärten Nachfolge von Dogma 95 und nicht in einem US-amerikanischen Horrorthriller. Zudem ist der Film bekanntlich das erste Beispiel für eine Internet-Kampagne, bei der eine Website durch zusätzliches Material vorgab, den Fall wei-ter zu dokumentieren.¹⁹ Dieses Zeitfenster schloss sich aber bald wieder; *Blair Witch Project* blieb ein spektakuläres und durch seinen Eventcha-rakter einflussreiches Einzelphänomen, ähnlich wie Orson Welles' Ra-

17 Guy de Maupassant: *Der Horla*. In: ders.: *Mamsell Fifi und andere Erzählungen*. Aus dem Französischen von Walter Widmer. Zürich 1983, S. 144–182.

18 Vgl. *Blair Witch Project (The Blair Witch Project)*. USA 1999. Regie: Daniel Myrick und Eduardo Sánchez.

19 Vgl. <http://www.blairwitch.com/project/main.html> [letzter Aufruf: 30. 4. 2017].

diohörspiel *The War of the Worlds*.²⁰ Der Popularität des Found Footage Horrors tut es aber keinerlei Abbruch, dass im Publikum heute keiner mehr an die Echtheit des Materials glauben dürfte. Bei dem spanischen Beispiel [*●REC*] etwa gab es keine Bemühungen mehr im Marketing, eine solche Illusion zu erzeugen; da im Internet jeder mit Fakes in Form von kompetent gestelltem Filmmaterial rechnen kann und muss, ergibt es gerade im kommerziellen Aufführungszusammenhang keinen Sinn mehr, diese Frage ernsthaft aufzuwerfen.

Wert legte die Werbung von [*●REC*] allerdings darauf, dass die Schauspieler improvisieren mussten und sie vorab kaum Informationen über die Handlung hatten. Da sie nicht erwarten konnten, was ihnen passierte, sei also zumindest die Angst und Verwirrung der Schauspieler authentisch. Auch dieses sogenannte Method Directing hatte *Blair Witch Project* schon exerziert, es erscheint aber im Beispiel von [*●REC*] wesentlich unwahrscheinlicher. So sehr die Schauspieler ihre entsprechenden Erfahrungen im Interview auch immer wieder betont, das Bonusmaterial der DVD konterkariert diese Aussagen vielmehr. Die Aura von tatsächlichem Durchleben, die Filme um ihren Produktionsprozess entwerfen, ist in anderen Beispielen durchaus bedeutend: Man denke an die Vehemenz, mit der Leonardo di Caprios echte Leidenserfahrung, seine Selbstaufopferung für das Publikum, als Grund für seinen Academy Award für Inarritus *The Revenant*²¹ ins Feld geführt wurde. So bleiben in diesem Film auch mitten in einer virtuoson Plansequenz, die den Zuschauer nachhaltig desorientiert und in das Kampfgeschehen einbindet, dennoch deutlich sichtbare Wassertropfen an der Kameralinse haften. Man hätte sie digital entfernen können, aber offenbar war es wichtiger, an die Beteiligung der gesamten Crew an den strapaziösen Drehbedingungen zu erinnern.

Für den kommerziellen Erfolg von [*●REC*], der bis heute drei Fortsetzungen, ein Remake und dessen Fortsetzung nach sich zog, genügte aber offenbar die reine Suggestion einer Authentizität der Filmhandlung, um die Distanz zum Publikum zu verringern, eine Suggestion, die vor allem durch die Form erzielt wird. Die wenigsten Zuschauer haben offensichtlich eine dieser Handlung entsprechende Erfahrung gemacht; basale inhaltliche Identifikationsangebote wiederum, wie alltägliche Schauplätze und Protagonisten sowie verallgemeinerbare Suspense- und Angstsituationen, die an Kindheitsängste erinnern, sind auch in anderen Filmfor-

20 *The War of the Worlds*. CBS Radio 1938. Regie: Orson Welles und Paul Stewart.

21 *The Revenant*. USA/HK/TW 2015. Regie: Alejandro González Iñárritu.

maten gängig. Aber durch die Bildgestaltung selbst wird ein Erfahrungswissen vieler Zuschauer wachgerufen:

[...] auch der Zuschauer von Spielfilmen ist heute nicht nur durch die rezeptive Auseinandersetzung mit den zu sehenden Bildern konditioniert. Jeder, der schon mal mit einer Videokamera hantiert hat [...] [oder mit seinem Smartphone, V. P.] weiß um die körperbezogenen Handlungen [...], die notwendig sind, um ein halbwegs stabiles und für die Rezeption sinnstiftendes Bild aufzuzeichnen. Auch wenn er nicht über formales Wissen verfügt, hat er doch inkorporierte Kenntnisse, die er zum Verständnis der verwackelten Aufnahmen [...] aktiviert.²²

Der Film [*●REC*] nun also hält sich dabei recht genau an die Merkmale, die André Bazin als Merkmale eines überzeugenden Reportagefilms genannt hat. Zu Beginn des Films etwa wird lange Zeit darauf verwendet, relative Ereignislosigkeit vorzuführen. Die Fernsehjournalistin Ángela Vidal und ihr Kameramann Pablo berichten für die Sendung *Während Sie schlafen* über die Nacht in einer Feuerwache. Da sich ein nächtlicher Einsatz nicht absehen lässt, versucht Ángela dem Publikum die Alltagsroutine ihrer Gastgeber als exklusiven Einblick in eine geheime Berufswelt anzupreisen: Was essen die Feuerwehrleute, wie bereiten sie sich vor und wie schlafen sie? Ángela und Pablo sind freilich keine Amateure. Sie haben zu Beginn von [*●REC*] noch die Zeit zu verschiedenen Takes, wenn eine Aufnahme nicht geglückt erscheint. Die misslungenen Einstellungen sind aber noch nicht geschnitten, wodurch Ángela in dem Film im Film abwechselnd mit drei Adressatengruppen kommuniziert, den Interviewten, dem potentiellen Publikum und ihrem Kameramann. In letzterem Fall geht sie auch schon mal aus dem Zentrum des Bildes an den Rand des Kaders, um in Pablos Ohr zu flüstern, wobei im rechten Vordergrund nurmehr unscharf ihr Hals, Ohr und Pferdeschwanz zu sehen sind (»Hör mal, wenn du merkst, dass der Typ langweilig ist, dann mach aus. So sparen wir etwas Material, okay?«). Bereits hier werden wesentliche Informationen, die dem Publikum von [*●REC*] als tatsächliche Beweggründe hinter den Handlungen erscheinen sollen, in der visuellen Peripherie des Geschehens vermittelt: Die Protagonistin unterliegt einer Ökonomie, in der das Material der medialen Aufzeichnung kostbarer ist

22 Hendrik Wahl: *Körperbilder und körperlose Bilder. Eine bildtheoretische Betrachtung und Analyse von The Blair Witch Project und Cloverfield*. In: Dagmar Hoffmann (Hg.): *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld 2010, S. 241–265, hier S. 260.

als die damit vermittelte Welt. Ángelas Geste, die sie im Rücken des Feuerwehrmannes ihrem Kameramann zuteilwerden lässt, eine zuklappende Schere aus Zeige- und Mittelfinger, darf in ihrer Gewaltigkeit nicht unterschätzt werden, denn was von dieser Aufmerksamkeitsökonomie bereits verdrängt und beschnitten wurde, wird im späteren Verlauf des Films von den Bildrändern her gewaltsam seinen Weg zurück in die Kamera suchen.

Vorerst stellt sich heraus, dass die Feuerwehrleute nichts Spektakuläres zu berichten haben, woraufhin Ángela selbst versuchen muss, die Zeit auf Parkplätzen, in der Kantine, den Schlafsälen und auf den Fluren zu überbrücken, und dabei immer mehr selbst zur Entertainerin wird. In einem bezeichnenden Moment zieht sie eine ihr viel zu große Schutzkleidung an, in der sie aussieht wie ein kostümiertes Kind. Diesen infantilen Eindruck verstärkt sie noch durch Auf- und Abhüpfen und durch ihre Bemerkung, dass, wenn die Feuerwehrleute direkt in die über die Stiefel gezogene Hose hineinrutschten, dies ja genau wie in den Zeichentrickfilmen sei. Der bereits an den Rand des Bildes gerückte Leiter der Station entgegnet, dass der Zeichentrick in diesem Punkt die Realität kopiert habe: Ein zaghafte Beharren auf Originalität gegenüber einer unterhaltameren Fiktion, die von der Journalistin hier heraufbeschworen wird, um die Arbeitswelt assoziativ aufzuwerten.

Schließlich kann auch Ángela ihren Unmut über die scheinbare Banalität ihres Sujets nicht mehr verbergen. Sie muss eine Sendung über Leute produzieren, die selbst Abwechslung von ihrem Alltag im Fernsehen suchen. Ihr Wunsch nach einem Unglück, also einer Geschichte, wird sich natürlich rächen. Sie wird die Feuerwehr zu einem Einsatz in ein Mietshaus begleiten. Ángelas Aussage dort, jetzt werde es erst authentisch, wird sich verwirklichen: Sie und ihr Kameramann machen in der Tat eine authentische Erfahrung, die ihre Selbstinszenierung vor der Kamera zerstört und sich auch auf die Kameraführung auswirkt. In dem Mietshaus ist eine Seuche ausgebrochen, die an ihr Erkrankte zur Raserei treibt. Das Haus, mit Mietern und Filmteam darin, wird unter Quarantäne gestellt. Ángela und die anderen werden mit den anthropophagen Kranken eingeschlossen. Ihr leicht taktloser Vergleich des Feuerwehreinsetzes mit einem Zeichentrickfilm erscheint jetzt in einem anderen Licht, denn der (vor allem frühe) Animationsfilm steht, ähnlich wie die Slapstickkomödie und später der Splatterfilm, für die filmische Reduktion der Welt auf reine Bewegung, körperliche Funktionen und physische Kausalitäten, somit also für die Freisetzung einer sowohl archaischen als auch

kindlich-anarchischen Energie des Triebhaften. Ángela wird im Verlauf des Films nun zunehmend auf ein zitterndes und schreiendes Kind reduziert, das seine spiegelbildliche Entsprechung am Filmende in einem besessenen, deformierten Mädchen auf dem Dachboden findet, von dem aus die Epidemie ihren Ausgang nahm (die Fortsetzungen von [●REC] betonen diese wechselseitige Entsprechung noch, indem Ángela und dieses Mädchen eine symbiotische Beziehung eingehen werden).²³

Die Übersichtlichkeit der leeren, geordneten Räume der Feuerwehration weicht einer Jagd durch klaustrophobische Gänge und Wohnungen, der die Kamera nur mit Verzögerung oder mit schwankendem Horizont folgen kann. Ereignisse treffen für den Kameramann unerwartet an der Peripherie des Bildkaders ein und werden nur kurz und schockhaft gezeigt. Als die Mieter beispielsweise lange über das gemeinsame Vorgehen diskutieren, stürzt plötzlich im Bildhintergrund jemand durch das Treppenhaus zu Tode. In verschiedenen Sequenzen behindern Gegenstände im Bildvordergrund die Sicht auf das Wesentliche. Grelle Signallichter des Noteinsatzes vor den Fenstern erhöhen die Verwirrung. Andernorts ist es zu dunkel und über längere Passagen fällt das Licht ganz aus. Die Montage ist hart, abrupt und elliptisch.

Das scheinbare Paradoxon dabei ist: Je mehr das Medium formal auf sich selbst verweist, je abstrakter die Darstellung des Raumes wird, desto glaubwürdiger und »realer« erscheint sie offenbar.

Wie sich diese Darstellungsweise in ihrer Sprunghaftigkeit und Nervosität auf den Zuschauer überträgt, das ist der Fokus vieler Beiträge der Sekundärliteratur zum Phänomen des ›Found Footage Horrors‹. Die problematische Annahme dabei ist, dass der Kameramann als Protagonist, die Kamera und der Zuschauer miteinander geradezu verschmelzen, auf jeden Fall die Distanzverringern so groß sei, dass es zu einer Perspektivübernahme, weniger einer kognitiven als einer körperlichen, sowohl audiovisuellen als auch empathischen Perspektivübernahme käme.

23 Christian Stumberg sieht in dieser durch ihre Entstellung geschlechtlich nicht länger klar zuzuordnenden Figur auch ein transgressives Potential in einem queeren Kontext, indem die androgyne Gestalt die kontrollierte und medienkonforme Figur der Reporterin auszulöschen droht, vgl. Christian Stumberg: *Terror, Körper, Heterosexualität. Bedrohte Körpernormativität im spanischen Horrorfilm [REC]*. In: Ivo Ritzer, Marcus Stiglegger (Hg.): *Global Bodies*. Berlin 2012, S. 175–182.

Hendrik Wahl²⁴ und auch Patrick Kruse²⁵ zufolge tritt das Bild in eine sensomotorische Interaktion mit dem Zuschauer, die stark genug sei, dass er sich wider besseres kognitives Wissen körperlich in der Fiktion verliere. Jeder Film erziele diesen Effekt, [**●**REC] nur in besonderem Maße.

Authentisch wirkt drittens das, was sich intensiv sinnlich erfahrbar macht. Die selbst empfundene Angst etwa wirkt faktisch und scheint damit auch die dafür ausgemachte Quelle zu verifizieren.

Dieser filmphänomenologische Ansatz²⁶ geht allerdings allzu pauschal von einem Distanzverlust aus (ähnlich wie ein großer Teil der pädagogischen Medienkritik); reflexiv-rationale Verarbeitungsprozesse, Bedeutungskonstitution oder auch Film- bzw. Genrewissen in ihrem Zusammenwirken mit der sinnlichen Erfahrung spielen eine viel zu untergeordnete Rolle. Eine fragwürdige Voraussetzung in Hinblick auf Found Footage Horror speziell ist zudem immer wieder die Annahme, die Kameraperspektive werde hier identisch mit der Ich-Perspektive. Steffen Lindiger etwa bewertet [**●**REC] gerade deshalb als ein besonders radikales Beispiel für Distanzverlust, weil wir den gesamten Film allein durch Pablos Kamera sehen könnten.²⁷ Auch Lindiger nutzt den Begriff der Ich-Perspektive, der Film würde also das Geschehen durch eine völlige Subjektivierung noch direkter auf den Zuschauer übertragen.

An dieser Übertragung des Begriffes der Ich-Perspektive auf den Film ist verschiedenes generell problematisch. Einige Einwände schränken die Übertragbarkeit im Vergleich mit der literarischen Perspektivik bereits stark ein. Die Perspektive wäre zunächst eine rein optische und akustische, ohne Rückschlüsse auf ein Innenleben, die über Behaviorismus hinausgingen, aber das wäre noch kein Widerspruch. Fraglich wäre des Weiteren der Schluss auf das Zusammenwirken von optischer Perspektivübernahme und Identifikation: Es erscheint keineswegs zwingend, dass die Zuschauer sich in den Kameramann hineinversetzen, eine Figur also, die ihnen nicht zunächst durch ein Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren ver-

24 Vgl. Hendrik Wahl: *Körperbilder und körperlose Bilder* (Anm. 22), S. 252–260.

25 Vgl. Patrick Kruse: *Über das Filmbild hinaus ... Die Präsenz des Absenten in der Filmrezeption*. Stuttgart 2010, S. 257.

26 Vgl. Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. Minneapolis, London 2000; Vivian Sobchak: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.

27 Vgl. Steffen Lindiger: *Die Kamera als Monster. Der dokumentarische Modus im neueren Horrorfilm*. Baden Baden 2014, S. 77–81.

traut gemacht wurde. Wahrscheinlicher wäre als primäre Identifikationsfigur die Reporterin Ángela, die der Rezipient einen Großteil des Films über vor Augen hat und somit empathisch spiegeln kann. Aber dieses Problem hätte [**●**REC] eventuell dadurch gelöst, dass seine filmische Perspektive dem heutigen Zuschauer als einem potentiellen Amateurfilmer (und eventuell auch Gamer) vertraut ist; Pablo wäre demnach tatsächlich nur der Avatar des Betrachters, der beinahe direkt in das Geschehen involviert wird.

Der Zuschauer kann sich freilich nicht gewiss sein, ob er tatsächlich dasselbe sieht wie Pedro, da er aus dem Übermaß des Bildangebotes individuell Teile selektieren muss. Die Blicklenkung hilft dabei, aber es bleibt doch vieles, was die Kamera aufnimmt, in der Peripherie – und müsste es, wiederum gemessen an den Erfahrungen des impliziten Publikums, auch für Pablo bleiben. Man könnte aber davon ausgehen, dass Pedro tatsächlich kann, was kein nichtfiktionaler Mensch kann, also alles im Blickfeld der Kamera simultan zu registrieren. Dann könnten wir sicher sein, dass es sich bei dem Inhalt des Kaders um eine Ich-Perspektive handelt, auch, wenn wir uns dieser nur annähern könnten, denn der Selektionszwang und die Wahlfreiheit des individuellen Zuschauers sollten hier nicht unterschätzt werden.

Weiterhin vernachlässigt aber eine Gleichsetzung der Kameraperspektive mit Pablos Ich-Perspektive vor allem die Materialität der Kamera als Vermittler. Und das ist ein Fehler, denn das, was [**●**REC] als repräsentatives Beispiel für das Phänomen des Found Footage Horrors auszeichnet, ist die Distanzverringering bei gleichzeitiger Medienreflexion. Zudem dient die Kamera, so sehr sie auch erschüttert wird, mindestens den Figuren auf der Handlungsebene wenigstens bis kurz vor Schluss auch als Mittel, um die Distanz zum Geschehen zu wahren, das Chaos zu ordnen. Dass die Kamera weiterfilmt, als der Kameramann längst tot ist und zum Schluss allein – mit uns – übrigbleibt, ist potentiell weitaus beunruhigender als die Beendigung einer Erzählung aus der Ich-Perspektive das wäre.

Am Ende von [**●**REC] kriecht Ángela in einem schrägen Winkel über den Boden auf die Kamera zu, die auf Nachtmodus eingestellt ist, wodurch die Reporterin bereits wie ein Geist aussieht: grün eingefärbt und mit blind erscheinenden Pupillen ist sie nur noch ein Negativ ihrer selbst. Einen Moment lang ist ihr Gesicht dem Zuschauer in einem Lichtkegel noch einmal ganz nah, doch ihre angstvoll gespannte Aufmerksamkeit gehört ganz der Dunkelheit, die sie umgibt, bevor sie ruckhaft von einer

unsichtbaren Kraft in die Schwärze des Bildhintergrunds zurückgezogen wird. Noch einmal ertönt als gespenstischer Widerhall ihre Aufforderung an den bereits verstorbenen Pablo, alles aufzuzeichnen, bevor die Endtitel ablaufen.

Ein Schluss aus dieser im Subgenre oftmals variierten Pointe wäre, dass die Aufzeichnung der Kamera uns obsolet macht. Wie der Mörder in dem Film *Natural Born Killers*²⁸ dem fassungslosen Reporter sagt, bevor er ihn tötet, er brauche ihn nicht als Zeugen seines Nachruhms, die Kamera reiche völlig aus. Was in den Film eingeht, so die – nicht neue – Warnung, stirbt, nicht nur sein Gegenstand, auch der Autor selbst ist tot.

Ein weiterer Schluss allerdings wäre, dass die übriggebliebene Kamera ihre Eigenschaft als Instrument beibehält und uns auf uns selbst zurückwirft. Demnach wurden uns die Figuren dieses Films als Opfer dargebracht. Wie wir die Figuren der Fiktion immer opfern, an unserer statt fühlen und leiden lassen, das macht der Found-Footage-Horrorfilm nur in letzter Konsequenz deutlich, das gilt aber eben nicht nur im Horrorgenre. Wir opfern fiktionale Figuren als Repräsentanten einer Wirklichkeit und wir opfern diese Wirklichkeit nicht erst der Fiktionalisierung – auch das macht Found Footage Horror deutlich, indem er die Distanz zu uns durch die Authentizitätssignale einerseits verringert und dann umso mehr verdeutlicht. Wir opfern vielmehr permanent eine Wirklichkeit, die wir gar nicht wahrnehmen oder ausdrücken können ohne Verlust. Verloren geht all das, was wir nicht in Form gießen können und was, den Hoffnungen Kracauers zum Trotz, auch der Film nicht bewahren kann. Wir bringen der medialen Form dieses Opfer dar zu unserer Belehrung oder zu einer Transzendenzerfahrung durch mitdurchlebtes Märtyrertum oder zu unserer Revitalisierung durch eine Ermächtigung über oder durch die Figuren (ob all dies tatsächlich erfolgt oder nicht).

Einige Filme machen diesen Vorwurf dem Publikum auch explizit; sie funktionieren demgemäß auch über andere Strategien der Distanzverringering. In *Funny Games* etwa wird das Publikum mitten in einer Gewaltszene direkt durch die vierte Wand angesprochen und für das Schicksal der Figuren verantwortlich gemacht.²⁹ Diese Belehrung wider den Verblendungszusammenhang authentifiziert gleichsam auf paradoxe Weise die Gewaltausübung im Film als eine, deren Quelle im Zuschauer selbst klar zu verorten sein soll. Eine andere Strategie findet sich zum Beispiel

28 *Natural Born Killers*. USA 1994. R: Oliver Stone.

29 *Funny Games*. AUT 1997. Regie: Michael Haneke.

in *Cannibal Holocaust*³⁰ (in Deutschland trug der Streifen aus Gründen des Taktes und der Pietät einen anderen Titel, nämlich *Nackt und zerfleischt*). In diesem Film werden gestellte Gewalttaten an Menschen mit tatsächlichen Gewalttaten an Tieren abgewechselt. Detailliert und langwierig wird etwa gezeigt, wie eine Schildkröte geschlachtet und verzehrt wird, was sich in der prädigitalen Zeit, zumal mit den Mitteln des europäischen Kinos, so nicht simulieren ließ. Das Publikum kam dadurch ins Zweifeln, wie weit das Filmteam gegangen war, um es zu unterhalten, und der Regisseur wurde unter dem Verdacht, einen Snuff-Film gedreht zu haben, vorübergehend inhaftiert.³¹ Eine dritte Strategie findet sich etwa in *Grindhouse*³² von Robert Rodriguez und Quentin Tarantino, in dem ein kultisches Ritual simuliert wird, nämlich eine komplette Kinovorstellung in einem Grindhouse (das dem deutschen Bahnhofskino der 1970er Jahre ähnelt), inklusive Zuschauern, die durch das Bild laufen. Hier beziehen sich die Authentizitätssignale auf den Aufführungscharakter; die Schlieren und Kratzer auf dem scheinbar schon oft vorgeführten Material haben die Regisseure dem Film selbst beigebracht, wie im direct film beziehungsweise im materialistischen Film. Die dadurch bedingten Bildstörungen spielen aber mit den Erwartungen des Publikums, sie enthalten ihm die spekulativen Elemente zum Teil vor: In einer erotischen Sequenz fängt sogar die Filmrolle (im Film) Feuer – just, als wie zur Verhöhnung der Zuschauer ein nacktes Hinterteil in Großaufnahme erscheint –, um dann an einer »späteren« Stelle der Handlung wiedereinzusetzen, in der sich die Figurenkonstellation gänzlich verändert hat.

Der Film [*REC*] ist weitaus impliziter. Er gibt aber eine Reihe von Hinweisen darauf, dass die Figuren für ihre Sünden bestraft werden, spezifischer für die Hybris, Realität inszenieren und sich vermittels der Medien über die Wirklichkeit ermächtigen zu wollen. In einer Sequenz etwa hat Pablo die Kamera gerade beiseitegelegt, als ein infiziertes Mädchen mit ihr zu spielen beginnt, sie dabei aktiviert und vorsätzlich die Linse beschmutzt. Das Objekt schmiert über den Aufzeichnungsapparat, macht ihn sich kurz zu Eigen, infiziert ihn. Pablo wird sich bald darauf über

30 *Nackt und zerfleischt* (*Cannibal Holocaust*). IT 1980. Regie: Ruggero Deodato.

31 Nicht unähnlich operiert durch den Einbezug von dokumentarischen Aufzeichnungen der Gewalt an Tieren auch ein Film wie *Nekromantik*. BRD 1987. Regie: Jörg Buttgeriet.

32 *Grindhouse*. USA 2007. Regie: Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, Eli Roth, Edgar Wright und Rob Zombie.

den Fleck beschweren. Die Krankheit des Mädchens ist hier noch nicht ausgebrochen, aber die Objekte der Reportage werden in der Tat immer authentischer, soll heißen, durch die Infektion legen die Menschen vor der Kamera ihr soziales Rollenverhalten und ihre basale Repression ab und verwandeln sich in schreiende, orale Triebgeschöpfe, die die Kamera attackieren.

Gerade diejenigen, die dem Filmteam zunächst besonders hilflos gegenüberstanden, werden in ihrer gefährlichen Raserei besonders zentral herausgestellt, das kleine kranke Mädchen etwa, das zuvor zur Rührung des Publikums in Szene gesetzt und interviewt wurde (ein Junge mit japanischem Migrationshintergrund im selben Haus schien dafür nicht geeignet). Als erstes aber greift eine alleinstehende alte Frau an, in deren Wohnung das Filmteam ungefragt eingedrungen ist und deren Vasen es mit der Kamera ungeniert umgestoßen hat. Die übrigen Mieter, die noch gesund und in der Lage sind, sich als Interviewpartner in die Sendung einzubringen, werden überwiegend über ihre negativen Eigenschaften vorgestellt. Sie nutzen die Medien zur Selbstinszenierung von Expertenwissen, versuchen sie zur politischen Agitation einzusetzen oder um ihre Nachbarn zu denunzieren, vorzugsweise diejenigen, die aus Kolumbien oder Japan stammen. Die Krankheit legt diese Anlagen nur offen und unterläuft die inszenatorische Überformung des Films im Film.

Zum Schluss hat sich das Kamerateam in die Dachwohnung geflüchtet, wo es mit einer älteren Medialität konfrontiert wird – auch hier in dokumentarischer Form. Ángela und Pablo stoßen auf eine Wand, die mit Zeitungsausschnitten und beschriebenen Zetteln vollgehängt ist, außerdem mit religiösen Symbolen, Kreuzen und Madonnen. Dennoch werden hier nicht etwa die älteren, traditionellen Medien der Schrift gegenüber den neueren Medien sakralisiert, als hätten sie Zugang zu einer tieferen Wahrheit. Die überbordende, komplizierte Wandcollage aus Schriftstücken ist im Thriller und Horrorfilm ein häufiges Motiv, das traditionell die Wohnung eines paranoiden Fanatikers oder Serienmörders markiert: Wer menschliche Schicksale so manisch verschriftlicht, wer in Serie liest und schreibt, der tötet auch in Serie. Das Filmteam stößt hier sozusagen auf die mediengeschichtliche Tradition und zugleich auf den Ursprung der Seuche: Ein Priester des Vatikans hat ein Mädchen, Patient Zero, aus dem Krankenhaus entführt, um es erfolglos einem Exorzismus zu unterziehen. Ob das Mädchen tatsächlich besessen war oder eben krank, lässt der Film offen. Als nachträgliche erzählerische Motivation und Auflösung der Handlung kurz vor Schluss ist diese Wendung natür-

lich trivial (zumal die Fortsetzungen des Films [*●REC*] immer stärker dem kommerziellen Druck des *Franchise Buildings* nachgeben werden, zu konkretisieren und auszuerzählen, bis [*●REC*]4: *Apocalypse*³³ schließlich mit einem Bild endet, das als extremer Gegenpol zu allen formalen und inhaltlichen Eigenschaften des ersten Teils steht: ein digital eher mangelhaft animiertes Trashfilm-Monster³⁴).

Auf einer anderen Ebene eröffnet die Schlussvolte in [*●REC*] hin zum Exorzismusfilm jedoch die Frage, ob wir mit dem Eintritt in das Medium eine Erlösung oder auch Sühne erfahren können oder ob wir nur dem Medium an sich opfern und geopfert werden.

33 [*●REC*]4: *Apocalypse* ([*●REC*]4 – *Apocalipsis*). ESP 2014. Regie: Jaume Balagueró.

34 Ein typisches Problem für erfolgreiche Filme des Subgenres, so auch zu beobachten in den fünf Sequels zu: *Paranormal Activity*. USA 2007, Regie: Oren Peli.

Räume der Fact-Fictions in elektronischer Literatur

Es ist bekannt, dass wir in einer sich fortwährend digitalisierenden Welt leben, im Datenzeitalter 4.0. Die materielle Realität, mit der wir in Berührung kommen, von der U-Bahn bis zur Armbanduhr, ist zum großen Teil von digitalen Informationen durchzogen. Sie ist mit einer Unmenge an Informationsproduktionen in den Netzwerken und mit der Restinformation, die wir mit unserer Reise durch die Netzwerke in den Big Data hinterlassen, verbunden. Die erweiterte Realität bindet sich in den Lebensraum mit ein, und gleichzeitig wird die materielle Welt zur digitalen anhand der Extraktion und Abstraktion von Daten, Informationsmustern und Vermessungen.

Es ist nichts Neues, dass dem Umfeld Bedeutung zugeschrieben wird; ebenso wenig wie die Extraktion von Daten und deren Messung. Auf gleiche Weise kann argumentiert werden, dass sowohl die Information als auch die durch einen literarischen Text geschaffene Welt von einem materiellen Träger zum anderen reisen kann, vom Kodex zum Buch und von diesem zum E-Book, ohne dass sich die Interaktion des Leseaktes ändert. Aber die Hypothese, die ich hier vorstellen möchte, ist, dass die Besonderheiten des digitalen Mediums bezüglich des Kommunikationsprozesses und des virtuellen Umfelds, die dieses erzeugt, Auswirkungen haben auf: (1) die Interaktion mit der Wirklichkeit, (2) die Grenzen des Realen, (3) die Vorstellung, die man von dem Wirklichen haben kann, und (4) die Grenzen zwischen dem Faktualen und dem Fiktionalen. Aus diesem Grund nehme ich den Begriff des Wandels als Ausgangspunkt. Ein Wandel, der auf zwei Arten zu verstehen ist: Einerseits erleben wir in unserer mediatisierten Welt eine exponentielle Steigerung des Virtuellen und der Simulation, das heißt, wie Marie-Laure Ryan anmerkt, dass die Ideen der Theoretiker der Postmoderne und des Panfiktionalismus wirklicher denn je zu sein scheinen.¹ Aber andererseits ist es wichtig,

1 Marie-Laure Ryan: *Cyberspace, Virtuality and the Text*. In: dies.: *Cyberspace, Textuality, Computer Technology and Literary Theory*, Bloomington 1999, S. 78–107.

sich ins Gedächtnis zu rufen, dass sich auch eine entgegengesetzte Bewegung entwickelt, in der das Imaginäre und Potentielle dem Faktischen Platz machen, der Idee, dass die Wirklichkeit so erreichbar ist wie noch nie und der Zugang zu ihr echter und authentischer, weil er auch genauer ist. Die Abstraktion des faktischen Elements in Form von Daten und Informationen und dessen Reproduktion in einer nie dagewesenen Genauigkeit machen die Daten zur wahren hegemonialen Autorität, die sich manchmal versteckt, die sich jedoch bereits über das Bild erhebt. Katherine Hayles zufolge reduziert dieser die Daten emporhebende Diskurs alles Materielle auf Informationen; Informationen, die sich augenscheinlich von der Materialität abgrenzen, obwohl Hayles aufzeigt, dass jene Trennung nicht richtig ist; zudem führt die Illusion, dass die Informationen sich von der Materialität trennen, zu einer gefährlichen Unterteilung in Information und Sinn.² Die Datenbank ist die vorherrschende kulturelle Form des neuen Mediums, wie bereits Manovich anmerkte.³ Hayles legt dar, dass ihre Macht in ihrer Interoperabilität, ihrer Allgegenwart und ihrer Standardisierung ruht,⁴ demgegenüber bilden die Erzählung und insbesondere die Fiktion einen Widerstandsherd, genau da, wo der Sinn notwendig ist. Der Begriff der wissenschaftlichen Neutralität und der abstrakten Wahrheit, die mit den Daten und dem Code des neuen Mediums assoziiert werden, hat eine Aufschwungtendenz des Faktischen verursacht, also eine wie nie zuvor mit den Sinnen nachweisbare, quantifizierbare und erlebbare Realität, das heißt eine Erkenntniserweiterung der Wirklichkeit ohne Gleichen. Aber weit von der neutralen Objektivität entfernt, ist das Imperium der Daten eine kulturelle Form des Zugangs zum Wirklichen unter vielen, welches dazu neigt, alles auf eine einzige Sprache zu reduzieren, und welches seine eigenen Konstrukte erschafft. Das neue symbolische System des digitalen Mediums besteht nicht nur aus Binärcodes, sondern auch aus kulturellen Regeln und Praktiken, die sich durchsetzen und von triumphierenden Formen der informatischen Sprache bis hin zu dem grafischen Design oder zu Verhaltensweisen und

2 Katherine Hayles: *The Condition of Virtuality*. In: Peter Lunenfeld (Hg.): *The Digital Dialectic. New Essays on New Media*. Cambridge, MA 1999, S. 68–94, hier S. 93–94.

3 Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge, MA 2002, S. 228.

4 Katherine Hayles: *How we think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago 2012, hier S. 198.

ethischen Bestimmungen über das Veröffentlichbare oder Nicht-Veröffentlichbare reichen.

Deshalb wird meine Hypothese durch die Idee vervollständigt, dass diese Änderungen der Art der Interaktion mit der Wirklichkeit und die dem Medium eigenen Besonderheiten für jene Literatur von Bedeutung sind, die sich dem digitalen Bereich verschrieben hat. Insbesondere ist nicht verwunderlich, dass die Netzliteratur⁵, die mittels dieses Systems entsteht, durch die Eigenschaften des Mediums beeinflusst wird, wie die Beziehung zwischen Faktualität und Fiktionalität in ihm. Es stellt sich also die Frage: (1) Erstens, welche Strategie und welche Funktion erhält diese Beziehung in jenen Werken und (2) zweitens, ist dieser Wandel in der Beziehung mit der Wirklichkeit, den das digitale Medium mit sich bringt, Reflektionsgegenstand in diesen Werken?

In den Werken der Netzliteratur entspricht die räumliche Dimension aus mehreren Gründen einem für das uns beschäftigende Thema sehr wichtigen Weg der künstlerischen Untersuchung. So erklärt Ryan, sich auf Lakoff und Johnson⁶ (und auf Merleau-Ponty⁷) stützend: Dadurch, dass die grundlegende menschliche Erfahrung darin besteht, uns als im Raum befindliche Körper wahrzunehmen, ist ein Großteil der versteinerten Metaphern, mit denen wir über abstrakte Wesenheiten sprechen, räumlicher Natur; die Vorstellung, dass wir eine Realität oder einen Cyberspace bewohnen mit inbegriffen. Dazu kommt, dass die digitalen Texte einen materiellen und virtuellen Raum in einem ihrerseits virtuellen und materiellen Umfeld (das Laufwerk, das WWW) beanspruchen,⁸ mit dem sie sich auf dynamische Weise verbinden. Aber dabei bleibt es nicht, denn seit dem Höhepunkt der Geoinformationssysteme (GIS), des GPS und der Markteinführung der API (Programmierschnittstel-

5 Im weiteren Sinne verstanden als durch das Medium bedingte Literatur und auf der Grundlage von »a wide notion of the net, encompassing more than computer networks, so that we can include in it the interplay of humans and machines [...]«. (Peter Gendolla, Jörgen Schäfer: *Playing With Signs. Towards an Aesthetic of Net Literature*. In: dies. (Hg.): *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*. Bielefeld 2007, S. 17–42, hier S. 24.)

6 Marie-Laure Ryan: *Cyberspace, Cybertexts, Cybermaps*. In: *Dichtung Digital* 2004. www.dichtung-digital.org/2004/1-Ryan.htm [letzter Zugriff: 12.09.2016].

7 Marie-Laure Ryan: *Narrative as Virtual Reality II: Revisiting Immersion and Interactivity*. Baltimore 2014, hier S. 53–54.

8 Ryan: *Cyberspace, Cybertexts, Cybermaps* (Anm. 6).

len) und der Maps Mashups (Zusammenfügungen) von Google Maps im Jahre 2005 entstanden neue »geomediale Fiktionen«⁹ und »locative narratives«¹⁰. Mit diesen Formeln verbinden sich die Texte wie semiotische Objekte mit der realen Welt und laden dazu ein, sie in Kopräsenz mit ihr zu lesen. Laut Ryan:

The move of texts to the Internet resulted in a total mobility that obliterated the separating effects of physical distance. But this seemingly straight trajectory leading out of the constraints of real space into the freedom of virtual space is now beginning to curve back upon itself, as the text rediscovers its roots in real world geography. [...] they make us rediscover the world, by insisting on being read in the presence of their referent.¹¹

Es gibt unzählige Möglichkeiten, kartographische Systeme und Systeme der Geolokalisierung in der Literatur zu verwenden, zum Beispiel die Verknüpfung von Geschichten an echten Orten anhand GPS oder Handys, während man spazieren geht, wie in *34 North 118 West* (knowlton + spellman + hight 2102, 2003),¹² die Interaktion mit dem wirklichen Raum anhand von *andorDada* (Beat Suter und René Bauer, 2012),¹³ welches automatisch generierte Geschichten und Gedichte mithilfe einer Anwendung (App) erstellt, die durch in diesem Moment aktive WLAN-Netze in der Umgebung des Spaziergängers gespeist wird, oder die Extraktion von Seeortungsdaten, wie in *Gateway to the world* (María Mencía, 2014),¹⁴ in dem auf einer Karte die Schiffe, die in den Hamburger Hafen einlaufen, visualisiert und in Kalligramme umgewandelt werden, indem sie eine Kielspur mit der Geschichte des Schiffnamens hinterlassen (eine Gefälligkeit von Wikipedia). Aber ich möchte die Beispiele der »geomedialen Fiktionen«¹⁵ hervorheben, die die Möglichkeiten der digitalen Kartographie nutzen, um diese mit Elementen wie etwa Text zu kombinieren; hier können unter anderen *The 21 Steps* (Charles Cum-

9 Annika Richterich: *Geomediale Fiktionen. Map Mashups – zur Renaissance der literarischen Kartographie in der digitalen Literatur*. Bielefeld 2014.

10 Jörgen Schäfer, Peter Gendolla: *Beyond the screen: transformations of literary structures, interfaces and genres*. Bielefeld 2010.

11 Ryan: *Cyberspace, Cybertexts, Cybermaps* (Anm. 6).

12 <http://34n118w.net/34N/> [letzter Zugriff: 12.09.2016].

13 <http://www.and-or.ch/andordada/> [letzter Zugriff: 12.09.2016].

14 <http://www.mariamencia.com/pages/gatewaytotheworld.html> [letzter Zugriff: 12.09.2016].

15 Richterich: *Geomediale Fiktionen* (Anm. 9), S. 39.

ming, 2008),¹⁶ *A Derrubada do Sarrià* (Alckmar Luiz dos Santos, 2015)¹⁷ und *Senghor on the rocks* (Benda, Ledermann und Krtek, 2008)¹⁸ genannt werden. Ich werde mich auf letzteren Roman konzentrieren. Die einfache Aufmachung der Verbindung aus Text mit Google Earth, als wäre es nur ein weiteres Beispiel der »topographischen Literatur«¹⁹ in einem analogen Medium, ermöglicht herauszufinden, bis zu welchem Punkt die digitale Technologie durch ihre Eigenschaften zu einem Element geworden ist, das die Beziehung Fiktion-Faktualität formen kann.

Bevor jedoch mit der Analyse des Werkes begonnen wird, ist es wichtig, einige Eigenschaften des Mediums in Bezug zur Fiktion, Faktualität und Realität zu konkretisieren, insbesondere bezüglich des Begriffs der Virtualität.

Allzu oft werden Digitalität und Virtualität gleichgesetzt, es muss allerdings berücksichtigt werden, dass der interaktive Prozess, den die Kommunikation durch einen oder mehrere miteinander verbundene und Informationen übertragende Computer verkörpert, rein für sich keine virtuelle Realität darstellt, sondern eine materielle und elektronische. Dennoch ergibt der Vergleich Sinn, denn auf dieser medialen Basis entstehen digitale virtuelle Welten, so virtuell wie die Lektüre oder das Kino, nur anders. Wenn die Interaktion des Leseaktes, ausgehend von einem linguistischen Code, mentale Bilder erzeugt und im Kino auf mentale Weise die präsenten Bilder und deren Bedeutung dekodiert werden, entsteht die digitale virtuelle Welt aus Codes und logisch-mathematischen Daten, die (durch die Beziehung Subjekt-Maschine) ausgeführt werden und auf graphische Weise ein Umfeld mit eigenen Vorgängen darstellen, die wiederum reale Vorgänge simulieren oder Simulationen erstellen; im Sinne vom Streben um die auferlegten Grenzen, die unerreichbare Andersartigkeit zu überwinden.²⁰ So verstanden nimmt die digitale Virtualität die traditionellen Bedeutungen des Begriffs wieder auf: das positive

16 <http://www.wetellstories.co.uk/stories/week1/> [letzter Zugriff: 12.09.2016].

17 <http://www.managana.org/editor/?community=sarria> [letzter Zugriff: 12.09.2016].

18 <http://www.senghorontherocks.net/about.html> [letzter Zugriff: 12.09.2016].

19 Jörg Döring: *Zur Vorgeschichte der geomedialen Literatur: Karten in und Karten zur Literatur*. In: Annika Richterich, Annika und Gabriele Schabacher (Hg.): *Raum als Interface*. Siegen 2011, S. 95–106, hier S. 96.

20 Wolfgang Iser: *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*. Konstanz 1990, hier S. 7.

virtualis oder potenziell in dialektischer Beziehung mit »aktuell«²¹ und dem späteren ›fiktiv‹, ›inexistent‹, ›falsch‹²², gleichwertig oder geringerwertig als »real«.²³

Die digitale Virtualität besteht demnach, wie andere virtuelle Formen auch, aus symbolischen Darstellungen, die einen variablen Grad der Beförderung zu anderen Koordinaten,²⁴ der semantischen Dekodierung und sogar der Immersion zulassen. Folglich ist die Virtualität, wie die anderen Formen auch, eine nachahmende Tätigkeit, die aus der Faktizität und der Realität extrahierte Information miteinbindet, wenngleich in diesem Fall die Information sowohl von abstrakten als auch physischen Elementen computerisiert ist. (Auf dieser Ebene bezieht sich die Information in Form von Daten auf ein wahres Ereignis, aber es handelt sich nicht um eine Erzählung des Ereignisses.) Drieger erläutert das wie folgt: »Die Virtualisierung besteht so [...] in der Aufnahme von Messwerten, die ein multidimensionales Datenmodell mit mehreren parametrischen Abhängigkeiten ergeben.«²⁵ Die Simulationen des Wirklichen, die auf diese Weise entstehen, stellen eine Dimension der virtuellen Welt dar, die die Realität imitiert; eine virtuelle Realität,²⁶ nicht »die Wirklichkeit schlechthin«²⁷.

Die Konzepte der Fiktionalität und der Faktualität werden hier aus einem pragmatisch-anthropologischen Gesichtspunkt betrachtet, der sich auf die Kriterien der Nachprüfbarkeit und des »recentering«²⁸ von Ryan stützt. Die digitale virtuelle Konstruktion bildet sich von einer Referenz ausgehend, die sie kopiert, und von der sie sich gleichzeitig unterscheidet. Dieser Referenz gegenüber steht die konstruierte Welt, die so wie die Welt der Fiktion gelesen wird, ohne die Bezugswelt dieser Fiktion zu ver-

21 Ryan: *Narrative as Virtual Reality II* (Anm. 7), S. 18.

22 Ryan: *Narrative as Virtual Reality II* (Anm. 7), S. 18.

23 Ryan: *Narrative as Virtual Reality II* (Anm. 7), S. 18.

24 Ryan: *Narrative as Virtual Reality II* (Anm. 7), S. 66.

25 Philipp Drieger: *Virtuelle Welten. Eine neue Dimension unseres Wirklichkeitsverständnisses?* Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt 2008, hier S. 61. http://public.noumentalia.de/data/Text/MA_Virtuelle_Welten.pdf [letzter Zugriff: 12.09.2016].

26 Als digital verstanden, aber im weiteren Sinne, nicht nur im geläufigen Sinn als Virtual Reality mit dem Eintauchen der Sinne in 3D-Welten, anhand von Sensoren etc.

27 Drieger: *Virtuelle Welten. Eine neue Dimension* (Anm. 25), S. 61.

28 Ryan: *Narrative as Virtual Reality II* (Anm. 7), S. 73.

lassen²⁹, so sehr diese auch Elemente aus der faktischen Welt einbindet (in Form von »counterpart relations«³⁰).

Aber dadurch, dass es sich nicht um eine Wirklichkeit schlechthin handelt, so faktisch und empirisch nachprüfbar sie auch sein mag, ist ihr Status in einigen Fällen der einer realistischen Fiktion. Sie ruft zum Beispiel körperliche Empfindungen in 3D und mit Sensoren hervor, die die echte Wahrnehmung besser als jedes andere virtuelle Konstrukt (von anderen Medien) ersetzen, dank der erhaltenen und nachgebildeten Daten. Aber die erschaffene Welt kann die Fiktion eines Videospiele sein, das ein Flugzeug simuliert. Es ist nämlich so, dass ein großer Teil der digitalen Konstruktionen aus der Generierung von Daten besteht, auf der Basis vorprogrammierter theoretischer Modelle, die berechnete mögliche Realitäten erzeugen.³¹ So gelangt man zurück zur Bedeutung von »Potenzialität« des Virtuellen; und hier ruht eine der ambivalenten Fragestellungen, die es ermöglicht, das digital Virtuelle mit einem Moment der nicht nachprüfaren Fiktionalität (oder dessen Nachprüfbarkeit außerhalb der Virtualität sinnlos ist) selbst im Falle der faktualen Simulation zu verknüpfen, die aus der Fähigkeit entsteht, Dinge sichtbar zu machen, die über die Wirklichkeit hinausgehen. So ergibt sich eine Erweiterung (*Augmentation*) der Wirklichkeit und von deren Verständnis. Diese Erweiterung geschieht nicht nur durch die neuen Formen, mit denen wir uns durch die virtuelle Welt bewegen, sondern auch, wie Flusser anmerkt,³² in der »Imagination der Begriffe«, denn »[die mathematischen und logischen Texte] komputieren eine neue Welt von Vorstellungen.«³³ Auf diese Weise sind die Konstruktionsgrenzen nicht mehr materiell, wie in anderen Ausdrucksarten, sondern logisch-formell,³⁴ und die Technologie ermöglicht, dass virtuelle Welten im Kopf zu erfahrbaren und multisensorisch wahrnehmbaren virtuellen Welten werden.

Sie erschafft bis zu dem Punkt neue Realitäten, dass sie bereits Teil der täglichen Wirklichkeit sind, die sogar entscheidende Auswirkungen

29 Ryan: *Narrative as Virtual Reality II* (Anm. 7), S. 74.

30 Marie-Laure Ryan: *Fiction, Cognition and NonVerbal Media*. In: Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan (Hg.): *Intermediality and Storytelling*. Berlin 2011, S. 8–26, hier S. 12.

31 Drieger: *Virtuelle Welten. Eine neue Dimension* (Anm. 25), S. 61.

32 Vilém Flusser: *Schriften*. 3 Bde. Hg. v. Stefan Bollmann, Edith Flusser. Bensheim, Düsseldorf 1993, hier Bd. 1, S. 262.

33 Flusser: *Schriften* (Anm. 32), hier Bd. 1, S. 263 f.

34 Flusser: *Schriften* (Anm. 32), hier Bd. 1, S. 263 f.

auf die faktische Wirklichkeit haben, wie das digitale Programm, das den Flugverkehr in den Toren der Flughäfen simuliert. Welsch äußert sich dazu wie folgt: »Das Wirkliche ist nicht durch und durch wirklich, sondern schließt Virtualitätsanteile ein, und ebenso gehören zum Virtuellen zu viele Wirklichkeitsmomente, als daß es als schlechthin virtuell gelten könnte. Ein simpler Dualismus – wirklich versus virtuell – wäre jedenfalls zu einfach, wäre falsch.«³⁵

Daher kann man sagen, dass der Status der digitalen Virtualität sich dazwischen bewegt. Einerseits grenzt sie sich von der Wirklichkeit durch Nachahmung und Fiktionalisierung ab und andererseits ist sie ein neuer Teil der Wirklichkeit, der der Vorstellungskraft eine Form gibt.

Ausgehend von dem bis hierher Dargelegten ergeben sich sechs Punkte, die bezüglich der von Computern in Verbindung mit der Realität erzeugten virtuellen Prozesse hervorstechen:

1. Obwohl bei dem virtuell Dargestellten oft zwischen fiktional und faktual unterschieden werden kann, kann der zweideutige Charakter der digitalen Virtualität jene Unterscheidung beeinflussen.
2. Es gibt einen Teil der virtuellen Welt, der eine Erweiterung des Wirklichen erzeugt: Er folgt neuen Codes, Regeln, Symbolen und Praktiken, erschaffen mit dem Medium und der Vorstellungskraft, die sich oft von zuvor erweiterten Elementen nährt.
3. Die Fähigkeit, mit Hilfe der Informatik die Welt bis hin zu unerwarteten Grenzen einzubinden, geht über die Simulation der Wirklichkeit hinaus und führt zu einer Untersuchung der nachweisbaren Wirklichkeit, die das Wissen über die Realität betreffen und sogar Einfluss auf die faktische Realität haben kann.
4. Die Informationseigenschaft ist enzyklopädisch und wird von anscheinend endlos wachsenden Daten getragen.³⁶
5. Die interaktive und prozessuale Kommunikationseigenschaft benötigt eine Rückmeldung des Nicht-Virtuellen, der Wirklichkeit und des Subjekts.

35 Wolfgang Welsch: »Wirklich«. *Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität*. In: Sybille Krämer (Hg.): *Medien, Computer, Realität*. Frankfurt a. M. 1998, S. 169–212, hier S. 210.

36 Janet Murray: *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. New York 1997, hier S. 71.

6. Die Dominanz der graphischen Ebene und demnach des Visuellen ermöglicht eine fast augenblickliche Immersion,³⁷ im Vergleich zum linguistischen Zeichen. In Verbindung mit dem Visuellen ist die räumliche, fast topographische Architektur des virtuellen Raums hervorzuheben, die anhand der Bewegung wahrgenommen wird.³⁸ Aber das Visuelle läuft mit anderen Medien zusammen, da alle digitalisiert werden und Beziehungen aufbauen können.

Besonders im Georoman *Senghor on the rocks* stellt die Interaktion von Bild und Text den Angelpunkt, der den Raum als Brücke zwischen Fiktionalität und Faktualität verbindet, dar.³⁹ Das Werk wurde 2008 mit dem Text von Christoph Benda, dem Design von Johannes Krtek und der Programmierung von Florian Ledermann im Internet als der erste Roman veröffentlicht, »der vollständig mit geographischen und zeitlichen Koordinaten versehen wurde und [...] auf einer digitalen Karte annotiert.«⁴⁰ Bei diesem Reiseroman wird Google Earth benutzt und gleichzeitig »wird parallel zu jeder Szene des Textes deren Handlungsort als exakte geographische Position bzw. jede Bewegung als animierte ›Fahrt‹ auf der Karte dargestellt.«⁴¹

Wie Benda aufzeigt, war der Ausgangspunkt das Zusammentreffen zweier Ereignisse, die er am 20. Dezember 2001 in Dakar erlebte: »der Auftakt eines dreitägigen Spektakels, [...] [mit dem] die erstmalige WM-Qua-

37 Ryan: *Narrative as Virtual Reality II* (Anm. 7), S. 86.

38 Murray: *Hamlet on the Holodeck* (Anm. 36), S. 79.

39 Über die Zugehörigkeit dieses Werkes zur elektronischen Literatur trotz seines Äußeren sagen Ledermann und Benda: »The presentation of a map and a literary text reciprocally affecting each other as first presented in SENGHOR ON THE ROCKS could not have been realised without electronic media. The chosen electronic format is therefore not just a replacement for a printed publication, but a genuinely new way of presenting a text.« (Florian Ledermann, Christoph Benda: *Senghor on the Rocks: A Georeferenced Electronic Novel*. In: *Electronic Literature in Europe Conference*. Bergen/Norway, 11.–13.09.2008. http://publik.tuwien.ac.at/files/PubDat_239944.pdf [letzter Zugriff: 12.09.2016]).

40 Christoph Benda: *Senghor on the Rocks [Impulsreferat]*. 10. Februar 2011. In: *Texte und Karten – Geografie der Literatur*, hier S. 1. <http://www.senghorontherocks.net/Christoph%20Benda%20-%20Senghor%20on%20the%20Rocks%20Geo%20Data%20City.pdf> [letzter Zugriff: 12.09.2016].

41 Christoph Benda, Johannes Krtek und Florian Ledermann: *Projektbeschreibung. Senghor On The Rocks* 2008. <http://www.senghorontherocks.net/about.html> [letzter Zugriff: 12.09.2016].

lifikation des Senegal werbewirksam gefeiert werden sollte«⁴² und der Tod des Dichters und ersten Präsidenten der unabhängigen Republik Senegal, Léopold Sédar Senghor. Der Protagonist ist ein Kameraassistent aus Österreich, Marti Tschirner (genannt Chi), der aus seiner Perspektive eine Reise zu den Begegnungsmöglichkeiten mit dem Anderen erzählt. Der Senegal erscheint als Ort zwischen dem Globalen und dem Lokalen, zwischen ausländischen Investoren oder globalen Akteuren sowie Geisterglaube und ländlichen Traditionen. Die lineare Erzählung ereignet sich in drei Etappen. In der ersten beginnt die Reise aus beruflichen Gründen, einem Promotionsdreh für Coca Cola, und um sich mit seiner in Dakar forschenden Freundin zu treffen. Es wird das Gefühl eines chaotischen und fragmentarischen Ortes vermittelt, der als Kulisse gesehen wird, in der Drehorte gefunden werden müssen. Dieser Teil endet mit dem Verlust der Arbeit und der Freundin, und es ist der Anfang einer neuen Art der Reise und der Suche nach dem Anderen und nach sich selbst in einem fremden Raum. Nach und nach zeigt die Stadt um ihn herum ihre Vitalität. Die Ungewissheit und das Fehlen eines Plans ermöglichen die Öffnung eines nicht vorab festgelegten Raumes, und so ergibt sich im zweiten Teil mehr Interaktion mit den Senegalesen, und der Protagonist vertieft sich in das Land. Die unfreiwillige Reise erweitert sich durch diverse Möglichkeiten und Grenzen in den kulturellen Begegnungen, um im letzten Teil die Reflexion über die eingeschränkte wahre Kenntnis und das Verständnis der Kultur des Anderen näher zu bringen und über die Notwendigkeit, sich unabhängig davon mit den Personen in Verbindung zu setzen.

Auf einer ersten Ebene wird die Oberfläche, die im virtuellen Umfeld des Internets veröffentlicht wurde, ausgeführt. Die zweite Schicht dieses virtuellen Gegenstandes ist ein HTML-Dokument, welches den Text und die benötigten Steuerelemente der Karte beinhaltet, sowie die Koordinaten und Befehle, die die Karte und die Satellitenbilder kontrollieren. Die Visualisierung der ersten virtuellen Ebene auf dem Bildschirm verwandelt diesen Code in einen visuellen Rahmen im Web mit Bild und Text, in dem das Bild eines herkömmlichen Buches erscheint, welches der Leser durch paratextuelle Zeichen als Reiseroman erkennt. Diese Simulation eines Buches aus Papier beinhaltet ein virtuelles Lesezeichen in Form eines Bieretiketts, passend zum humoristischen Ton des Projekts, und imitiert das Umblättern der Seiten und andere Eigenschaften, die man vom Format Buch kennt. Die Metapher des Buches an der Oberfläche,

42 Benda: *Senghor on the Rocks [Impulsreferat]* (Anm. 40), S. 2.

die das gesamte Werk umfasst, hat nicht nur den Zweck, die Identifizierung der Textart zu erleichtern und zur Immersion in die Lektüre beizutragen. Sie lädt außerdem dazu ein, das Format zu vergessen, um in die Aktion einzudringen und gleichzeitig zu einer metaliterarischen Reflexion über den Unterschied zwischen der digitalen literarischen Lektüre und derjenigen auf Papier. Die Remediation (*Remediation*)⁴³ als transformierende Imitation des alten Mediums macht das virtuelle Umfeld zu einem Durchgangsort zwischen beiden Formen. Außerdem bildet sie einen künstlerischen Raum mit denen der Virtualität eigenen, bereits erwähnten Eigenschaften. Es wird ein dreidimensionales Buch aus Papier mit kartographischen Bildern simuliert oder imitiert; es ist ein Buch und gleichzeitig, als Gegenstand, der nicht körperhaft erscheint, dessen Fälschung. Durch seine Anordnung und die Eigenschaften des Mediums können die Grenzen der Fiktion hinterfragt werden, und es veranlasst dazu, diese mit dem, was außerhalb der Seiten liegt und demnach auch außerhalb der Fiktion, zu verbinden. Demnach wird das Wesen der Virtualität der heuristischen Untersuchung des Wirklichen, in diesem Falle der literarischen Realität, erforscht. Und da es sich dem semiotischen System der digitalen Konstruktion bedient, erweitert es mit dieser Simulation einer literarischen Simulation das Wirkliche hin zu neuen Möglichkeiten. Diese Erweiterung besteht in erster Linie aus der visuellen und dynamischen Eigenschaft, einen augenblicklich zu anderen Koordinaten zu befördern. Auf diese Weise kommt es zu einer Immersion in das Bild eines Buch-Gegenstandes, der die mitwirkende Navigation des Lesers durch den Gebrauch des technologischen Geräts erfordert. Aber die Erweiterung rechtfertigt sich vor allem durch die Einbindung von Google Earth in das Buch, als Metonymie des Zugangs des Virtuellen zum enzyklopädischen Wissen, zur gesamten digitalen Welt, durch die Lektüre.

Auf der Ebene des Dargestellten, der zweiten virtuellen Ebene, zeigt sich das Buch als eine Dichotomie zwischen zwei Formen des Zugangs zur Realität, der früheren und der heutigen, der linguistischen und der visuellen, der fiktionalen und der faktualen. Die Wahl des Bildes im Vergleich zum Text ist nicht irrelevant, angesichts der gegebenen Vormachtstellung der Visualisierung als Form der Datentranskription im neuen Medium. Bild und Text scheinen den gleichen Platz im Buch einzuneh-

43 Jay D. Bolter, Richard Grusin: *Remediation*. In: *Configurations* 4.3 (1996), S. 311–358.

men, jeder eine Seite, und erhalten folglich die gleiche Wertigkeit, aber alles befindet sich in einer künstlerischen Fiktion. Auf diese Weise stellt diese Gegenüberstellung nicht eine einfache unversöhnliche Trennung dar, sondern genau das Gegenteil. Gerade wegen der Zwischenbeziehungen im Leseprozess beschränkt sich diese Strategie nicht auf ein rein bereichertes Buch oder eine durch Zusatzinformationen, wie die Fußnoten oder die Schatzkarten, erweiterte Fiktion.

Die Satellitenbilder von Google Maps unterstreichen das Faktuale, eine Extraktion von Informationen aus der Wirklichkeit, die eine verbesserte Annäherung an die Realität durch den direkten Bezug zu einer sicheren Tatsache, durch die Genauigkeit und die Präzision der Daten einbringt. Obwohl es repräsentative Darstellungen sind, wird so eine Illusion der Realität, des direkten Eintauchens in sie und der tatsächlichen Untersuchung anhand der digitalen Virtualität erzeugt. Aufgrund der Lokalisierung des Handlungsortes im Bild oder der Wegstrecke mit dynamischen Bildern erweist sich die Fiktion als faktualisiert. Die Referenz ist empirisch nachprüfbar, also fügt der Leser sie mit dem Bezug auf den gleichen Raum, den der Text produziert, ein. Tatsächlich passt sich das Bild der Fiktion an, da der Bildausschnitt der Kamera sich angleicht oder sich in Bezug auf das Raumempfinden, das der Text vermitteln soll (chaotischer, erkennbarer etc.), nähert. Die Erweiterung des Wirklichen anhand der Codes der Google-Software oder der ad hoc für das Werk geschaffenen Software, wie der Pfeil auf der Karte oder die dem Medium eigenen Interaktionspraktiken, ermöglichen auch einen Dialog mit der dargestellten Realität, was das Gefühl der Nähe dieser Realität erhöht. Deren Bedienung erlaubt, dass diese berührbar wird, als ob man das Bild mit den Fingern oder einem Teil des eigenen Körpers, zu dem die Technologie mittlerweile geworden ist, berühren könnte, in dem Sinne, den Hayles als technologische »Selbstwahrnehmung« bezeichnet.⁴⁴ Der allwissende Leser mit Blick auf das Bild aus der Vogelperspektive hat einen anscheinend direkten Zugang, bis zu dem Punkt, an dem das Medium zu verschwinden scheint und die Wirklichkeit sich mit dem Ort auf dem Satelliten- und kartographischen Bild gleichsetzt. Auf gewisse Weise wird der faktuale Status der Elemente wiedergewonnen, die in der Fiktion aus der Realität extrahiert wurden. Im mental projizierten Dazwischen laufen der mit der Handlung konstruierte Raum und der des Bildes

44 Hayles: *The Condition of Virtuality* (Anm. 2), S. 88.

zusammen. Aber gleichzeitig, als Ausgleich dazu, reißt das Bild den Leser aus der Fiktion heraus, um ihn auf intensivere Art und Weise als bei einer realistischen Fiktion in der Realität versinken zu lassen; demnach bleibt die Spannung zwischen der Fiktion und dem Faktischen erhalten. Es ist anzumerken, dass dieses Gefühl der erweiterten Wahrnehmung und der Verwechslung von Satellitendarstellung (in Form eines Symbols oder Index) und der Realität den »als ob«-Charakter offen legen, den der Fälschung oder Vortäuschung des Wirklichen, die der virtuell digitalen Simulation eigen sind.

Das Werk im Ganzen beinhaltet in sich selbst den faktischen und realen Moment seiner Erschaffung, indem es die Fotos dieses Produktionstages eingliedert und folglich auch Teile des virtuellen Umfelds des Internets, aber nicht aus der erzählten Zeit der Fiktion. Das Leben von Chi im Senegal und die Bilder werden gegenwärtig und aktualisieren sich prospektiv, wie Ryan zufolge⁴⁵ jede virtuelle Kreation, aber hier entsteht die digitale Realität dank einer Kombination von Zeiten. Auf der einen Seite nehmen die Bilder aus Dakar von 2008 die Zeit der dargestellten Fiktion auf, zum Beispiel Nachtaufnahmen, wenn es in der Fiktion Nacht ist, oder sie spiegeln die Eindrücke der Umgebung der Geschichte wider. Aber auf der anderen Seite können das virtuelle Umfeld des Internets im jeweiligen Moment der Lektüre, sein Präsentismus und die Praktik, andere Teile der Welt in Echtzeit erreichen zu können, zu einem Effekt der nicht-zeitlichen Distanzierung zu den Bildern, als ob es sich um das Dakar der Gegenwart handeln würde, beitragen. Die Erweiterung der Wirklichkeit durch die neue virtuelle Realität, an die wir uns gewöhnt haben, nimmt Einfluss auf die Lektüre und erlaubt es, über die Vorstellung der Imitation hinauszugehen.

Allerdings beschränkt sich die Verflechtung von Fiktion und Faktualität nicht nur darauf, Effekte des Realen beizutragen. Wie Benda und Ledermann selbst aufzeigen: »We wanted [...] to envision the mood of the story without illustrating it.«⁴⁶ Ihr Ziel ist es nicht, die Vorstellungskraft des Lesers einzuschränken, indem er aus der Fiktion geworfen wird, sondern eigentlich seine Vorstellung anzuregen, indem ein Eindruck ohne

45 Ryan: *Narrative as Virtual Reality II* (Anm. 7), S. 82 f.

46 Stephen Hutcheon: *Google Maps hack turns book into geo-novel*. *The Sydney Morning Herald* 25.11.2008. <http://www.smh.com.au/articles/2008/11/25/1227491538136.html> [letzter Zugriff: 12.09.2016].

viele Details gegeben wird.⁴⁷ Und genau hier befindet sich der Schlüssel, um zu verstehen, warum in diesem Fall über ein Faktualisieren der Fiktion hinausgegangen wird. Erstens erscheint der abgebildete Raum oft verschwommen oder es fehlen sogar Teile des Bildes, da Google Maps den Senegal nicht gut abdeckt, wie es auch mit anderen Teilen der Erde passiert, was Fehler und Lücken im System deutlich macht. Zweitens steht die Perspektive der Satellitenkamera und die des Lesers im Gegensatz zur subjektiven Perspektive der Figur vom Senegal und unterstreicht die politische Ausrichtung der Landkarten, der Lektüre der Welt, die wir bestimmt von den neuen Medien machen, und ihrer monologischen, aber gleichzeitig hegemonialen Sichtweise über die Welt und die Anderen. Drittens sind die Bilder nicht nur imaginär durchdrungen von der Handlung der Fiktion, sondern auch von der von Ledermann und Benda vorgenommenen Manipulation der Google-Software (API), die darin besteht, die Taxonomie der Vorgänge, die der Nutzer in Google Maps ausführen kann, zu ändern und ein eigenes Symbolsystem für die Bearbeitung des Bildes zu schaffen, die von der Wahl der Vergrößerung und der Größe des Bildausschnitts bis hin zur Kreation eines Pfeils reicht (um die Position anzuzeigen), der als semantischer Wegweiser die für Google typischen Marker oder Pinnadeln ersetzt. Mit dieser Umwandlung wird die der Virtualität eigene Erweiterung des Wirklichen genutzt, aber auf eigene und subjektive Weise, wodurch eine neue Bedeutung entsteht, die im Falle des Pfeils der Darstellung der Bewegungen der Figur Dynamik vermittelt, aber sie verändert und greift auch in die in den (heute bereits realen) digitalen Medien verbreitete Sprache ein.

Mit alledem schaffen sie es, die archivierten Bilder zu eigenen Wesen der Fiktion zu machen und decken gleichzeitig die Manipulation und den konstruierten Charakter der digitalen faktualen Simulationen auf, das heißt, die Nicht-Neutralität des Systems, noch nicht einmal von Google, und die Tatsache, dass sich das Menschliche und seine parteiische Perspektive hinter der angeblichen technologischen Objektivität verstecken. Erneut tritt die Ambivalenz zwischen Faktualität und Fiktion, die der digitalen Virtualität eigen ist, auf und bringt eine Reflexion über die Grenzen des Wirklichen und der Modellierung der Realität durch die Standardisierung und Verbreitung neuer technologischer Codes, die das Mögliche bestimmen und bedingen, mit sich. Letzteres wird besonders deutlich, wenn die Nutzer versuchen, auf der Karte zu zoomen oder sich

47 Hutcheon: *Google Maps hack turns book into geo-novel* (Anm. 46).

zu bewegen, wie es bei Google Maps möglich ist, und merken, dass diese Funktion von den Autoren eingeschränkt wurde. Die Irritation ist das Resultat der Lektüre, wie Richterich aufzeigt,⁴⁸ aber diese Irritation ist auch eine Art, die Vorstellung zu subvertieren, dass es möglich sei, heutzutage den Anderen zu erreichen, indem man ihn auf Daten reduziert. Dem gegenüber lassen die Vorstellungskraft, die Subjektivität und die Fiktion das Bewusstsein über die Unmöglichkeit wieder aufleben, Zugriff auf die gesamte Welt nur mithilfe von Algorithmen zu haben; zudem über die Gefahr, die wirkliche Begegnung mit dem Anderen und dessen Komplexität zu verlieren.

Abschließend ist zu sagen, dass in der inneren Beziehung zwischen Fiktion und Faktualität, die in diesem Werk dargelegt wird, sich der hybride Charakter zwischen Fiktion und Faktualität der digitalen Virtualität zeigt und sich zur gleichen Zeit eine interessante Reflexion über die Grenzen von und die Zugänge zur Wirklichkeit in der heutigen digitalisierten Welt einstellt.

48 Richterich: *Geomediale Fiktionen* (Anm. 9), S. 347.

Autorinnen und Autoren

Patricia Cifre Wibrow ist seit 2006 Professorin für Literaturwissenschaft am Institut für moderne Philologie der Universität Salamanca. Ihre Forschung befasst sich mit Manifestationen des kulturellen Gedächtnisses in der spanisch- und deutschsprachigen Literatur sowie mit der Literatur- und Kulturtheorie der Moderne, Postmoderne und der Gegenwart. Ausgewählte Publikationen: *Im Spannungsfeld zwischen Erinnern und Vergessen: divergierende Modelle literarischer Vergangenheitsdiskurse am Beispiel von Elisabeth Reicharts Februarschatten und Javier Cercas Soldados de Salamina*. In: Erna Pfeiffer, Paul Danler, Klaus-Dieter Ertler, Wolfram Krömer und Enrique Rodrigues Moura (Hg.): *Österreich, Spanien und die europäische Einheit. Austria, España y la unidad europea*. Innsbruck 2007, S. 203–219; *Conflicto entre memorias y entre generaciones: La muchacha de las bragas de oro de Juan Marsé y Stille Zeile sechs de Monika Maron*. In: *Revista Iberoamericana* XI, N° 41, 2011, S. 7–23. *Die Wirkung kultureller Deutungsmuster bei der Gestaltung individueller Erinnerungen. Zwei Beispiele*. In: Manuel Maldonado (Hg.): *Gedächtnis, Erzählen, Identität. Literarische Inszenierungen von Erinnerung*. Würzburg 2012, S. 179–196.

Jennifer Clare ist seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Habilitandin am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Stiftung Universität Hildesheim im Bereich Literaturwissenschaft. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen Formate der Kollaboration, Partizipation und Kollektivität in der Literatur sowie literatursoziologische, kulturpoetologische und geschlechtliche Aspekte des Schreibens. Ausgewählte Publikationen: *Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kulturpoetologischer Perspektive*. In: *Textpraxis* 7 (2017), H. 1 (online unter: <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/jennifer-clare-textspuren-schreibumgebungen>); *Die Grauzonen. Material, Schreib-Szene und Autorenentwurf in der Ästhetik des Widerstands und den Notizbüchern 1971–1980*. In: Arnd Beise, Michael Hofmann (Hg.): *Peter Weiss Jahrbuch*. Bd. 26. St. Ingbert 2017, S. 95–109; *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen* (zus. hg. mit Susanne Knaller, Rita Rieger, Renate Stauff und Toni Tholen). Heidelberg 2018.

Arno Gimber ist Professor für Deutsche Literatur und derzeit auch Vize-dekan der Philologischen Fakultät der Universidad Complutense de Madrid. Er wurde an der Universität Köln promoviert und arbeitete als Lektor des DAAD an der Universität Jules Verne de Picardie in Frankreich. Seine Forschungsgebiete sind: deutschsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Kulturwissenschaft, deutsch-spanischer Kulturtransfer und Intermedialität. Er ist Autor zahlreicher Studien zu verschiedenen Themen und Epochen der deutschen und europäischen Literatur sowie zum deutsch-spanischen Kulturvergleich. Zuletzt erschienen sind *Diálogos literarios y culturales hispano-alemanes / Deutsch-spanischer Literatur- und Kulturdialog*. Madrid 2017; *Los expertos en el teatro documento post-dramático*. In: José Romera Castillo (ed.): *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid 2017, S. 116–126; *Emilia Pardo Bazán und die Professur für neolateinische Literaturen an der Madrider Universidad Central*. In: Astrid Lohöfer, Kirsten Süsselbeck (Hg.): *Streifzüge durch die Romania: Festschrift für Gabriele Beck-Busse zum 60. Geburtstag*. Stuttgart 2017, S. 149–159.

Brigitte E. Jirku ist Professorin für Germanistik an der Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació der Universitat de València. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Gewalt- und Geschlechterforschung, der Postmoderne und Postdramatik (Schwerpunkt Elfriede Jelinek) sowie im Feld von Fragen der ästhetischen Vermittlung. Ausgewählte Publikationen: *Auf dem Theater angekommen? Migrationsdiskurs(e) und Transkulturalität im deutschsprachigen Raum*. In: *Lendemains – Études comparées sur la France* 40.160 (2016), S. 143–156; *Wut-Räume in der Schrift: Die Schutzbefohlenen*. In: *Jelineks Räume*. Hg. v. Monika Szczepaniak, Agnieszka Jezierska und Pia Janke. Wien 2017, S. 89–101; *›Friedensraum‹ Literatur. Die Orangen des Präsidenten von Abbas Khider*. In: *Literarisierungen von Gewalt* (zus. hg. mit Dagmar von Hoff und Lena Wetenkamp). Frankfurt a. M. 2018, S. 269–290.

Miriam Llamas Ubieta ist seit 2011 Profesora Contratada Doctor am Departamento de Filología Alemana der Universidad Complutense de Madrid, wo sie seit 2001 deutsche Literatur und Kultur lehrt. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Gegenwartsliteratur, der Kultur- und Literaturtheorie, der Komparatistik und der Digital Humanities. Ausgewählte Publikationen: *Digitising the World: Globalisation and Digital Literature*. In: *Neohelicon* 7/8 (2014), S. 1–23; *Zwischen Be-*

freierung und Einschränkung: Die Poetik der Verwandlung in Das nackte Auge von Yoko Tawada. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 52 (February 2016) H. 1, S. 39–59; (Hg.): *Reading wide, writing wide in the digital age. Special Issue. Neohelicon* 44 (June 2017), H. 1.

Manuel Maldonado-Alemán ist seit 1996 Professor für Neuere deutsche Literatur am Institut für Deutsche Philologie der Universität Sevilla. Seine Forschungsschwerpunkte sind Expressionismus und Dadaismus, deutschsprachige Gegenwartsliteratur, literarische Erinnerungsdiskurse und Identitätskonstruktionen. Buchpublikationen und zahlreiche Aufsätze zur deutschsprachigen Literatur des 19.–21. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen: *Semantisierte Raumkonstellationen. Zur Sedimentierung der Geschichte bei Christoph Ransmayr und Erich Loest.* In: Olivia C. Díaz Pérez, Ortrud Gutjahr, Rolf G. Renner und Marisa Siguan (Hg.): *Deutsche Gegenwart in Literatur und Film. Tendenzen nach 1989 in exemplarischen Analysen.* Tübingen 2017, S. 161–177; *Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989* (zus. hg. mit Carsten Gansel). Stuttgart 2018; *Krieg, Frieden, Pazifismus/Humanität und Humanismus.* In: Arturo Larcaci, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter (Hg.): *Stefan-Zweig-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung.* Berlin, Boston 2018, S. 730–736 u. 741–746.

Juan Manuel Martín Martín ist seit 2017 Profesor Ayudante Doctor für Literaturwissenschaft an der Fakultät für Philologie der Universität Salamanca. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (kulturelles Gedächtnis-Literatur) und der Kulturwissenschaft (Zusammenhang von Film, Literatur und Vergangenheitsbewältigung) sowie der Geschlechterstudien (Frauenliteratur und Erneuerung des pädagogischen Kanons). Ausgewählte Publikationen: *El bien también es banal: sobre »stille Helden« y literatura.* In: *Revista de Filología Alemana* 21 (2013), S. 85–102; *Entre el silencio de la posguerra y la rememoración: Auschwitz y el Frankfurter Auschwitz-Prozess.* In: María José Calvo, Bernd Marizzi (Hg.): *Deutsche Literatur(en) und ihre internationale Entgrenzung.* Madrid 2017, S. 159–169; *Unsere Mütter, unsere Väter: Die Vergangenheit ist noch da.* In: Victor Manuel Borrero Zapata, Juan Pablo Larrea Zulategui und José Javier Martos Ramos (Hg.): *Krise und Kreation in der deutschsprachigen Literatur und Filmkunst.* Berlin 2018, S. 35–49.

Anna Montané Forasté ist seit 2009 Profesora Titular für Neuere Deutsche Literatur an der Philologischen Fakultät der Universitat de Barcelona. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der deutschsprachigen Literatur, insbesondere der österreichischen Literatur des 20./21. Jahrhunderts. Neueste Publikationen (in Auswahl): *Retornos/Rückkehr. La Primera Guerra Mundial en el contexto hispano-alemán/Der Erste Weltkrieg im deutsch-spanischen Kontext*. Göttingen 2015 (zus. hg. mit Heidi Grünewald und Thomas F. Schneider); *Verspätete Vergangenheit. Spuren des Utopischen in W. G. Sebalds Austerlitz*. In: Linda Maeding, Marisa Siguan (Hg.): *Utopie im Exil. Literarische Figurationen des Imaginären*. Bielefeld 2017, S. 221–240; *Georg Büchner a Catalunya. Documents d'una recepció* (zus. mit Teresa Vinardell Puig). Girona 2017.

Manuel Montesinos Caperos war von 1982 bis 2002 Dozent und Professor Titular an der Universität Salamanca. Seit 2002 ist er Catedrático (Lehrstuhlinhaber) für Deutsche Philologie am Institut für Moderne Philologie der Universität Salamanca. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der deutschen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts sowie in der vergleichenden Literaturwissenschaft. Ausgewählte Publikationen: *La ›otra‹ memoria: la representación literaria del Holocausto*. In: Manuel Maldonado Alemán (coord.): *El discurso de la memoria en la narrativa alemana a partir de 1990*. Madrid 2013, S. 175–217; *De l'Allemagne von Madame de Staël – Die Rezeption in Spanien*. In: Anja Ernst, Paul Geyer (Hg.): *Deutschlandbilder aus Coppet. Zweihundertjahre Del'Allemagne von Madame de Staël*. Hildesheim, Zürich, New York 2015, S. 437–450; *Graubart Boulevard y ¿Qué de Joaquín Heredia? Como exponentes de la persecución fascista*. In: Georg Pichler (Ed.): *Extremos. Visonos de lo extremo en la literatura, historia, música, arte, cine y lingüística en España y Austria*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main 2017, S. 289–303.

Jörg Paulus ist seit 2016 Professor für Archiv- und Literaturforschung an der Fakultät Medien der Bauhaus Universität Weimar. Seine Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Medientheorie der Philologie, Literatur und Kultur um 1800, um 1900 und in der Gegenwart, Literarische Anthropologie sowie Archiv- Brief-, Kulturtechnikforschung. Ausgewählte Publikationen: *Philologie der Intimität. Liebeskorrespondenz im Jean-Paul-Kreis*. Berlin, Boston 2013. *Umstrittene Postmoderne. Lektüren* (zus. hg. mit Renate Stauf und Andrea Hübener). Heidelberg 2010.

Geschichtsgefühl und Gestaltungskraft. Fiktionalisierungsverfahren, Gattungspoetik und Autoreflexion bei Ricarda Huch (zus. hg. mit Cord-Friedrich Berghahn und Jan Röhnert). Heidelberg 2016.

Volker Pietsch ist seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Stiftung Universität Hildesheim, an der er 2014 promoviert wurde. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Trans- und Intermedialität, der Mediendidaktik und -sozialisation sowie der phantastischen Literatur. Ausgewählte Publikationen: ...*Frankenstein schuf ein Weib schuf Frankenstein ... Transgender im Korsett des Genreskinos*. In: Ulrike Bohle, Stefani Brusberg-Kiermeier (Hg.): *Sprachliche, mediale und literarische Konstruktionen von Geschlecht*. Berlin, Münster 2015, S. 125–156; *Batmobil, Batboat, Batcave ... Batlektüre-schlüssel? – Zum didaktischen Potenzial eines Media Franchise*. In: *Serien im Deutschunterricht*. Bd. 1: Narration – Rezeption – Mediensozialisation. Hg. v. Petra Anders, Michael Staiger. Baltmannsweiler 2016, S. 177–187; *Verfolgungsjagden. Zur Diskurs-Geschichte der Medienkonkurrenz zwischen Literatur und Film*. Bielefeld 2018.

Jens Roselt ist seit 2008 Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Stiftung Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Ästhetik des zeitgenössischen Theaters und der Performancekunst, der Geschichte und Theorie der Schauspielkunst und der Regie sowie der Methode der Aufführungsanalyse. Ausgewählte Publikationen: *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in den Künsten und Medien* (zus. hg. mit Annemarie Matzke und Ulf Otto). Bielefeld 2015; *Aufführungsanalyse. Eine Einführung* (zus. mit Christel Weiler). Tübingen 2017; *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien. Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens* (zus. hg. mit Stefan Krankenhagen). Berlin 2018.

Ana Ruiz-Sánchez ist seit 1998 Professorin für Deutsche Sprache und Neuere Deutsche Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Interkulturelle Literatur am Institut für Linguistik, Logik, Wissenschaftsphilosophie, Literaturwissenschaft und Komparatistik der Universidad Autónoma de Madrid. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der mehrsprachigen interkulturellen Literatur in Europa, der Interkulturalität, des Feldes Konflikt und Menschenrechte sowie der Diskursanalyse und der digitalen Medien. Ausgewählte Publikationen: *Migrantenliteratur*

aus spanischer Herkunft. In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 84–95 u. 452–454; *Literatura y multilingüismo: análisis de la lengua vivida (erlebte Sprache)*. In: *Revista de Filología Alemana* 25 (2018), S. 59–76; (zus. mit Manuel Alcántara-Plá): *Not for Twitter: Migration as a Silenced Topic in the 2015 Spanish General Election*. In: Melani Schroeter, Charlotte Taylor (Eds.): *Exploring Silence and Absence in Discourse*. London 2018, S. 25–64.

Christian Schärf ist Literaturwissenschaftler, Essayist, Romanautor und Kritiker. Er lehrt seit 2007 am Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft der Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte sind Mediengeschichte der Literatur, Literarische Schreibforschung, Rhetorik und Poetik, Essayforschung. Zuletzt sind erschienen: *Der Wunsch zu schreiben*. Bielefeld 2014; *Der Flug der Fledermaus. Essays zu einer allgemeinen Poetik*. Bielefeld 2015; *Die Reise des Zeichners*. Roman. Köln 2016.

Marisa Siguan ist Professorin für deutschsprachige Literatur der Moderne an der Universität Barcelona und Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Zu ihren bevorzugten Forschungsgebieten gehören die Epochen um 1800 und 1900, spanisch-deutsche Literaturbeziehungen in der Moderne und das literarische Schreiben, das an den Grenzen der Sprache geschieht, von Erinnerungen an Gewalt, Diktatur, Holocaust und Lager bedingt. Sie ist Gründungspräsidentin der spanischen Goethe-Gesellschaft, der sie seit 2001 vorsteht. 2017 wurde ihr der Joseph und Wilhelm Grimm Preis des DAAD verliehen. Letzte Publikationen in Auswahl: *Schreiben an den Grenzen der Sprache. Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller, Aub*. Berlin, New York 2014; *Lager überleben, Lager erschreiben*. München 2017; *Utopie im Exil. Literarische Figurationen des Imaginären* (zus. hg. mit Linda Maeding). Bielefeld 2017.


Toni Tholen ist seit 2008 Professor für Literaturwissenschaft und -didaktik mit dem Schwerpunkt Literaturwissenschaft am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Stiftung Universität Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschlechter- und Männlichkeitenforschung, der Literatur sowie der Literatur- und Kulturtheorie der Moderne, Postmoderne und der Gegenwart, ferner im Bereich der Beziehungen zwischen ethischen, spirituellen und ästhetischen Aspek-

ten des Schreibens. Ausgewählte Publikationen: *Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung*. Bielefeld 2015; *Kritik aus affektiver Fülle. Roland Barthes' späte ›écriture‹*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 66 (2016), H. 3, S. 315–328; *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen* (zus. hg. mit Jennifer Clare, Susanne Knaller, Rita Rieger und Renate Stauf). Heidelberg 2018.


Loreto Vilar ist seit 2003 Profesora Titular für Deutsche Philologie am Institut für Moderne Sprachen und Literaturen und English Studies der Universität Barcelona. Ihre Schwerpunkte in Lehre und Forschung liegen im Bereich der Neueren deutschen Literatur, ihre Forschungsschwerpunkte sind: Literatur und Marxismus, Frauenliteratur und Komparatistik. Ausgewählte Publikationen: *›urchristlich kommunistisch, aber immer in himmelstürmenden Wörtern‹. Bettine von Arnim zwischen den Brüdern Grimm und Günter Grass*. In: *WortKulturen, TonWelten*. Hg. v. Marisa Siguan, Loreto Vilar und Rosa Pérez Zancas. Marburg 2014, S. 59–82; *Dialoge mit Toten. Zum Motiv des leeren Wartens bei Anna Seghers und Teresa Pàmies*. In: *Utopie im Exil. Literarische Figurationen des Imaginären*. Hg. v. Linda Maeding, Marisa Siguan. Bielefeld 2017, S. 157–171; *Fortschritt und Fortschrittsgläubigkeit*. In: *Christa Wolf Handbuch. Leben Werk Wirkung*. Hg. v. Carola Hilmes, Ilse Nagelschmidt. Stuttgart 2016, S. 194–213.

Teresa Vinardell Puig ist seit 2007 Professorin für Deutsche Sprache und Literatur im Geisteswissenschaftlichen Institut der Universität Pompeu Fabra in Barcelona. Die Schwerpunkte ihrer Forschung liegen im kulturellen Austausch zwischen Spanien und dem deutschsprachigen Raum im 19., 20. und 21. Jahrhundert, in der Komparatistik und im Bereich der deutschsprachigen Literatur der Moderne, der Postmoderne und der Gegenwart. Thematisch interessiert sie sich für literarische Umsetzungen des Körperlichen und des Räumlichen. Sie übersetzte u. a. Robert Walser ins Katalanische. Ausgewählte Publikationen: *Die innehaltende Tänzerin. Überlegungen zu Texten Franz Bleis, Robert Walsers und Alfred Döblins*. In: Dolors Sabaté, Jaime Feijóo (Hg.): *Apropos Avantgarde. Neue Einblicke nach einhundert Jahren*. Berlin 2012, S. 289–306; *Spanien/Lateinamerika*. In: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 407–410; *Georg Büchner a Catalunya. Documents d'una recepció* (zus. hg. mit Anna Montané Forasté). Girona 2017.

Johanna Vollmeyer arbeitet seit 2013 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universidad Complutense sowie an der Universidad Pontificia Comillas (beide Madrid). Außerdem ist sie am Goethe-Institut Madrid tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte beinhalten *memory studies*, Fragen zu Identität und Alterität sowie zu Macht- und Gewaltdarstellungen in der Literatur seit dem 20. Jahrhundert. Ausgewählte Publikationen: *Soll ich meines Bruders Hüter sein? Der Kain-Abel-Komplex als Spiegel widerstreitender Gedächtnisdiskurse in der deutsch- und spanischsprachigen Literatur*. Berlin 2017; ›Der Mensch wird erst am Du zum Ich.‹ *Die Konstruktion von Identität und Alterität in Jenny Erpenbecks Roman Gehen, ging, gegangen*. In: *Revista de Filología Alemana*, Vol. 25 (2017), S. 181–200; ›So wie einst Odysseus‹ – *Anonymisierung als Ausdruck wiederkehrender Gewalt in Reinhard Jirgls Romanen*. In: Dagmar von Hoff, Lena Wetenkamp und Brigitte E. Jirku (Hg.): *Literarisierungen von Gewalt. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur*. Frankfurt a. M. 2018, S. 233–250 [im Druck].



Eine der größten Herausforderungen des digitalen Zeitalters besteht womöglich darin, nicht zu resignieren angesichts der schieren Übermacht medial erzeugter „Fake News“ und anderer – politisch harmloserer – Sorten von Fact-Fictions, sondern Wege zu finden, mit den Verunsicherungen, Uneindeutigkeiten und auch mit bewussten Strategien der Irreführung informiert und differenziert umzugehen.



Insbesondere die aufmerksame Beschäftigung mit ästhetischen Medien, die schon immer die Unterscheidung zwischen Fakten und Fiktionen bzw. die Überschreitung von deren Grenzen und darüber hinaus ihr Zirkulieren in Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontexten zum Gegenstand hatten, kann dazu beitragen, auch auf dem zunehmend unübersichtlicher werdenden Terrain medial inszenierter und gesteuerter Kommunikation die Fähigkeit zu verbessern, mit Ereignissen, Situationen und Handlungen umzugehen, die nicht der Eindeutigkeit von ‚wahr‘ und ‚falsch‘, ‚fiktiv‘ und ‚faktisch‘ entsprechen und sich auch nicht unbedingt eindeutig als bewusste Täuschung oder authentische (Selbst-)Darstellung bestimmen lassen. Die Beiträge des Bandes thematisieren und analysieren Fact-Fiction-Konstellationen in neueren und neuesten literarischen Texten, im Theater und im Film.

