

**PATRICIA CIFRE WIBROW, ARNO GIMBER, TONI THOLEN**  
(Hg.)

**FAKTEN UND FIKTIONEN  
IM ZWISCHENRAUM.**

**AUTOÄSTHETISCHE PRAKTIKEN IM 21. JAHRHUNDERT**



AQUILAFUENTE  
**A**



Ediciones Universidad  
**Salamanca**





# FAKTEN UND FIKTIONEN IM ZWISCHENRAUM



PATRICIA CIFRE WIBROW, ARNO GIMBER, TONI THOLEN  
(Hg.)

FAKTEN UND FIKTIONEN  
IM ZWISCHENRAUM.  
AUTOÄSTHETISCHE PRAKTIKEN IM 21. JAHRHUNDERT



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# AQUILAFUENTE, 289

©

Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

Diese Publikation wurde durch die großzügige finanzielle  
Förderung der Universität Salamanca ermöglicht

Esta publicación ha sido financiada gracias a la ayuda recibida  
de la Universidad de Salamanca a través del Vicerrectorado de Investigación

1ª edición: julio, 2020  
ISBN: 978-84-1311-314-2 (POD)  
978-84-1311-315-9 (PDF)  
978-84-1311-316-6 (ePub)  
978-84-1311-317-3 (mobipocket)  
DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/OAQ0289>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eus@usal.es](mailto:eus@usal.es)

Maquetación, impresión y encuadernación:  
Nueva Graficesa S.L.  
Teléfono: 923 26 01 11  
Salamanca (España)

*Impreso en España-Printed in Spain*

*Todos los derechos reservados.  
Ni la totalidad ni parte de este libro  
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de  
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas  
[www.une.es](http://www.une.es)



CEP. Servicio de Bibliotecas

FAKTEN und Fiktionen im Zwischenraum :  
Autoästhetische Praktiken im 21. Jahrhundert / Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber,  
Toni Tholen (Hg.).—1ª edición: julio, 2020.  
—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2020]

224 páginas.—(Aquilafuente ; 289)

Incluye referencias bibliográficas

1. Literatura-Filosofía-Siglo 21o. 2. Autobiografía. I. Cifre Wibrow, Patricia, editor.  
II. Gimber, Arno, editor. III. Tholen, Toni, editor.

82:1 "20"

82-94

# Inhalt

EINLEITUNG.....	9
<i>Zwischenräume. Über Angela Krauß</i> TONI THOLEN .....	19
<i>Die Wiederholung als Nach-Denken bei Uwe Timm. Eine Erinnerungspur im Zwischenraum</i> PATRICIA CIFRE WIBROW.....	33
<i>«Außerhalb des Namens» – Karl Ove Knausgärds poetologische Ethik</i> ANDREAS HETZEL.....	47
<i>Der Lebensroman. Ein Genre zwischen autobiographischer Fantasie und weltgeschichtlicher Wirkung</i> CHRISTIAN SCHÄRF .....	65
<i>Authentizitätsinszenierungen bei Milo Rau. Am Beispiel von zwei Stücken</i> ARNO GIMBER .....	77
<i>Figurationen vor Publikum: Subjektauftritte im zeitgenössischen Theater</i> JENS ROSELT.....	87
<i>Reaktive Akten: Automediale Fügungen des Zwischenraums</i> JÖRG PAULUS .....	97
<i>Zeitung–Tagebuch–Palimpsest. Formen des Synchronen in Erica Pedrettis Spätwerk</i> TERESA VINARDELL.....	109
<i>«Prenuptial Agreements» und «Rewards». Subjektivierung und Autoästhetik in kollaborativen Schreibprojekten der Gegenwart</i> JENNIFER CLARE.....	121
<i>Filmerinnerungen zwischen Bildschirm und Papier – Das Aushandeln des kulturellen Gedächtnisses bei Clemens Meyer und Claudius Niessen im Vergleich zu autofiktionalen US-amerikanischen Internetformaten</i> VOLKER PIETSCH .....	135
<i>«Man träumt gar nicht oder interessant» – Das weisse Buch von Rafael Horzon, eine (Kunst)(Auto)(biographie)</i> JOHANNA VOLLMMEYER.....	151
<i>Literatur als kreativer Raum von Fakten: Identitätskonstruktion in Die Orangen des Präsidenten</i> BRIGITTE JURKU.....	165



«Can you describe this?» Zwischen erlebter und erfundener Gulag-Realität in zwei Romanen von Susanne Schädlich und Monika Zgustova LORETO VILAR.....	179
Familienerinnerung und Fiktion in Viola Roggenkamps Romanen: Vergangenheitsbewältigung im Zwischenraum JUAN MANUEL MARTÍN .....	191
Faktische und fiktionale Autobiographie. Thomas Brussigs Roman Das gibt's in keinem Russenfilm MANUEL MONTESINOS CAPEROS .....	205
Autorinnen und Autoren .....	215
Die Herausgeber*innen .....	221

## EINLEITUNG

TONI THOLEN, PATRICIA CIFRE WIBROW, ARNO GIMBER

DIESER BAND KNÜPFT an die vorangehende Monographie *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions* (2018) an<sup>1</sup>, in der es um die literatur- und kulturwissenschaftlichen Kategorien zur Beschreibung der Verteilung, der Mischung und der Differenzierung von Fakten und Fiktionen in unterschiedlichen ästhetischen Artefakten ging. Die dort versammelten Beiträge zeigen, dass vor allem in der Literatur der letzten Jahrzehnte gerade solche Texte immer mehr Sichtbarkeit und (auch zahlenmäßiges) Gewicht erlangen, die sich in das Drehkreuz zwischen Fakten und Fiktionen einschreiben und sich somit im Zwischenraum der Gattungen ansiedeln. Sie literaturtheoretisch weiterhin als Sonderformen oder Grenzfälle einzustufen macht immer weniger Sinn, denn längst ist die Ausnahme zur Regel geworden.<sup>2</sup> Die Literaturtheorie bewegt sich schon seit langem von einem essentialistischen Gattungsverständnis weg, um sich immer intensiver mit dem Phänomen des Zwischenräumlichen zwischen Fakten und Fiktionen auseinanderzusetzen.

Besonders deutlich wird das im Umfeld autobiographischen bzw. autofiktionalen Schreibens. Wurden die unterschiedlichen Formen autobiographischen Schreibens traditionellerweise eindeutig zu den faktualen Texten gezählt, so ist deren Zuordnung heute zu einer hoch komplexen und diffizilen Angelegenheit geworden, die einerseits die Problematisierung von Gattungsgrenzen erfordert, andererseits den Blick und das Gespür für Faktisches und Fiktives, Faktualität und Fiktionalität schärft. Besonders akzentuiert ist das im Falle von Autofiktionen, in denen Autor\*innen und Leser\*innen sowohl einen autobiographischen als auch einen Fiktionspakt schließen.<sup>3</sup> Je nach Anlage des Textes dominiert der Eindruck eines eher

<sup>1</sup> Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber (Hg.): *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim/Georg Olms, 2018.

<sup>2</sup> Vgl. dazu etwa Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 2001: S. 168ff., S. 284f. u. S. 294f.

<sup>3</sup> Vgl. dazu und insgesamt zur Erforschung von Autofiktionen bzw. von autobiographischem Erzählen zwischen Faktualität und Fiktionalität Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von*

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. referentiell und Fiktionspakt.

Auf das Konzept des *Zwischenräumlichen* fokussiert, befasst sich dieser zweite Band mit den komplexen Verhältnissen von Fakten und Fiktionen im Rahmen *autoästhetischer Praktiken*, in denen Autobiographisches und Fiktionales gezielt verbunden werden. Es geht dabei um Schreib- und andersmediale Praktiken, die alleamt die Perspektive eines – sozial, (inter)kulturell, körperlich – situierten und sich selbst ästhetisch situierenden *Ich* in den Mittelpunkt stellen. In den Blick kommen autoästhetische Praktiken im und als Text (etwa im Rahmen autobiographischer bzw. autofiktionaler Schreibprojekte), auf der Bühne, im Film oder in digitalen Medien. Sie werden auf ihr Potenzial für gegenwärtige (inter)kulturelle Verständigungsprozesse (z.B. über Fragen der gemeinschaftlichen wie individuellen Lebensführung), aber auch auf die jeweilige Spezifik kollektiv oder singular in Szene gesetzter Subjektivierungspraktiken und Modellierungen des Selbst hin befragt. Auch andersmediale, inter/zwischenmediale Situierungen des Ich bzw. Inszenierungen des Selbst werden hier untersucht sowie der Zwischenraum der Selbstmodellierung, der zwischen Text und Bild entsteht, oder zwischen gedrucktem Text und digitaler Erweiterung, Virtualisierung und reflexiver Vervielfältigung.

Diese Phänome des Zwischenräumlichen werden mit zunehmendem Interesse in den unterschiedlichen philosophischen, kultursoziologischen, kulturanthropologischen und ästhetischen Kontexten von Moderne und Postmoderne betrachtet und freilich auch im Diskussionszusammenhang von Interkulturalität und Intermedialität. Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Uwe Wirth hat in der Einleitung zu dem Sammelband *Bewegen im Zwischenraum*<sup>4</sup> sowie in einem Aufsatz mit

---

*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: de Gruyter, 2009: S. 287-314, bes. S. 304ff.; Esther Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg: Tectum, 2013; Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013; Innokentij Kreknin: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014; Birgitta Krümrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V&R unipress, 2015 sowie Toni Tholen: *Facetten autofiktionalen Schreibens – die Automelanchographie*. In: ders., Patricia Cifre Wibrow und Arno Gimber (Hg.): *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim/Georg Olms, 2018: S. 39-57.

<sup>4</sup> Vgl. Uwe Wirth: *Zwischenräumliche Bewegungspraktiken*. In: ders. (Hg.): *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin: Kadmos, 2012: S. 7-34. Vgl. zum Folgenden insbes. S. 8-13.

dem einschlägigen Titel *Zwischenräumliche Schreibpraktiken*<sup>5</sup> einige, auch in jüngster Zeit wirkmächtige Konzepte und Denkfiguren des Zwischenraums zusammengetragen. Neben Michel de Certeaus anregenden Gedanken zu *zwischenräumlichen Bewegungspraktiken* in seinem Buch *Kunst des Handelns*, die darauf hinweisen, dass mit dem jeweiligen Raum etwas *gemacht* wird bzw. durch sie Raum *geschaffen* wird, Raum also gewissermaßen auch Resultat bestimmter Praktiken ist, weist Wirth ferner im Anschluss an Marc Augés Topos der *Nicht-Orte* und an Walter Benjamin auf die Bedeutung von Zwischenraum im Sinne von Passage oder Transit hin. In den Postcolonial Studies, in der Migrationsforschung, der Raumsoziologie, aber auch in der avancierten Reiseliteraturforschung geht es um die Konzeptualisierung der Bewegung im Zwischenraum als Weise spezifischer Ortsveränderungen: «Passage und Transit sind dabei nicht nur Bewegungsformen, die sich innerhalb einer kulturellen Lebenswelt als ‘rite de passage’, als Übergangs- respektive Schwellenriten vollziehen; Passage und Transit sind auch Bewegungsformen, die für alle Praktiken stehen, durch die kulturelle und politische Grenzen sichtbar werden – vom physischen Akt des Grenzübertritts bis hin zum imaginären Akt einer Überblendung und Vermischung von unterschiedlichen, kulturell kodierten Riten, Semantiken und Weltanschauungen.»<sup>6</sup> Steht somit Homi Bhabas Metapher des ‘in-between-space’ für eine postkoloniale Theorie von realer und imaginärer kultureller Zwischenräumlichkeit gleichermaßen, die mit Mary Louise Pratts Konzept der ‘contact zone’<sup>7</sup> als interkultureller Zwischenraum Gestalt gewinnt, ein Zwischenraum, in dem Subjekte sich durch ihre Beziehung zueinander allererst als kulturell codierte Subjekte konstituieren, so nutzen schon moderne Kulturosoziologen und Philosophen wie Georg Simmel und Martin Heidegger Metaphern wie Tür, Schwelle oder Brücke für ein grundsätzliches Nachdenken über die epistemologische und kulturtheoretische Bedeutung von Grenzen, Grenzziehung und -bestimmung, Grenzüberwindung, Verbindung und Überlappung.

Auf die Ebene literaturwissenschaftlicher Untersuchungen transferiert, lässt sich das Konzept des Zwischenraums in sehr unterschiedlicher Weise fruchtbar machen. Wirth etwa plädiert dafür, es für die Erforschung von Paratexten weiter auszubuchstabieren, insofern Paratexte vor allem als Peritexte textuelle Zwischenräume zwischen (Haupt-)text und Welt darstellen, sodass die Paratexte (etwa Vorwörter oder Beurteilungen auf dem Buchdeckel) sowohl auf der Seite der Produk-

<sup>5</sup> Vgl. Uwe Wirth: *Zwischenräumliche Schreibpraktiken*. In: Jennifer Clare, Susanne Knaller, Rita Rieger, Renate Stauf, Toni Tholen (Hg.): *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018: S. S. 13-24.

<sup>6</sup> Ebd., S. 14.

<sup>7</sup> Vgl. Mary Louise Pratt: *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. London: Routledge, [1992] 2008: S. 8.

tion als auch auf der der Rezeption Verbindungslinien zwischen Text-Innerhalb und Text-Außerhalb, Imaginärem und Realem herstellen können.<sup>8</sup> Andererseits lässt sich das Konzept auch über einzelne fiktionale Texte («Werke») hinaus bestens zur Erforschung von Schreibprozessen bzw. Schreibpraktiken fruchtbar machen, die der Logik des geschlossenen Werks und damit der Logik des 'eindeutig innerhalb/eindeutig außerhalb' nicht folgen. Gemeint sind etwa Schreibpraktiken, die sich – praxeologisch formuliert – im Sinne eines *doing subject* verstehen lassen; mithin als Weisen der Subjektivierung, die entlang des Lebensprozesses des oder der Schreibenden stattfinden und sich als solche in einem noch viel genauer zu erforschenden ständigen Wechselspiel unterschiedlichster Dichotomien situieren: im Wechselspiel von Text/Nichttext, Text/Leben, Text/Bild, Text/Schreibprozess, Fakt/Fiktion, Kunst/Nichtkunst, Werk/Nicht-Werk, ästhetisch/ethisch, privat/öffentlich. Neueste Ansätze und Ergebnisse der Erforschung solcher dynamisch-offenen, zwischenräumlichen Schreibpraktiken sind in einem im Winter-Verlag erschienenen Band mit dem Titel *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen*<sup>9</sup> nachzulesen. Der Band macht es sich zur Aufgabe, den Blick für Schreibpraktiken zu schärfen, die unter ästhetischen Aspekten bisher zu wenig beachtet wurden. Gemeint sind vor allem Briefe, Tagebücher, Notizen, Essays, Programmschriften und andere autobiographische Textformen, die traditionell als nicht-fiktionale Formen kategorisiert werden, die allerdings, so eine der Hauptthesen der Herausgeber\*innen, ganz eigene ästhetisch-fiktionale Strukturen und Dynamiken entwickeln und somit geradezu prädestiniert sind für die Modellierung von Zwischenräumlichkeit in Bezug auf Fact-Fiction-Konstellationen.

Bei der Bedeutung, die dem *Oszillieren* zwischen Fakten und Fiktionen zugesprochen wird, 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 von Autor\*innen 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

<sup>8</sup> Vgl. Wirth: *Zwischenräumliche Bewegungspraktiken* (Anm. 4), S. 24ff. sowie ders.: *Zwischenräumliche Schreibpraktiken* (Anm. 5), S. 18ff.

<sup>9</sup> Vgl. Jennifer Clare, Susanne Knaller, Rita Rieger, Renate Stauf, Toni Tholen (Hg.): *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2018.

übernehmen zu können oder zu wollen, führt in einen Zwischenraum der Zusammenführung und Vermischung von Fakten und Fiktionen. Darüber hinaus entstehen Fact-Fiction-Konstellationen im Zusammenhang seriell publizierter literarischer Selbstdarstellungen, die eine Folge weiterer Selbst- und Fremdkommentierungen auslösen und zwar oftmals in unterschiedlichen Textformen und -gruppen.<sup>10</sup> 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, sodass 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<sup>11</sup>, 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.

In diesem Zusammenhang wird hier die Frage nach der Rolle gestellt, die diese Zwischenräume bei dem Prozess der Subjektivierung und der Darstellung des Ich spielen. Es handelt sich dabei um Prozesse, die sich oft über Jahrzehnte des Schreibens erstrecken und sich in ganz unterschiedlichen, miteinander vernetzten Schreibformen (z.B. poetologisch-programmatische, narrative, wahrnehmend-reflexive, emphatisch-adressierende) realisieren. Das setzt voraus, dass auch das Verhältnis von 'auto' und 'Autor' vor allem in autofiktionalen Schreibprojekten beschrieben wird. Es gilt, ein Gespür für die verschiedenen Gewichtungen und Ausrichtungen der autoästhetischen Praktiken einzelner Autor\*innen zu entwickeln. Manche legen den Akzent deutlich auf die Bearbeitung *existenzieller* Fragen des Lebens und Zusammenlebens unter den verschiedensten privaten, politischen, historischen, medialen und (inter)kulturellen Bedingungen, manch andere enthalten sich einer ethisch-ästhetischen oder politisch-sozialen Verortung bzw. Po-

<sup>10</sup> Vgl. zum Netzwerkkonzept im Kontext literarischen und philologischen Kommentierens Jörg Paulus: *Philologie der Intimität. Liebeskorrespondenz im Jean-Paul-Kreis*. Berlin, New York: de Gruyter, 2013. 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: Suhrkamp, 2014.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Rolf Elberfeld, Stefan Krankenhagen (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*. Paderborn: Fink, 2017.

sitionierung. Eine Polarisierung bzw. ein komplexes Spannungsgefüge in diesem angedeuteten Sinne ist deutlich erkennbar. Den Selbstinszenierungs- und Maskierungsartisten stehen andere gegenüber, existenziell nach sich selbst suchende Autor\*innen.

## ZU DEN BEITRÄGEN DES BANDES

Den Band eröffnet **Toni Tholen** mit einem Beitrag, der zur Konturierung des Begriffs Zwischenraum beiträgt, indem er sich mit Angela Krauß' Werk als 'Poetik des Zwischenraums' auseinandersetzt – «Zwischenräume. Über Angela Krauß» –. Ausgegangen wird von der These, dass man Krauß' Schreiben als autoästhetisch bezeichnen kann, insofern sich in vielen ihrer Texte ein Ich artikuliert, das selbst wiederum nur als aus Zwischenräumen Hervorgehendes angemessen wahrgenommen werden kann. Dabei ist die Poetik des Zwischenraums plural; sie konturiert sich vor allem als Zwischen von Fakt und Fiktion, von Ich und Du, Leere und Fülle sowie als Zwischen in der Zeit. Das Zusammenwirken und die ästhetische Verwebung der unterschiedlich gelagerten Zwischenräume veranschaulicht das, was Krauß die 'poetische Existenz' nennt. In **Patricia Cifre Wibrows** Beitrag «Die Wiederholung als Nach-Denken bei Uwe Timm. Eine Erinnerungsspur im Zwischenraum» geht es um das Spannungsverhältnis zwischen autobiographischer Fiktionalität und Referentialität. Mit Hilfe des Konzepts des «Autobiographems» (Dirk Niefanger) wird aufgezeigt, wie sich zwischen fiktionalen und autobiographischen Texten ein intratextuelles Verweissystem etabliert, das dazu beiträgt, die Bedeutung der Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen zu relativieren. Dieses dichte Beziehungsgeflecht sich wiederholender und zugleich variierender Autobiographeme eröffnet Einblicke in Uwe Timms psychologischen und intellektuellen Entwicklungsprozess und macht zugleich deutlich, dass Sinn oft an der Grenze, im Zwischenraum zwischen Fakten und Fiktionen entsteht.

In dem Beitrag «'Außerhalb des Namens' – Karl Ove Knausgård's poetologische Ethik» befasst sich **Andreas Hetzel** mit dem in den letzten Jahren international sehr bekannt gewordenen norwegischen Schriftsteller Karl Ove Knausgård. Er untersucht in dessen sechsbändigem autobiographischen Romanzyklus *Min Kamp* die Konstruktion des Ich zwischen Ich und Wir, Autor und Erzähler. Dabei arbeitet er sich insbesondere am sechsten Band ab, in dem Knausgård essayhaft auf die Einzigartigkeit von bestimmten Eigennamen eingeht und zeigt, wie sie durch den NS ausgelöscht worden sind. Es gehe Knausgård, so Hetzel, auch darum, den eigenen, unverwechselbaren Namen, die eigene Stimme zurückzugewinnen. Man kann daraus folgern, dass der Autor existenzielle Zwischenräume entwirft. Im Anschluss vertritt **Christian Schärf** – «Der Lebensroman. Ein Genre zwischen autobiographischer Fantasie und weltgeschichtlicher Wirkung» – die Auffassung,

dass es bei Napoleon und Don Quijote zu einer unaufhebbaren Verschmelzung von Fakt-Fiktionen komme, ja, dass der Lebensprozess der historischen wie der literarischen Gestalt selbst eine solche Verschmelzung sei und von daher in den «Lebensromanen» beider Protagonisten kein Zwischenraum von Fakten und Fiktionen auszumachen sei, sondern entweder eine Kongruenz (wie bei Napoleon) oder eine sich schließende Dialektik (wie bei Don Quijote): die komplette Aufhebung des Lebens in einen Roman. Erkennbar wird in diesen sehr unterschiedlichen Beiträgen, dass der Zwischenraum von Fakten und Fiktionen in Selbstkonstruktionen einerseits eine große Variabilitätsbreite eröffnet und literarisch möglich macht, andererseits komplett geschlossen ist.

Die beiden nächsten Beiträge befassen sich mit autoästhetischen Praktiken im Theater. In «Authentizitätsinszenierungen bei Milo Rau. Am Beispiel von zwei Stücken» vertritt **Arno Gimber** die These, dass sich auch das postdramatische Theater, welches real ausgewiesene Experimente auf die Bühne bringt, im Zustand der «Enttheatralisierung» immer noch zwischen Fakt und Fiktion bewegt. Ein hoher Fiktionsgehalt und der (schau)spielerische Umgang mit der dargestellten *Realität* sind selbst im aktuellen Dokumentartheater unverzichtbar, was Wolfgang Englers Kritik der «Enttheatralisierung» und Selbigkeit von Kunst und Leben in der Postdramatik hinfällig werden lässt. Räume zwischen Fakt und Fiktion werden bei Milo Rau, einem der wichtigsten Vertreter des deutschsprachigen postdramatischen Dokumentartheaters, in allen Werken geschaffen, und durch künstlerische Eingriffe entstehe, so das Fazit, ein «brüchiges Theater der Berichterstattung». **Jens Roselt** zeigt in «Figurationen vor Publikum: Subjektauftritte im zeitgenössischen Theater» anhand von Beispielen der aktuellen Theater- und Performancekunst die Bedeutung von Auftritten von Figuren unter Hinweis darauf auf, dass sich in den neuen Stücken die Figur nicht als Repräsentation einer Vorlage erweise, sondern sich auf der Bühne in einem un abgeschlossenen Prozess konstituiere und selbstinszeniere. Die Figur als Prozess und Performance führe autoästhetische Dimensionen mit sich, die z.T. auf die Biographie der Schauspieler rekurrierten, z.T. aber auch mit der Sprache literarischer Vorlagen vermischt würden. Zudem seien Auftritte immer medial bedingt. Das zeitgenössische Theater kommt nach Roselt zu ganz neuen Aufteilungen des Verhältnisses von Rolle, Schauspieler und Figur. Dabei erweise sich der Bruch in diesem Verhältnis als vielgestaltiger Zwischenraum.

Die nächsten Beiträge beschäftigen sich mit intermedialen autoästhetischen Praktiken sowohl in Büchern einzelner Autorinnen als auch in digitalen und kollaborativen Schreibprojekten. **Jörg Paulus** geht in «Reaktive Akten: Automediale Fügungen des Zwischenraums» von der Überlegung aus, dass autoästhetische Praktiken notwendigerweise auch medial gerahmte Praktiken sind. Wo Archive und Archivalien diesen Rahmen abstecken, emergieren, so seine Argumentation, unterschiedliche Versionen von Geschichte, namentlich dann, wenn es um die Aushe-



bung und (Re)Konstruktion von überindividuellen Konstellationen geht. Je nach Rahmung sind diese Versionen durch mehr als nur durch akzidentielle Differenzen voneinander unterschieden; sie können vielmehr in ganz eigenständige Modi der Existenz übergehen. In den von ihm untersuchten Beispielen sind biographische und autobiographische Zeugnisse über die Agentur des Archivs miteinander verknüpft. **Teresa Vinardell Puig** setzt sich in «Zeitung–Tagebuch–Palimpsest. Formen des Synchronen in Erica Pedrettis Spätwerk» mit den literarischen Techniken des Überschreibens sowie der Montage und der Mehrsprachigkeit in verschiedenen autobiographischen Texten Erica Pedrettis auseinander und präsentiert die Autorin als Grenzüberschreiterin, auch in Bezug auf die Vermischung von Privatem und Öffentlichem. Ihr Fazit ist, dass sich bei Pedretti die Erfahrung des Vertriebenseins und der Wurzellosigkeit als kreatives Potenzial entpuppe. **Jennifer Clare** befasst sich in ihrem Beitrag «‘Prenuptial Agreements’ and ‘Rewards’: Subjektivierung und Autoästhetik in kollaborativen Schreibprojekten der Gegenwart» mit kollaborativen Schreibpraktiken, bei denen nicht nur ein Autor sein Selbst bzw. sein Leben modelliert, sondern mindestens zwei. Am Beispiel des Paares Nikoo und James McGoldricks Buch *Marriage of Minds* (2012) zeigt sie auf, wie und auf welchen thematischen, faktualen wie fiktionalen Ebenen die Lebensgeschichte in einem gemeinsamen Wir-Raum entsteht. Schreiben und Zusammenleben sind dabei auf der gleichen Ebene angesiedelt. Das zweite Beispiel kollaborativer autoästhetischer Schreibpraktiken bezieht sich auf einen Blog im Internet, *Keeping Mum* vom Dark Angels Kollektiv. Hier wird die Arbeit am Ich und am Wir über digitale, intermediale Verfahren aufgezeigt, aber es wird auch auf die Marktförmigkeit solcher Formate verwiesen. Der nächste Beitrag trägt den Titel «Filmerinnerungen zwischen Bildschirm und Papier – Das Aushandeln des kulturellen Gedächtnisses bei Clemens Meyer und Claudius Niessen im Vergleich zu autofiktionalen US-amerikanischen Internetformaten». **Volker Pietsch** setzt sich darin mit den Zwischenräumen von Buch, Internet und Film auseinander, vor allem ausgehend von Clemens Meyers und Claudius Nießens Werk *Zwei Himmelhunde. Irre Filme, die man besser liest* (2016). Es geht ihm dabei vor allem um die Rekonstruktion der Selbstmythisierung von Männerhelden im Rekurs auf plurimedial auftretende männliche Paare. Diese oftmals ironisierenden Selbstdarstellungen erzeugen Pietsch zufolge im fiktionalen Rahmen faktuale Effekte und sind durchaus auf der Ebene von Subjektivierungsentwürfen zu fassen. In «‘Man träumt gar nicht oder interessant’ – *Das weisse Buch* von Rafael Horzon, eine (Kunst)(Auto)(biographie)» liest **Johanna Vollmeyer** sodann Rafael Horzons *Das weisse Buch* als eine Nicht-Künstler(auto)biographie. Die Erinnerungen folgten der Form eines Sachbuches, das aber unzuverlässig sei. Im Schatten des Dekonstruktivismus inszeniere sich das Selbst durch die Entgrenzung von Fakten und Fiktionen. Die Frage von Kunst/Nicht-Kunst werde zum Zuschreibungsproblem. Geschaffen werde mit der Unentschiedenheit eine neue Rahmung von Anti-Kunst; zumindest sei das Horzons Anspruch.

Die darauffolgenden Beiträge gehen vom Werk einzelner Gegenwartsautorinnen und -autoren aus. **Brigitte Jirku** spricht über Abbas Khider und seinem Roman *Die Orangen des Präsidenten* – «Literatur als kreativer Raum von Fakten: Identitätskonstruktion in *Die Orangen des Präsidenten*» –. Sie nimmt dabei die Exilthematik auf und untersucht faktuale Fiktionen auch in Bezug auf Peritexte. Zwischenräume erkennt sie vor allem im inhaltlichen Zusammenhang, etwa in den Schilderungen in einem Flüchtlingslager. Ein weiterer Aspekt ihrer Analysen sind die intertextuellen Bezüge auf Gedichte von Hilde Domin und Rose Ausländer. Khider, so Jirku, schreibe sich in die westliche Lagerliteratur ein und zeige damit deren interkulturelle Dimension auf. **Loreto Vilar** geht den Fiktionalisierungsstrategien bei der Darstellung historischer Fakten im Gedächtnisroman nach. Während es anlässlich von Susanne Schädlichs Roman *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* (2014) um die Frage der Schließung von Erinnerungslücken geht, zeigt sie im Anschluss, auch unter Einbezug von Monika Zgustovas Buch *La noche de Valia* (2013), Strategien auf, wie in den Texten Fakten und Fiktionen im Zusammenhang der Memoiren von Gulag-Betroffenen verflochten werden. Durch den realistischen Erzählduktus, der allerdings polyperspektiv sei, konstituiere der Zwischenraum von Fakten und Fiktionen, wie er in beiden Romanen aufscheine, so das Resümee, Zeugnis kraft. In einer eingehenden Analyse von Viola Roggenkamps autobiographisch gefärbten Büchern *Familienleben*, *Meine Mamma* sowie *Tochter und Vater* – «Familienerinnerung und Fiktion in Viola Roggenkamps Romanen: Vergangenheitsbewältigung im Zwischenraum» – nimmt **Juan Manuel Martín** Thesen und Befunde der Erinnerungsforschung auf und spricht von der bei Roggenkamp nachvollziehbaren Verschmelzung von Fiktion und Realität zum Zweck der Vergangenheitsbewältigung. Den Abschluss macht **Manuel Montesinos Caperos** mit seinem Beitrag «Faktische und fiktionale Autobiographie. Thomas Brussigs Roman *Das gibts in keinem Russenfilm*». In seiner Lektüre des Romans geht es um die vielfältigen Fiktionalisierungen des Faktischen in Bezug auf die DDR und ihr Weiterleben im literarischen Raum nach 1989.

*Fakten und Fiktionen im Zwischenraum. Autoästhetische Praktiken im 21. Jahrhundert* ist ein internationales Kooperationsprojekt, an dem drei Universitäten beteiligt sind: Die Universität Hildesheim, die Universidad de Salamanca, die Universidad Complutense de Madrid. Für großzügige Unterstützung danken die Herausgeber\*innen dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD).

Hildesheim, Salamanca und Madrid, im Januar 2020.

TONI THOLEN  
PATRICIA CIFRE WIBROW  
ARNO GIMBER



# ZWISCHENRÄUME. ÜBER ANGELA KRAUSS

TONI THOLEN  
*Universität Hildesheim*

Sie las ihm leise vor: Als aber niemand mehr weiter wußte, verschwanden auf einmal die Dinge, und die zum Platzen gefüllten Zwischenräume blieben übrig und ergossen sich über die Welt. (Krauß, 2011: 76)

**D**ASS ANGELA KRAUSS eine Autorin ist, die Zwischenraum und Zwischenräumliches in den unterschiedlichsten Facetten ins Zentrum ihres Schreibens und ihrer Poetik stellt, fällt jedem auf, der sich intensiver in ihr Werk einliest. Auch die Krauß-Forschung widmet sich diesem Umstand seit geraumer Zeit.<sup>1</sup> Mit meinen Überlegungen möchte ich dazu beitragen, die Poetik des Zwischenraums in Krauß' Werk weiter auszuschreiten. In Erfahrung bringen möchte ich, wie sich das Ich der Schreibenden sowie das Erzähl-Ich in den verschiedenen Zwischenräumen hervorbringt und verändert. Dabei gehe ich davon aus, dass Krauß' Schreibpraktiken zwar in bestimmten Formen Gestalt gewinnen, aber letztlich vor allem als solche in Bewegung aufzufassen sind. Sie gehen aus dem Lebensprozess selbst hervor, wie er in einem schreibenden Leben Konturen gewinnt. Autoästhetisch kann das Schreiben von Krauß deshalb genannt werden, weil sich in vielen ihrer Texte ein Ich artikuliert, das selbst wiederum nur als aus Zwischenräumen hervorgehendes angemessen wahrgenommen werden kann. Dies soll im Folgenden auf unterschiedlichen Ebenen deutlich gemacht werden. So geht es Krauß zum einen um die Frage des Verhältnisses von Fakt und Fiktion, zumal dann, wenn ihre Texte eine autobiographische Grundierung erkennen lassen, zum anderen aber auch um das Verhältnis von Ich und Du, von Leere und Fülle sowie um das Zwischen in der Zeit. Die Poetik des Zwischenraums lässt sich bei

<sup>1</sup> Vgl. vor allem Gees, Malinowski, Ostheimer, Pottbeckers (Hg.) (2014).

Krauß nur als Plural angemessen erfassen. Es ist schließlich das Zusammenwirken und die ästhetische Verwebung der unterschiedlich gelagerten Zwischenräume, aus denen das hervorgeht, was Krauß die «poetische Existenz» (Krauß, 2013: 85) nennt. Wollte man sie vorgreifend charakterisieren, könnte man vielleicht sagen, dass sie aufgespannt ist zwischen (auto)erotographischen und (auto)melanchographischen Erlebnissen und affektiven Zuständen.<sup>2</sup> Zwischen Liebe, Zärtlichkeit, Zuwendung, Vorfriede und Zukunftserwartung einerseits und Verlust Erfahrung, Verschwinden, Nicht(s)sein und Desillusionierung andererseits. Für diese Extreme finden sich in dem autofiktionalen Foto-Text *Eine Wiege* eindruckliche Verse. Für das erste: «Es liebkost, / ehe der Mensch anfängt, / sich Gedanken zu machen.» (Krauß, 2015: 13) Fürs zweite: «Geschwindigkeit existiert nur auf unverrückbarem Grund, / wie die Freude auf dem liegenden Ton der Grundtrauer.» (Krauß, 2015: 77) Die Tiefe und Eindringlichkeit von Angela Krauß' Schreiben rührt aus der Prägnanz, mit der sie die affektiven Grundzustände von Liebkosung und Trauer ineinander verwebt und existenziell erfahrbar macht, als Erfahrung eines je konkreten, poetischen Ich, das sich an ein nicht weniger poetisches Du wendet.

## ZWISCHEN FAKTEN UND FIKTIONEN

Man hat bei der Lektüre von Krauß' Texten, ob es nun eher fiktionale oder eher essayistisch-poetologische sind, nie den Eindruck, die Stimme der Autorin nicht zu vernehmen. Das hat auch damit zu tun, dass in die Texte oft autobiographische Ereignisse oder Daten eingeflochten sind. In *Eine Wiege* sind sogar Fotos aus der Kindheit von Angela Krauß, von ihrem Vater aufgenommen und archiviert, einmontiert, die sich zum Verstoff ins Verhältnis setzen. Andererseits geht es der Autorin nicht darum, sich ein ums andere Mal in faktualen Texten als historisch-reales Individuum zu präsentieren. Das sprechende Ich in den Texten ist eines, das sich im Zwischenraum von Fakten und Fiktionen entwirft und zu lesen gibt. Schon in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung betont Krauß, dass der Mensch in Fakten «nicht wurzeln [kann]» (Krauß, 2013: 75). Das bezieht sich auch auf das Schreiben der eigenen Lebensgeschichte. Was im Akt des Schreibens geschieht, ist, dass die Fakten durch «Erlebnisse» (Krauß, 2013: 76) strukturiert und in eine subjektiv geordnete Sequenz gesetzt werden, die ihnen Sinn verleiht. Dabei kann eine solche Sequenz entweder eher in Gestalt einer «Collage von Fragmenten» (Krauß, 2013: 76) oder als Erzählzusammenhang, innerhalb dessen das Ich eine dominante Position einnimmt, erscheinen. Ersteres wird zum Beispiel in *Eine Wiege* realisiert. Der Text gibt durch Hinweise immer wieder zu verstehen, dass trotz der Fotos

<sup>2</sup> Vgl. zur konzeptuellen Profilierung eines solchen Schreibens Tholen (2018 u. 2018a).

aus der Kindheit, die mit indexikalischer Funktion ausgestattet sind, das Buch als Ganzes keine Autobiographie im traditionellen Sinn ist.<sup>3</sup> So wird der historisch-gesellschaftliche Zusammenhang, die DDR der 1950er und 1960er Jahre, innerhalb dessen sich das Familienleben des Ich verortet, immer nur angedeutet und in seiner referentialisierenden Tendenz neutralisiert. Dementsprechend heißt es z.B.: «Die Stadt der Kindheit braucht keinen Namen, / sie ist der einzige Ort auf der Welt ohne Koordinaten.» (Krauß, 2015: 105) Ein Hinweis darauf, dass das Erzählte und Gezeigte in dem Buch sich auf das Leben in der DDR bezieht, findet sich eher beiläufig auf einem Foto, auf dem ein Flugzeug in der Luft zu sehen ist, dessen rechter Flügel auf der Unterseite die Aufschrift «DDR» hat (Vgl. Krauß, 2015: 28). Angela Krauß geht es jedoch nicht um die Unsichtbarmachung ihrer Herkunft und Familiengeschichte, sondern darum, sich durch die Arbeit an der Form hindurch als ein Ich kenntlich zu machen. Aber dazu bedarf es paradoxerweise einer Anonymisierung. In einem Gespräch mit Marion Gees betont sie, dass im Prozess des Ich-Schreibens dieses «Ich nicht ich [ist], auf der tiefen Ebene jenseits der Fakten aber doch» (Gees/Krauß, 2015: 79). In Bezug auf *Eine Wiege* führt sie weiter aus, dass das literarische Ich sich ihre Person mit Lebensdaten – Angela Krauß meint sich hier selbst – vollkommen angeeignet habe. Was Krauß im Gespräch andeutet, lässt sich bereits zu Beginn des Buches konkret nachvollziehen. Die ersten Verse lauten: «Ich bin ein Kind, / aber nicht dieses. / Ich bin das andere, / das mich bewohnt.» (Krauß, 2015: 7). Die Deixis 'Ich' [...] 'dieses' in den beiden ersten Versen verweist nicht nur auf die hervorgehobene Bedeutung des Ich für den ganzen Text, sondern veranlasst den Leser auch dazu, das Ich, das spricht, zu identifizieren oder es zumindest zu suchen. Der Verweis auf 'das andere' führt zunächst in eine Ungewissheit darüber, was bzw. wer dieses Ich ist, wovon es bewohnt, beherrscht oder affiziert wird. Dass sich das Ich in einem Zwischenraum von Ich und Ich hervorbringt, wird deutlich, wenn man im Buch umblättert. Die nächste Seite, also die Rückseite der ersten Haupttextseite, bleibt leer, und auf der übernächsten Seite ist ein Foto zu sehen, das ein kleines Mädchen mit Roller am Straßenrand stehend zeigt. Man gewinnt den Eindruck, es mit der kleinen Angela Krauß zu tun zu haben. Blättert man noch einmal zurück, kann man erkennen, dass sich an der Stelle, wo sich die vier ersten Verse befinden, auf der Seite oben rechts, schwach die Kontur des Fotos mit dem Kind von der übernächsten Seite

<sup>3</sup> Gees (2014, S. 89) betont im Anschluss an eine Bemerkung Höllerers zu Recht, dass Krauß' Lebensaufzeichnungen nicht linear und keinem autobiographischen Schema im herkömmlichen Sinne verpflichtet sind. Eher seien sie als eine Art Weiterschreiben zu deuten. Ich selbst würde von einem autobiographischen Raum sprechen, in dem alle Texte von Krauß' anzusiedeln wären. In diesem Schreibraum konstituiert sich das Ich jeweils anders, ist stets auf der Suche und taucht aus und in den vielfältigen Zwischenverhältnissen auf. Der autobiographische Raum realisiert sich demzufolge als Schreibzwischenraum. Vgl. dazu Tholen (2018a: 44-47).

durchdrückt, wobei die Gestalt des Kindes selbst nicht sichtbar wird, sondern nur das durch die Seite geweißte Grau des Fotos und sein Format. Dazwischen befindet sich, wie gesagt, eine leere, weiße Buchseite. Man kann diese nun als Materialisierung des Zwischenraums von Ich und Ich auffassen. Das Ich von *Eine Wiege* entsteht genau in diesem Zwischenraum eines sich literarisch entidentifizierenden Ich und einer sichtbaren Gestalt, die identifizierend auf das Autorinnen-Ich als Kind verweist. Letzteres ist palimpsesthafte in ersterem anwesend. Aber das sich literarisch artikulierende Ich der ersten Verse ist eines, das sich anonymisiert, sich in Bewegung versetzt, das eintaucht in das andere, welches es bewohnt.

Diese hier skizzierte automediale Praktik<sup>4</sup> verbindet sich weder in *Eine Wiege* noch in anderen Büchern von Krauß mit einer erinnernd-erzählenden Vergewärtigung der eigenen Lebensgeschichte. Fragen wie: Wie ich geworden bin, was ich bin, oder: Wer ich wirklich bin oder gar: Warum ich zur Schriftstellerin geworden bin, sind im Zusammenhang von Krauß' Poetik gänzlich dysfunktional.<sup>5</sup> Wesentlich, ja konstitutiv für ihr autoästhetisches Schreiben ist allerdings das Umkreisen des anderen. Es findet in verschiedenen Konstellationen und auf verschiedenen Ebenen statt, die ich im Folgenden darstellen möchte. Zunächst noch auf der Ebene der familialen Konstituierung des Ich. Auffällig im Schreiben von Angela Krauß ist, dass sowohl die Figur des Vaters als auch die der Mutter immer wieder auftauchen. In der Forschung ist nicht unbemerkt geblieben, dass der Selbstmord des Vaters große Bedeutung für Krauß' Schreiben hat. Von dem Prosatext *Der Dienst* an, für den sie 1988 den Ingeborg-Bachmann-Preis erhalten hat, bis zu *Eine Wiege* wird der Selbstmord und damit auch der frühe Verlust des Vaters thematisch.<sup>6</sup> Sie bezeichnet das Schweigen der beiden Offiziere, die an einem Novembervormittag 1968 vor der Tür stehen und die Nachricht vom Tod des Vaters überbringen, als Not, als ein tief einschneidendes Erleben des Unsagbaren, das sie in der Folge nicht mehr verlassen wird (Krauß, 2013: 22f.); gleichsam ein Urerlebnis, das dem Schreiben zugrunde liegt und das, in den Texten durch die Vatergeschichte konfiguriert, den Pol der Trauer und des Verlustes bildet. Ihn literarisch-essayistisch immer wieder umkreisend, bahnt sich durch das gesamte Werk eine melanchographische Spur. Den anderen Pol bildet die Mutter. Auch sie ist seit den frühen Arbeiten präsent. Man könnte sagen, dass sie – nicht ausschließlich, aber doch in großem Maße – für den anderen Pol steht, für den kreativen Raum, das Lebendige, für die Lebensführung und schließlich für die Liebe. Die Figurationen der Mutter stehen überwiegend für die erotographische Spur im Werk von

<sup>4</sup> Vgl. zum Konzept der Automedialität Dünne, Moser (2008).

<sup>5</sup> Dass Krauß keine Geschichten erzählen will, schon gar nicht von sich selbst, betont auch Eke (2015:18).

<sup>6</sup> Vgl. dazu jüngst Montané Forasté (2018: 150ff.).

Angela Krauß. Der affektive Zustand der Liebkosung am Lebensbeginn, noch vor jeder bewussten Existenz, wie er in *Eine Wiege* umkreist wird, wird unverkennbar mit dem mütterlichen Raum assoziiert. Die berührende Identifizierung mit ihm findet vor allem auch in der wiederholten Liebesbekundung statt. Heißt es schon in dem erstmalig 2006 publizierten Prosatext *Wie weiter* in Bezug auf die Mutter, die dem erlebend-erzählenden Ich den Sonntagmorgen als Andachtsmorgen vermachte: «Ich liebe sie» (Krauß, 2016: 84), so heißt es in *Eine Wiege*, anlässlich des bevorstehenden Sterbens der Mutter: «Im Mai badete mich meine Mutter in Liebe / wie ein Neugeborenes» (Krauß, 2015: 101). Das Ich der Texte konstituiert sich im Zwischenraum von Vater und Mutter, von Liebe und Verlust bzw. Trauer. Vater(erlebnis) und Mutter(erlebnis) sind Figurationen des anderen, das das Ich bewohnt. Sie grundieren die ästhetische Praxis automelanchographisch und zugleich autoerotographisch.

## ZWISCHEN ICH UND DU

Das andere ist über die elterlichen Figuren hinaus der andere, der andere Mensch. In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen spricht Krauß davon, dass der intimste Impuls ihres Schreibens von der Begegnung mit dem einzelnen Menschen ausgehe:

Die von den Schlingerbewegungen der Geschichte mitgerissenen Einzelmenschen (das sind wir, übrigens) wahrzunehmen, sie mit Aufmerksamkeit, Achtsamkeit, Genauigkeit und Geduld zu verfolgen, wenn sie längst die Paßform für den sozialen, politischen oder jedweden Trend verloren haben, das ist, was ich Gesamtliebe genannt habe. Ein bewußt trockener Ausdruck für meinen intimsten Impuls zu schreiben.» (Krauß, 2013: 57)

Das Schreiben geht von der konkreten Erfahrung eines Einzelmenschen aus, wenn und sofern er außerhalb jeglicher Passform existiert. Erst dann entsteht zwischen dem Ich Angela Krauß und der/dem ihr begegnenden anderen ein Zwischen, das als Liebe, Echo, seelischer Widerhall umschrieben wird. Ihr Werk besteht in weiten Teilen aus der Formung von Ich-Du-Zwischenräumen.<sup>7</sup> Ich möchte zwei Ebenen dieser interpersonalen Zwischenräumlichkeit ansprechen. Die eine bezieht sich auf das Verhältnis des erlebend-erzählenden Ich zu einzelnen Figuren, z.B. zu männlichen Geliebten. In *Wie weiter* konstituiert das erzählende, weibliche Ich eine grundlegende Differenz im Verhältnis von Mann und Frau. Offenbar trennen Frauen und Männer Erfahrungen, Wünsche und Erlebensdimensionen, die

<sup>7</sup> Vgl. zur Dialogizität der Texte von Krauß Eke (2015: 20f.).



nicht in eine Gemeinsamkeit münden können. Statt aber daraus eine Geschichte getrennter weiblicher und männlicher Lebenswelten zu entwickeln, nähert sich das weibliche Ich einem Mann, der im Buch Roman heißt, und zwar genau in dem Moment, in dem er sich aus den alles überrollenden, revolutionären Aktionen zur Zeit der Wende zurückzieht und das Sprechen, das über die Grenzen der DDR hinaus nur noch ein lärmendes, sich festredendes Urteilen ist, einstellt. In seinen Träumen geht Roman, so weiß das Ich, weiterhin im männlichen Epos des Kampfes und der Gewalt umher, gleichwohl stellt sich zwischen ihnen beiden im Schweigen, in der Abstinenz vom Straßenkampf ein gemeinsamer Raum ein, den das weibliche Ich angesichts der Vorliebe des Mikado-Spielens als «Exzess präziser Zartheit» (Krauß, 2016: 82) bezeichnet, welcher zugleich auch das Prinzip einzuübender Lebenskunst sei.<sup>8</sup> Das Zwischen von Frau und Mann stellt sich in dem Moment her, in dem der Mann schweigt, sich jeglicher Tat enthält. Es konfiguriert sich im erzählenden Rückblick des weiblichen Ich: «Damals, als Roman für Monate das Sprechen eingestellt hatte und mitten im Sog des Fortschritts innehielt und sich kleine Wirbel um ihn bildeten, da gingen Achtsamkeit und Zartheit von ihm aus wie ein Wärmestrom, in den hat er alles Sagbare verwandelt, vom Unsagbaren ganz zu schweigen.» (Krauß, 2016: 93f.) Was sich hier wie an einigen anderen Stellen des Textes konfiguriert, ist eine für Momente aufscheinende andere Männlichkeit, die nicht von Gewalt sondern Zartheit und Zuwendung geprägt ist, und so ein anderes, auf Zärtlichkeit, Zuwendung und Liebe basierendes Verhältnis der Geschlechter augenblickhaft realisiert: einen Zwischenraum zwischen weiblichem Ich und männlichem Du.

*Wie weiter* ist aber auch ein Text, der das Verhältnis von Ich und Du noch auf einer anderen Ebene konstituiert: auf der von Schreiberin/Erzählerin und Leser/in. Das Buch endet mit folgenden Zeilen:

Du!  
 Du, Du, hier bin ich.  
 Du weißt es. Wenn nicht: hier bin ich. Ich meine Dich!  
 Mehr oder weniger sichtbar sind alle, die wir eigentlich meinen.  
 Alles Sichtbare ist ein Versprechen.  
 Das Begrenzte weist auf das Weite hin.  
 Jeder Faßbare vertritt Dich.  
 Hier bin ich.  
 Ich meine Dich. (Krauß, 2016: 117)

<sup>8</sup> Vgl. zur Bedeutung der Zartheit als ästhetisch-ethisches Prinzip bei Krauß Emmerich (2014: 5-11). Emmerich stellt sie in den Kontext des mimetischen Vermögens, wie es von Benjamin und Adorno/Horkheimer gefasst wird.

Mit der Anrede an ein «Du» beginnt das Buch auch. Damit bildet die Anrede, die eine Weise der Hinwendung bzw. eine Zuwendung ist, den Rahmen von *Wie weiter*. Am Ende nimmt die Anrede die Form eines Gedichts an. In Gedichten können mit dem angeredeten Du bekanntlich ganz unterschiedliche Adressateninstanzen gemeint sein. So z.B. das im Gedicht angeredete 'Du', die dem Text immanenten, intendierten Leser/innen als Gegenüber des Textsubjekts oder etwa auch die realen zeitgenössischen Leser/innen.<sup>9</sup> Es ist letztlich nicht entscheidbar, welche Instanz hier gemeint ist. Gut denkbar ist, dass die Untentscheidbarkeit intendiert ist. Was allerdings auffällt, ist, dass u.a. auch durch die starke deiktische Einfärbung der gedichthaften Schlusspassage eine Konkretion des Bezugs von Ich und Du erreicht wird, welche – wie übrigens an anderen Stellen von Krauß' Werk auch – darauf hinweist, dass die Autorin ihre gesamte Poetik in einen Zwischenraum von Ich und Du, von textinternen wie textexternen Individuen hineinstellt. Dabei geht es auf der Ebene der realen Kommunikation von Autorin und Leser/ in nicht um den konkreten, bestimmten Rezipienten, sondern um die poetische Lebensform des Lesens und Schreibens als solche, welche sich in Passagen wie der obigen immer wieder neu konstituiert und bewähren muss. Die Schreibende ermöglicht mit der Form ihrer Zuwendung und Hingabe jedes Mal neu einen Raum der Begegnung und Berührung, der jenseits der realen Situation die Möglichkeit eines Zwischen eröffnet. Und dieses Zwischen ermöglicht als symbolische Form das Besondere, die jedesmal möglich werdende konkrete Berührung in der Allgemeinheit der literarischen Kommunikation. Genauso wie Roman in *Wie weiter* eine Konkretion *des* «Liebesmenschen» (Krauß, 2016: 14) ist, sind die jeweiligen Leser/innen Konkretionen eines Jemand der schreibenden Zuwendung, welcher das Begehren zugrundeliegt, dass das Zwischen zu einem «Resonanzraum» (Krauß, 2015a: 7) werde. Entsprechend äußert sich Krauß in der Vorrede des ihr gewidmeten Text+Kritik-Bandes über ihr bisheriges Werk:

Ich schreibe jemandem. Er hat keine Gestalt. Er kommt mir entgegen, ich muß ihm nicht von hinten auf die Schulter tippen, er füllt im Entgegenkommen meinen gesamten Horizont. Gestaltlos. Er umfängt mich jetzt von allen Seiten. Zwischen uns ein Resonanzraum, der meine Stimme widerhallen läßt. Dies zur zweiten häufig gestellten Frage : Denken Sie an Ihre Leser beim Schreiben ?

Ja, an alle ohne Gestalt, die einen Raum bilden. (Krauß, 2015a: 7)

## ZWISCHEN LEERE UND FÜLLE

Kurz nach dem Erscheinen von *Im schönsten Fall* führt Meinhard Michael in den *horen* mit Angela Krauß ein Gespräch. Er fragt sie, ob die Textstruktur aus

<sup>9</sup> Vgl. zu den Adressateninstanzen im Gedicht Burdorf (2015: 203).

«kurzen Splittern» folgerichtig aus einer veränderten Erzähl-Zeit resultiere. Darauf antwortet sie: «Sie entsteht aus der erfüllten Seinsstruktur.» (Krauß/Michael, 2012: 1) Weiter führt sie aus, dass die Kunst mit der konventionellen Vorstellung von Realität breche. Wichtig für ein Verständnis ihrer Poetik sind auch andere Ausführungen in dem Gespräch, die genauer Auskunft darüber geben, was sie unter der 'erfüllten Seinsstruktur' versteht. Sie lässt sich aus einem allem zugrundeliegenden Nichts verstehen, das eine Kraft aus sich entlässt, die Suche, Begehren und Sehnsucht ist. Man könnte diese Kraft erotisch nennen, es ist die dem schöpferischen Prozess inhärierende Energie. Krauß beschreibt die erfüllte Seinsstruktur sehr präzise:

Die Suche/Sehnsucht nach dem Punkt. Im Kern des Seins ist nichts. Sehnsucht, Begehren, also Lebenstrieb, von dieser Kraft lässt sich doch niemals auf ein Etwas schließen. Dieser alles übertreffenden Kraft entspricht nur das Nichts. Eingebaut in diese Beziehung ist natürlich die Überzeugung von einem Etwas. Weil sie wahrscheinlich sonst nicht auszuhalten wär. (Krauß/Michael, 2012: 3)

Angela Krauß' Seinsordnung, ihre Welt, spannt sich über drei Instanzen auf: das Nichts, die Kraft und das Etwas. Das Nichts ist immer da, um alles herum spannt es sich auf, in der galaktischen ebenso wie in der menschengeschichtlichen wie individuell-lebensgeschichtlichen Dimension. Die Kraft ist der schöpferische Prozess, der sich als Sehnsucht und Begehren, als Lebenstrieb äußert. Er führt zu einem Etwas: zur künstlerischen Form, zur Formulierung, die jedoch die Welt immer «verkleinert» (Vgl. Krauß, 2013: 23). Das bedeutet für das schöpferische Ich, dass die erfüllte Seinsstruktur nur über die Darstellung aller drei Instanzen zur Geltung gebracht werden kann.<sup>10</sup> Und dies geht nicht übers Geschichten erzählen, wie Krauß betont. Gleichwohl setzt die Rede von der erfüllten Seinsstruktur eine Einschreibung des Ich Angela Krauß in die Welt, ins Sein voraus. Dieses Ich ist jedoch keine festzustellende Identität, sondern eine Zwischenräumlichkeit, ein fortdauernder Zustand des Schwebens,<sup>11</sup> der Wechsel von Nichtsein und Auftauchen, von Verschwinden und Positionierung, von Desillusionierung und utopischer Erwartung. Mithin ist das Ich selbst Bewegung, Suche, Sich-Aussetzen, Zögern, Schweigen und Warten. Allen Texten ist dieses fluide Ich gemeinsam. Und das heißt nicht, dass sich in ihnen eine Auflösung des Ich vollziehen würde, im Sinne eines postmodern-programmatischen 'Verschwindens des Subjekts'.<sup>12</sup> Denn es erhebt sich zugleich immer eine klare Stimme, eine vernehmbare, eine, die sich

<sup>10</sup> Emmerich (2014: 13) spricht von drei Zeitperspektiven: die der Erdgeschichte, die der Zivilisationsgeschichte und die Perspektive des sich erinnernden Subjekts.

<sup>11</sup> Vgl. zur Bedeutung der Figur des Schwebens für Krauß' Poetik Eke (2002).

<sup>12</sup> Vgl. dazu Bürger (1998).

kenntlich macht, sich verortet, sich konkretisiert im «[h]ier bin ich» (Krauß, 2016: 117). Das Ich aber ist Zwischenraum, indem es sich dem Nichts anheimgibt und es mittels der Form aushält, erträgt, artikuliert. Man muss bei Angela Krauß die Leere mitlesen: das viele Weiß auf den Seiten von *Eine Wiege*, die gänzlich leeren Seiten zwischen den betexteten Seiten auch in anderen Büchern von ihr. Dabei sollte man die leeren Stellen und auch die Leerstellen zwischen letztem Wort und Endzeichen in einem Satz, z.B. in dem Vers ihres gleichnamigen Gedichtbuches «Ich muß mein Herz üben !» womöglich im Sinne eines artikulierten Schweigens verstehen, eines Schweigens, das in anderer Weise spricht, das sagt, ich muss verschwinden, versinken, unwahrnehmbar werden, um in der Erwartung, in der Hingebung sein zu können.<sup>13</sup> Und es ist artikulatorisch vielleicht auch als Appell an den Leser/die Leserin, im Gesagten und Gezeigten das Ungesehene und Ungezeigte, das Ungesagte und Unsagbare, das, was sich (noch) nicht sagen kann, zu erleben.

Das Ich Angela Krauß, das sich kaum vom Ich in ihren Texten scheiden lässt, ist ein Zwischen von Nichts und Etwas, von Leere und Fülle: ein melancholisch liebendes. Im Gespräch mit Meinhard Michael wird deutlich, dass die Seinsstruktur des Nichts einerseits eine Illusionslosigkeit hinsichtlich der Menschheits- und Erdgeschichte einschließt: «Ich bin, wie gesagt, was die weltweite Sachlage betrifft, ohne Illusionen.» (Krauß/Michael, 2012: 4) Darüber hinaus jedoch noch etwas anderes: «Aber es gibt eben nicht nur die Sachlage. Insofern ist die Sachlage selbst auch eine Illusion. Aber ich bin, wie auch schon gesagt, ein liebender Mensch.» (Krauß/Michael, 2012: 4)

## EINE SPEKULATION ZWISCHENDURCH

Genau in der Mitte von Krauß' autobiographisch gefärbtem literarischem Foto-Text *Eine Wiege* befindet sich eine Doppelseite, die gänzlich bedeckt ist mit dem Bild eines Strandes, an dem die Wellen des Meeres sanft auslaufen. Festgehalten ist der Moment, in dem eine Welle mit weißer Gischt den Endpunkt ihres Auslaufens erreicht, und beim Betrachter stellt sich das Gefühl ein, mitzuerleben, wie das Wasser wenig später zurückgezogen wird, also die umgekehrte Richtung einschlägt. Zugleich zeigt das Foto das ansplügende Wasser und sein Versickern im Sand des Strandes. Vielleicht sagt dieses Bild mitsamt seiner Platzierung in der Mitte des Buches Wesentliches über die Poetik und Weltsicht Angela Krauß' aus: Ein stets in Bewegung befindliches Hin und Her von Etwas und Nichts, Leere und

<sup>13</sup> Die Forschung weist wiederholt auf die Bedeutung des Schweigens und der Leerstellen hin. Vgl. Eke (2015: 16), Bastrop (2015, passim) und Montané Forasté (2018: 152 u. 155).

Leben, ein Versickern und eine Überfülle zugleich. Am Meer stehend, kann es passieren, dass der Ausblick auf das Nichts, die Unendlichkeit ohne jede Bedeutung und Bedeutsamkeit, ein tiefes Glücksgefühl in einem erzeugt.

An einer Stelle von *Im schönsten Fall*, wo geschildert wird, wie das erzählende Ich als Kind im Wasser badet, findet sich interessanterweise ein Einschub über das Glück. Darin heißt es: «Dabei weiß keiner, wie es [das Glück] aussieht, es kann jede Gestalt annehmen. Es taucht auf aus dem Nichts, ist flüchtig wie ein Nebelstreif, bleibt nie lange kleben, aber streift noch lange am Horizont auf und ab, damit es ja keiner vergessen kann.» (Krauß, 2011: 57) Das Glücksgefühl taucht hier plötzlich und flüchtig aus dem Nichts auf, welches gleichsam die Ermöglichungsbedingung des Ersteren ist. Realgeschichtlich und biographisch steht das Nichts jedoch nicht selten auch für das Erleben von Sinnlosigkeit, Zerstörung und Entfremdung.

## ZWISCHENRAUM UND ZEIT

In der Frankfurter Poetikvorlesung lesen wir: «Unentwegt schwimme ich in einem Meer von Gewesenem, Seiendem und Werdendem herum, bei jeder Schwimmbewegung wird der ganze Ozean durchgequirlt; kein Molekül ist dort, wo es eben noch war.» (Krauß, 2013: 82) Angela Krauß schwimmt gleichsam in den Zeitekstasen *Vergangenheit*, *Gegenwart* und *Zukunft*. Die Existenz in Zwischenräumen ist zugleich eine Existenz in der Zeit, denn: die Zeit selbst ist ein «dazwischen» (Krauß, 2013: 83). Ähnlich wie im Falle des Status ihrer Lebenschrift (zwischen Fakt und Fiktion) spricht Krauß auch bezüglich der Zeit von zwei Weisen, sie aufzufassen. Einmal ist es die konventionelle Zeit, die mit realhistorischen Daten und Fakten angefüllt bzw. strukturiert ist und den Menschen bei der Gestaltung und Konstruktion ihres Alltagslebens hilft. Dieser Ereigniszeit steht aber eine andere Zeit gegenüber, eine, die in der «imaginären Dichte von Erlebnissen» (Krauß, 2013: 84) existiert. Ereignisbezogene kommunizieren auf der Sachebene, Erlebnisbezogene «bevorzugen im Austausch eine Metaebene» (Krauß, 2013: 85). Was könnte das bedeuten?

Gehen wir dazu noch einmal in das Buch *Eine Wiege* hinein. Neben der autobiographischen Ebene eines in Texten und Fotos fragmentarisch erzählten Lebens, auf welcher reale Ereignisse und Begebenheiten der Familiengeschichte von Angela Krauß präsentiert werden – so einmal mehr der Selbstmord des Vaters oder auch das gemeinsame Leben mit der Mutter während der Kindheit und in deren letzter Lebensphase –, findet sich auch eine Ebene des Zeiterlebens, das zwar einerseits vom konkreten Ich des Textes aus seinen Ausgang nimmt, sich aber auch darüber hinaus auf die gesamte Menschheitsgeschichte und die Geschichte des Lebens überhaupt erstreckt. In diesem Zeiterleben, das die Dimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umspannt, erweitert sich das Ich in eine allumfassende

imaginär-poetische Existenz hinein, der sich eine Welt- und Menschheitsgeschichte offenbart, die an die mythopoetischen Visionen der Romantiker erinnert, wie sie etwa in der Episode der Begegnung des Protagonisten mit den Kaufleuten in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* dargestellt werden (Novalis, 1802/1984: 26-31). Die mythische Geschichtskonstruktion ist wie die der Frühromantiker dreiteilig. Sie setzt sich aus einer verklärten Ur-Vergangenheit, einer zerrissen-entfremdeten Gegenwart und einer versöhnten Zukunft zusammen. Die verklärte Ur-Vergangenheit wird in *Eine Wiege* in folgende Allegorie gekleidet:

In der dunklen Jahreszeit : meine Vorfahren.  
 Außer der Natur sind sie die einzigen,  
 die nichts an Würde eingebüßt haben.  
 [...]  
 Früher hatte ich eine Vorstellung vom Leben.  
 Es ähnelte einem Regenbogen, im Winter einem Schwibbogen.  
 Es war bevölkert von Menschen, die einander etwas zureichten,  
 Menschen mit spiegelblanken, schiefgetretenen Schuhen.  
 Eine Schar von Engeln schwebte über diesen Menschen,  
 wo sie gingen und standen.  
 Die Engel und die Menschen sahen einander gleich.» (Krauß, 2015: 43)

Die Gegenwart dagegen wird in dunklen Bildern gezeichnet. Sie verweisen auf Kriegs- und Zerstörungshandlungen im 20. Jahrhundert («Stalingrad», Krauß, 2015: 50, der «Donner der Flak», *ibid.*, 52). Und sie kulminieren im Zerrbild der Gegenwart als sich unaufhörlich beschleunigende Maschinerie (*ibid.* Krauß, 2015: 52) und als «Superwachstum» (Krauß, 2015: 97). Der Gegenwartsmensch behaust sich «zwischen Aldi und Edeka» (Krauß, 2015: 105).

In den drei Tagen der Dunkelheit, so heißt es in Anspielung auf die christliche Passionsgeschichte gegen Ende des Buches, eröffnet sich schließlich die Dimension der Zukunft, «dieser Zwischenraum, / in dem wir uns sammeln, von euch ratlos betrachtet.» (Krauß, 2015: 114) Der Zwischenraum wird als ein kristallklarer Tag bezeichnet, um im «schönsten Fall» (eine Anspielung auf das frühere Buch von Krauß) eine Erneuerung der Menschheit vorzubereiten. Das erlebende Ich imaginiert eine utopische Zukunft, die es als Kollektiv, expliziter noch als «Vorhut», also als künstlerische Avantgarde, auszuphantasieren gilt. Das Erleben der Zeit in solcher Gestalt ist selbst Zwischenraum, insofern in und durch diesen die «frühe Gegend» mit einer «Morgendämmerung» (Krauß, 2015: 115) verbunden wird, mithin die in die Vergangenheit projizierte Totalität und Allheit mit der in der Zukunft wiederhergestellten. Diese Zukunft wird im Text in das traditionsreiche Bild eines «neuen Arkadien» (Krauß, 2015: 42) gefasst. Das Buch *Eine Wiege* konkretisiert literarisch eindrucksvoll das Zusammenfallen von Zeiterleben und Zwischenräumlichkeit. Schließlich lässt sich von hier aus auch verstehen, warum

das poetische Ich die Geschichte als mit ihm wandernde «Weggefährtin» (Krauß, 2015: 50) bezeichnet.

## POETISCHE EXISTENZ

Die Grundhaltung des Ich Angela Krauß – aus einem wie oben beschriebenen Zeiterleben heraus – ist die der Erwartung. Die melancholisch machende Erfahrung der Ereignisgeschichte, individuell-familial wie menscheits- und weltgeschichtlich, ist der reale Grund einer stets zukunfts- und liebeszugewandten Existenz. Diese Existenz, die Krauß schon in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung eine *poetische* nennt (Krauß, 2013: 85), gilt es immer wieder zu üben. Das Schreiben erweist sich so als eine Lebenskunst, die die Fähigkeit zum Erleben, das Sich-Öffnen, unentwegt und ein Leben lang zum Ausgangspunkt und Ziel hat. In ihrem jüngsten Buch *Der Strom* findet Krauß abermals Formulierungen, die zeigen, dass sie sich ihrer Lebenspoetik treu bleibt:

Die Erwartung hingegen hat natürlich kein Gewicht, sie ist ein Beiwerk der Liebe, wie die Vorfreude, die Tagträume. Wie ich da stand, hatte ich den Eindruck, die Dinge um mich hätten sich neu, in einer ungewohnten Beziehung zueinander angeordnet. Ich ließ es dabei bewenden. Die gesammelte Fülle meiner Erwartung brachte ich jetzt dem langsamen, vielleicht übergewichtigen Hermesboten entgegen. (Krauß, 2019: 46)

In dieser Prosadiktion versammeln sich, einzigartig verdichtet, alle wesentlichen Motive von Krauß' poetischer Existenz: Das Warten, die Erwartung im Zustand eines Schwebezustandes, der getragen ist von Liebe: Liebe zum Leben, zu den Menschen und zu den Dingen, die sich in poetischen Konstellationen immer wieder neu zusammenfügen. Kaum lässt sich in dieser dichten Textur, die Leben und Schreiben ineinander webt, das reale Ich Angela Krauß von der Ich-Figur im Text unterscheiden. Die beiden Ichs bilden ein «Paar» (Krauß/Michael, 2012: 4), das zwar nicht gleichzusetzen ist, «jenseits der Fakten aber doch» (Gees/Krauß, 2015: 79). Erst in dieser Gleichsetzung, jenseits der Fakten, wird es möglich, das literarische Schreiben als existenziellen Akt der Transformation zu begründen: «Für uns alle», so Krauß im Gespräch mit Meinhard Michael, «geht es um Transformation» (Krauß/Michael, 2012: 4), darum, sein Leben zu ändern. Darin erschließt sich denn auch vollends, warum die poetische Existenz fortwährende Übung und liebende Zuwendung ist, zugleich aber auch Zögern und Versenkung ins Nichts.

## LITERATURANGABEN

- BASTROP, Anke. «Im Sagen schweigen. Formen des Sprachlosen bei Angela Krauß». *Text + Kritik*, Oktober 2015, 208, S. 35-43.
- BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2015.
- BÜRGER, Peter. *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- DÜNNE, Jörg, MOSER, Christian (Hrsg.). *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. München: Fink, 2008.
- EKE, Norbert Otto. «Das Schweben und die Form. Angela Krauß' Erzählkunst». *Neue deutsche Literatur* 2002, 50(451), S. 129-137.
- EKE, Norbert Otto. «'Das Eigentliche ist das Unsagbare'. Angela Krauß' Poetik der Ausräumung». *Text + Kritik*, Oktober 2015, 208, S. 13-24.
- EMMERICH, Wolfgang. «Angela Krauß' Erzählen als Kunst der Mimesis». In *Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß*. Hrsg. Marion Gees, Bernadette Malinowski, Michael Ostheimer, Jörg Pottbeckers. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 4-19.
- GEES, Marion. «Im Moment des Erwachens... Zur Initiation von Erzählräumen». In *Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß*. Hrsg. Marion Gees, Bernadette Malinowski, Michael Ostheimer, Jörg Pottbeckers. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 80-92.
- GEES, Marion, MALINOWSKI, Bernadette, OSTHEIMER, Michael und Jörg POTTBECKERS (Hrsg.). *Poetik des Zwischenraums. Zum Werk von Angela Krauß*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.
- GEES, Marion, KRAUSS, Angela. «Die Kindheit, die Liebe und die Form. Ein Gespräch». *Text + Kritik*, Oktober 2015, 208, S. 78-91.
- KRAUSS, Angela. *Ich muß mein Herz üben*. Gedichte. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel, 2009.
- KRAUSS, Angela. *Im schönsten Fall*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- KRAUSS, Angela, MICHAEL, Meinhard. «Poesie und Quantenphysik. Gespräch mit Meinhard Michael». *die horen*, 2012, <http://angelakrauss.de/gespraech/poesie-und-quantenphysik---gespr-ch-mit-meinhard-michael--2012.html>, S. 1-5 [8. April 2019].
- KRAUSS, Angela. *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe*. Frankfurter Poetikvorlesungen. 2. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013.
- KRAUSS, Angela. *Eine Wiege*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- KRAUSS, Angela. «Geschätzte Leserinnen und Leser!» *Text + Kritik*, Oktober 2015a, 208, S. 3-12.
- KRAUSS, Angela. *Wie weiter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016.
- KRAUSS, Angela. *Der Strom*. Berlin: Suhrkamp, 2019.
- MONTANÉ FORASTÉ, Anna. «Mit Fotos aus der Kindheit. Zu Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht* und Angela Krauß' *Eine Wiege*». In *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hrsg. Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2018, S. 143-163.
- NOVALIS. *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. Stuttgart: Reclam, [1802] 1984.



- THOLEN, Toni. «Melancholische Montagen. Über W.G. Sebald». In *Überschreiten, transformieren, mischen. Literatur an medialen Grenzen*. Hrsg. Renate Stauf, Steffen Richter, Christian Wiebe. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, S. 237-252.
- THOLEN, Toni. «Facetten autofiktionalen Schreibens seit den 1970er Jahren – die Automelanchographie». In *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hrsg. Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2018a, S. 39-57.

# DIE WIEDERHOLUNG ALS NACH-DENKEN BEI UWE TIMM. EINE ERINNERUNGSSPUR IM ZWISCHENRAUM<sup>1</sup>

PATRICIA CIFRE WIBROW  
*Universidad de Salamanca*

*«HIELSCHER: Ich finde, dass die Dinge aufeinander  
Bezug nehmen, die ganz frühen und die ganz späten,  
und dass das ein einziger Raum ist, in dem sich  
das in all seinen Schattierungen bewegt...»*

*«Die tiefste Lust an der Literatur»  
Workstattgespräch mit Uwe Timm»  
(Hielscher/Marx, 2020: 30).*

## 1. EINFÜHRUNG

**E**S GIBT IN UWE TIMMS WERK eine ganze Reihe von Erinnerungen, die immer wieder auftauchen und die schon allein aufgrund ihrer Wiedererkennbarkeit einen Déjà-vu-Effekt auslösen, der den Eindruck erweckt als handle es sich bei diesen dicht vernetzten und sich wiederholenden Erzählsegmenten um die zersplitterten Teile einer unendlich fragmentarischen zwischen Fakten und Fiktionen schwankenden Autobiographie, ein Eindruck der spätestens dann Bestätigung findet, wenn sich der Autor in seinen autobiographischen Texten zu diesen zuvor fiktionalierten Erinnerungen bekennt, denn durch diesen in der Retrospektive geschlossenen autobiographischen Pakt werden die zuvor fiktionalierten Mikro-Erinnerungen im Nachhinein aus dem Bereich der Fiktion zurück in das der Fakten transportiert.

Stammen diese in fiktionale Gegenwartstexte auftauchende Erzählfragmente aus der Lebensgeschichte realer Persönlichkeiten, so werden sie von Dierk Niefanger als

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit ist Teil des Forschungsprojektes «Constelaciones híbridadas. Transculturalidad y transnacionalismo en la narrativa actual en lengua alemana» (Plan Nacional, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-098274-B-I00).

«Biographeme» bezeichnet; sind sie dem Umfeld der Autoren oder aus ihrem eigenen Leben entnommen, bezeichnet er sie als «Autobiographeme» (Niefanger: 2012, 289). Eine wie mir scheint zentrale Eigenschaft dieser Autobiographeme ist, dass sie dazu einladen, auch bei fiktionalen Werken einen außertextuellen Bezug zum Leben des Autors herzustellen. In Uwe Timms Werk sind diese Autobiographeme so omnipräsent und so dicht untereinander vernetzt, dass sie einen Subtext bilden, der den Eindruck erweckt, als schriebe sich Uwe Timms Lebensgeschichte in all seinen Texten fort. Ohne die Fiktionalität der Romane aufzuheben, schaffen die darin integrierte Autobiographeme eine enge Verbindung zu den autobiographischen Texten.

Folgt man den Querverweisen, die sich in diesem dichten Beziehungsgeflecht auf tun, so eröffnen sich Einblicke in Uwe Timms psychologischen und intellektuellen Entwicklungsprozess, denn die sich wiederholenden und zugleich variierenden Autobiographeme zeigen, wie das Erlebte im Licht sich wandelnder Deutungsmuster immer wieder aufgenommen und weiter entwickelt wird. Die Wiederholung entpuppt sich dabei als eine Denkfigur, die den für Uwe Timm so zentralen Prozess des «Bedeutens» widerspiegelt (2009: 54). Im Folgenden soll diese für Uwe Timm so bezeichnende Form des Nach-Denkens im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen: Es geht darum, die von diesen Autobiographemen hinterlassene Erinnerungsspur nachzuzeichnen, um aufzuzeigen, wie Uwe Timm sich an bestimmte Erinnerungen abarbeitet und dabei Verdrängtes aus dem Zustand der Latenz langsam ins Bewusstsein zurückholt und dann immer weiter entwickelt. Zugleich soll gezeigt werden, wie sich zwischen fiktiven und nicht fiktiven Texten ein oszillierender Zwischenraum etabliert, der dazu beiträgt, die Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen zu relativieren.

Dieses weitverzweigte autobiographische Verweissystem soll hier exemplarisch anhand eines Erinnerungskomplexes offen gelegt werden, der sich aufgrund seiner einzigartigen Bedeutsamkeit bei Uwe Timm besonders oft wiederholt, nämlich seine großteils ererbten Erinnerungen an den in Russland gefallenen Bruder Karl Heinz, der als Panzerpionier in der Waffen-SS-Totenkopfddivision kämpfte.

## 2. DIE WIEDERHOLUNG ALS ERINNERUNGSSPUR

Wie ein roter Faden zieht sich die Erinnerung an den Bruder Karl Heinz durch das gesamte Werk Uwe Timms. Angesichts der Tatsache, dass ihm nur eine einzige Erinnerung an den 16 Jahre älteren erhalten geblieben ist, mag das frappierend erscheinen. Macht man sich jedoch den Stellenwert des Verstorbenen im Familiengedächtnis bewusst, so wird die Bedeutung dieser Erinnerungen für Uwe Timm verständlich, denn in den Familienerzählungen war der Bruder stets präsent, «abwesend und doch anwesend» (2005: 8). Dessen idealisiertes Bild wurde dem Nachkömmling von klein auf als Beispiel vorgehalten, so dass er praktisch im

Schatten des Bruders aufwuchs, im Bewusstsein, vom Vater stets mit ihm verglichen zu werden: «Der Karl-Heinz, der große Junge, warum ausgerechnet der. Und dann schwieg er, und man sah ihm an, den Verlust und die Überlegung, wen er wohl lieber an dessen Stelle vermisst hätte» (2005: 18). So empfand das Kind den älteren Bruder als unerreichbares Idealbild: «Der Bruder, das war der Junge, der nicht log, der immer aufrecht war, der nicht weinte, der tapfer war, der gehorchte. Das Vorbild» (2005: 18).

Es ist insofern nicht weiter verwunderlich, dass der Bruder wie eine Art Doppelgänger durch Uwe Timms Werk geistert. Selbst in den früheren Texten, in denen die Erinnerung an den Bruder für gewöhnlich fiktionalisiert oder nur ganz kurz angetippt wird, fällt die Eindringlichkeit auf, mit der von der einzigen Begegnung erzählt wird, an die sich der Autor erinnern kann: er, der dreijährige, kommt in die Küche und bemerkt an der gespannten Haltung der Eltern sogleich, dass etwas Besonderes von ihm erwartet wird. Dann, plötzlich, entdeckt er den blonden Schopf hinter dem Besenschrank, und schon taucht der große Bruder dahinter hervor und hebt ihn hoch in die Luft: «Erhoben werden – Lachen, Jubel, eine unbändige Freude – diese Empfindung begleitet die Erinnerung an ein Erlebnis, ein Bild, das erste, das sich mir eingepägt hat, mit ihm beginnt für mich das Wissen von mir selbst, das Gedächtnis» (2005: 7). So beginnt auch das Erinnerungsbuch *Am Beispiel meines Bruders* (2003), mit der Beschreibung dieser Begegnung mit dem sich damals nach seiner Ausbildung bei der Waffen-SS auf der Durchreise nach Russland befindenden Bruder. Sie prägt sich dem Kind tief ein und wird zu einem Sinnbild des Glücks. Dieser Moment markiert, wie Friedhelm Marx hervorhebt, bei Uwe Timm «den Anfangspunkt der eigenen Erinnerungen» (Marx, 2007: 29) «der mit dem Wissen vom eigenen Ich zusammenfällt» (2007: 29).

Damit sich eine so frühe Erinnerung so tief ins frühkindliche Bewusstsein verankern konnte, muss sie immer wieder abgerufen und von Anfang an als hoch signifikant für die eigene Identität empfunden worden sein. Dies ist mit Sicherheit dem Einwirken der Eltern zu verdanken, die das kindliche Erinnerungsvermögen wohl in diese Richtung gelenkt haben werden. Offen bleibt die Frage, inwiefern es sich dabei um eine reale Erinnerung handelt oder um eine halb eingebildete, durch die Erzählungen der Eltern suggerierte «falsche Erinnerung». Letztendlich ist das jedoch belanglos, denn das Entscheidende daran ist ihre Funktion innerhalb des Familiengedächtnisses als Sinnbild für ein familiäres Wir-Gefühl. Die bisher untersuchten Autobiographeme zeigen, dass die Erinnerungen an den Bruder, obwohl sie großteils nicht auf Selbsterlebtes beruhen, sondern von den Eltern übernommen und ererbt wurden, ein sehr starkes, unreflektiertes Zugehörigkeitsgefühl schaffen, ein Gefühl der Nähe, das dazu führt, dass der Bruder nicht nur als Familienmitglied empfunden wird, sondern als Teil des eigenen Ichs.

Die Bedeutsamkeit dieser Erinnerung lässt sich schon allein an den zahlreichen fiktionalen so wie nicht fiktionalen Texten erkennen, in denen sie aufgegriffen wird. Zum ersten Mal taucht sie 1989 in den *Römischen Aufzeichnungen* auf (erstmalig unter dem Titel *Vogel frisst die Feige nicht* erschienen), dann 1996 im Roman *Johannisnacht*, um sich dann in schneller Folge in dem Roman *Rot* (2001) und in den autobiographischen Texten *Am Beispiel meines Bruders* (2003) und *Der Freund und der Fremde* (2005) zu wiederholen.

Auf einer der ersten Seiten der *Römischen Aufzeichnungen* –eine Reihe loser Tagebucheinträge, die während Uwe Timms Italienaufenthalt zwischen 1981 und 1983 entstanden–, berichtet der Ich-Erzähler von einem Traum, in dem der Bruder ihm erschienen sei. Die Aufbruchsstimmung, in der sich der Autor damals gerade befand, könnte den notwendigen Freiraum für diesen aus der Versenkung auftauchenden Traum geschaffen haben: «Träumte von meinem Bruder, der – meine einzige Erinnerung an ihn – sich hinter einen Besenschrank versteckt hält. Er will mich, seinen kleinen Bruder, überraschen, Aber ich sehe seinen Kopf, sein blondes Haar.» (1989: 17). Daran anschließend wird aus dem Brief zitiert, den der Bruder wenige Monate später aus dem Lazarett schreibt: «Mein lieber Papi! Leider bin ich am 19. schwer verwundet worden. Ich bekam einen Panzerbüchschenschuss durch beide Beine, die sie mir nun abgenommen haben. [...] Tröste die Mutti, es geht alles vorbei...» (1989: 17). Fast übergangslos wird dann noch der erste unheimliche Versuch des Bruders geschildert, sich bei der Waffen-SS zu melden, um dann in abschließendem Ton, die wenigen Dinge aufzuzählen, die den Eltern nach dessen Tod zugesandt wurden; ein Tagebuch, ein paar Briefe, seine Orden und eine mit der Zeit zu Stein gewordene Tube Zahnpasta (1989: 18). Der parataktische Stil, mit dem diese Erinnerungen auf engstem Raum zusammengetragen werden, spiegelt in seiner Knappheit die Spärlichkeit des Erinnerten wider. Es scheint kaum möglich, aus diesen paar abgegriffenen Erinnerungen ein Buch herauszubilden. Das ist zu diesem Zeitpunkt auch nicht die Absicht des Ich-Erzählers; er beschränkt sich vielmehr darauf, den frühen Tod des Bruders melancholisch, fast resignativ, zu beklagen. Und doch zeigt selbst diese kurze Passage, dass es sich dabei um eine sehr gefühlsbetonte Erinnerung handelt.

In dem 1996 erschienenen Roman *Johannisnacht* (1996) ist ebenfalls von einem Traum die Rede, der zeigt, dass die Beschäftigung mit dem Bruder sich zu diesem Zeitpunkt noch großteils im Bereich des Halbbewussten abspielt. Der Konflikt zwischen Nähe und Distanz, Identifikation und Abgrenzungswunsch, der später so wichtig wird, ist hier nur indirekt mit Hilfe der Traumsymbolik angedeutet. In dem Traum beobachtet der Ich-Erzähler, wie der tote Bruder, dem bereits beide Beine abgenommen wurden, sich kniend bemüht, eine Schublade zu öffnen. Die Schublade ist voller zusammengeknüllter, von dem Träumenden beschriebener Seiten: «Der Bruder wollte aber eine bestimmte Schublade geöffnet haben. Sie ließ

sich als einzige nicht herausziehen, auch nicht mit Gewalt. Sie klemmte. Ich zog nur schwach, tat aber so, als zöge ich mit aller Kraft. Wollen musst du. Los, sagte mein Bruder.» (2005b: 91). Dieser Traum stellt eine viel engere Verbindung zum Bruder als der vorangehende in den *Römischen Aufzeichnungen* her. Er erweckt den Eindruck als wolle der Verstorbene den Lebenden zu etwas auffordern, als verlange er ihm etwas ab, das dieser noch nicht zu leisten vermag. Seine geisterhafte Erscheinung scheint sich Zugang zu dem Lebenden oder zu dessen Schreiben verschaffen zu wollen. Der von dieser phantasmagorischen Erscheinung ausgehende Druck führt jedenfalls dazu, dass der Bruder als Heimsuchung empfunden wird. Die klemmende Schulblende deutet auf einen inneren Widerstand, der dem Bruder nicht verborgen bleibt: «Wollen musst du», ruft er aus (2005b: 91). So undeutlich dieser Traum auch sein mag, zeigt er doch, dass die Erinnerung an den Bruder nicht mehr wie ein Überbleibsel aus der Vergangenheit abgetan werden kann, sondern mit dem eigenen Leben in Verbindung gebracht wird. Er signalisiert, dass der Ich-Erzähler damit begonnen hat, sich mit seinen komplexen Gefühlen zum Bruder auseinanderzusetzen. Dabei tut sich natürlich auch die Frage auf, ob der innere Widerstand, der im Traum zum Ausdruck gelangt, als eine Anspielung auf Uwe Timms bis dahin gescheiterte Versuche, über den Bruder zu schreiben, interpretiert werden kann.

Fünf Jahre später taucht die Erinnerung an den Bruder im Erinnerungsroman *Rot* (2001) wieder auf – diesmal in stark abgewandelter Form und an prominenter Stelle, nämlich ganz am Anfang des Romans, als Initialzündung, und dann noch einmal am Schluss. Der Roman beginnt bezeichnenderweise mit den Worten «Ich schwebe», ein Glücksgefühl evozierend, das ganz eng an die Erinnerung an den Bruder assoziiert ist: «Wenn man jetzt die Augen schließen könnte, es wäre der Frieden.» (2009: 8) denkt der Ich-Erzähler, nachdem er überfahren wurde und nun sterbend auf der Straße liegt, eine Situation, die an den gewaltsamen Tod von Uwe Timms Jugendfreund Benno Ohnesorg erinnert – ein ebenfalls immer wiederkehrendes Erinnerungsmotiv –. Vor dem inneren Auge des Sterbenden zieht sein vergangenes Leben in einer langen Reihe bruchstückhafter, immer nur kurz aufleuchtender Erinnerungen wie im Schnelldurchgang noch einmal vorbei. Am Ende münden all diese scheinbar aleatorisch zusammengewürfelte Flachbacks wieder in den Anfang und es stellt sich ein Schwebезustand ein, der auf den Engel der Geschichte und auf die Frage nach einem erfüllten Leben bezogen wird: «Der schwebt ja. Er schwebt, da, er hebt ab, er fliegt, endlich fliege ich...» (2009: 393). Der immer wiederkehrende Moment des Schwebens und das damit verbundene Glücksempfinden legt es nahe, dieses Motiv als einen Verweis auf die einzige Erinnerung an den Bruder Karl-Heinz zu interpretieren, was wiederum zeigt, dass es sich um eine tiefenpsychologisch hoch relevante Erinnerung handelt.

Angesichts der auffälligen Dichte der in *Rot* einmontierten Autobiographeme fällt es nicht schwer, Uwe Timms Bemerkung nachzuvollziehen, dass dieser Roman den Weg für die nachfolgenden autobiographischen Texte gebahnt hätte. In *Rot* bildete sich die Form heraus, die es ihm wenig später ermöglichte, über den Bruder und sich selbst zu schreiben (2009: 79-80). Beim Schreiben habe sich eine Montagetechnik herauskristallisiert, die es ihm erlaubte, zwischen der Perspektive des erinnernden und des erinnerten Ichs hin und her zu pendeln, so dass es ihm möglich war, ein Gefühl der Nähe an das subjektiv Erinnernte zu suggerieren, und gleichzeitig immer wieder davon abzurücken, um es kritisch aus der Perspektive der Gegenwart heraus zu betrachten (2009: 77). Diese ständige Modellierung der Distanz zwischen dem erzählenden und dem erinnernden Ich ist für die darauffolgenden autobiographischen Texte eine zentrale Voraussetzung. Auch die thematische Auseinandersetzung mit der sowohl individuellen als kollektiven Bedeutung von Erinnerungen kann als Vorbereitung für die darauffolgenden Erinnerungsbücher verstanden werden. Vor allem die Überlegungen des Beerdigungsredners Thomas Linde zu seiner Rolle als Erzähler, die sich geradezu dazu anbieten, als metanarrative Werkstattberichte zu dem Roman gelesen zu werden, deuten zugleich auf die darauffolgenden *Hommagen* an den Bruder (*Am Beispiel meines Bruders*, 2003) und den Freund (*Der Freund und der Fremde*, 2005) voraus. Der zentrale Stellenwert des Romans *Rot* in Hinblick auf das darauffolgende Schaffen ist unter anderen von Rolf Parr hervorgehoben worden, der die These aufgestellt hat, dass es von *Rot* an in Uwe Timms Werk «einen Wechsel von tendenziell pro-spektiven zu tendenziell retrospektiven Bezugnahmen gibt» (2012: 76). Uwe Timm hat in seiner Frankfurter Poetik Vorlesung *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt* (2009b) eigens auf die Parallelismen zwischen Thomas Lindes Betätigungsfeld als Beerdigungsredner und seiner eigenen Arbeit als Schriftsteller hingewiesen, und damit diese Lesart noch einmal zusätzlich unterstützt:

Das war es, was mich an diesem Beruf interessierte, der Beerdigungsredner *bedeutet* das Leben, versucht, das daran Besondere zur Sprache zu bringen. [...] Die Parallele zu der Arbeit des Schriftstellers, der nicht nur Sprache montiert oder Vorgesprochen nachschreibt, ist offensichtlich, auch seine Zeit ist das Präteritum. Es geht um «die Überlieferung von gelebter Erfahrung. Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, das ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben», wie Walter Benjamin in seinem Essay «Der Erzähler» schreibt. (2009b: 57)

Diese Zusammenhänge zwischen dem stark autobiographisch geprägten Roman und den darauf folgenden autobiographischen Erinnerungsbüchern können als perfektes Beispiel autofiktionalen Schreibens angesehen werden, das sie mit Hilfe der eingestreuten metafictionalen Überlegungen zu dem Verhältnis zwischen Autorschaft, Autobiographie und autobiographischen Schreiben problematisieren. So setzt sich Uwe Timm in *Am Beispiel meines Bruders* (2003), der Biographie des

Bruders, mit der er gleich nach *Rot* beginnt, zuallererst mit den Gründen auseinander, die ihn jahrelang daran hinderten, sich diesem Schreibprojekt anzunehmen. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass er sich zu Lebzeiten seiner Eltern und der Schwester nicht frei gefühlt habe, über den Bruder zu schreiben (2006: 10). Selbst nach deren Tod habe er noch starke Blockaden überwinden müssen, die sich bereits beim Lesen von Karl-Heinz' Tagebuch bemerkbar machten. Es gab dort eine Stelle, über die er nicht hinauskam: «Brückenkopf über den Donez», war da zu lesen. «75 m raucht Iwan Zigaretten, ein Fressen für mein MG» (2006: 16). Sein innerliches Zurückschrecken von der mangelnden Empathie des Bruders erklärt Uwe Timm, indem er abermals auf einen Traum zurückgreift: Eine dunkle, bedrohliche Gestalt ohne Gesicht, von der er jedoch mit Sicherheit weiß, dass es sich um den Bruder handle, versucht bei ihm in die Wohnung «einzudringen». Er kann deren Eindringen nur verhindern, indem er sich mit aller Kraft gegen die Tür stemmt: «Endlich kann ich die Tür ins Schloss drücken und verriegeln», heißt es, «Halte dann aber zu meinem Entsetzen eine rauhe, zerfetzte Jacke in den Händen.» (2006: 10) Die zerfetzte Jacke, so die sich aufdrängende Interpretation, deutet darauf hin, dass das Verdrängte bereits dabei ist, sich einen Weg ins Bewusstsein zu bahnen und sich nicht mehr zurückdrängen lässt. Die indentitäre Verwicklung mit dem Bruder, die zuvor nur andeutungsweise hervortrat, wird jetzt evident. Trotzdem schreckt der Ich-Erzähler weiterhin vor dem, was sich ihm eröffnen könnte, zurück, und vergleicht dieses Zurückschrecken mit seiner kindlichen Reaktion auf Tiecks Märchen *Ritter Blaubart*, das er sich aufgrund seiner Angst vor dem, was sich hinter der Tür in der verbotenen Kammer verbarg, nie zu Ende vorlesen ließ (2006: 9). Die Erinnerung an den Bruder erscheint durch diesen Vergleich ebenfalls als eine verschlossene Kammer, die er mit Hilfe des Erinnerungstextes zu öffnen sucht.

Wie auch der Traum ist die Biographie des Bruders – die zugleich Autobiographie, Bruder- und Vaterbuch ist – von dem inneren Konflikt zwischen Nähe und Distanz beherrscht: Im Traum wird der Bruder trotz seiner Gesichtslosigkeit sofort erkannt, und damit als dazugehörig, als Angehöriger akzeptiert. Zugleich wird er aber auch als Eindringling empfunden, als ein Fremder, der sich gewaltsam Zugang zu verschaffen sucht. Der Moment des «Wiedererkennens» widerspricht sich mit der Angst vor der als Heimsuchung empfundenen dunklen Gestalt. Die zerfetzte Jacke zeigt an, dass es nicht möglich ist, diesem aus dem Unterbewusstsein auftauchenden Etwas zu entgehen. Selbst wenn man sich dagegen wehrt, wenn es gelingt, das Bedrohliche auszusperren, dringt es letztendlich zu einem durch. Als entscheidend an diesem Traum erscheint der Umstand, dass sich das bewusste Ich das Bedürfnis eingesteht, sich von der brüderlichen Schuld abgrenzen zu wollen. Damit hat dieses Buch den Väterbüchern der siebziger, achtziger und neunziger Jahren etwas voraus: dort dienten die Vater-Sohn Konflikte nämlich noch dazu, die Distanz zwischen der ersten und der zweiten Generation zu betonen. Die zwei-



te Generation suchte sich auf diese Art und Weise eine Gegen-Identität zu verschaffen, die das Gefühl von familiärer Zugehörigkeit verleugnete (Cifre: 2019, 2020). Im Gegensatz dazu setzt Uwe Timm sich mit seinen ambivalenten Gefühlen auseinander: Ohne das Grauen zu unterdrücken, das ihn bei dem Gedanken an die Gräueltaten der SS in Russland erfasst, ohne sein Mißtrauen dem Bruder gegenüber zu verleugnen – War er an Erschießungskommandos beteiligt? –, ohne die Angst zu verschweigen, die seine Nachforschungen über das SS-Totenkopfverband-Bataillon überschatten, bekennt er sich zu den Gefühlen, die ihn an den Bruder binden. Statt sich von ihm abzuwenden, nimmt er seine widerstreitenden Gefühle und Überlegungen zum Anlass zu einer hoch komplexen literarischen Gratwanderung, die beidem gerecht zu werden sucht: der gefühlten Nähe und der moralischen Verurteilung. Der von Bernhard Schlink im *Vorleser* (1995) thematisierte Widerspruch zwischen *Verstehen* und *Verurteilen* (1997: 151) wird dabei aufgehoben: die rationale Auseinandersetzung mit historischer Schuld setzt die über das kommunikative Gedächtnis gesteuerte Identifikation mit dem zur Familie gehörenden Täter nicht außer Kraft. Das kulturelle und das kommunikative Gedächtnis werden zwar mit sich widersprechenden Emotionen assoziiert, und an unterschiedliche Formen der Erinnerung gekoppelt, aber nicht gegeneinander ausgespielt. Die innerhalb der Familie tradierten Erzählungen finden die gleiche Anerkennung wie andere zentrale Erinnerungstexte und Dokumente, die ebenfalls in den Text integriert werden (dazu gehören beispielsweise die Reden Heinrich Himmlers (2006: 33), die Tagebücher des Generals Heinrici (2006: 25), die literarischen Zeugnisse Primo Levis oder Jean Améry's (2006: 59), die wissenschaftliche Analysen Christopher R. Brownings (2006: 100)).

Besonders deutlich wird die Identifikation mit dem Bruder bei der Beschreibung der psychosomatischen Reaktionen, die sich während einer Lese-Reise Uwe Timms in die Ukraine einstellen. In der Nacht vor der Lesung träumt der Autor von dem Bruder und ist beim Aufwachen wie gelähmt. Der Krampf, den er in beiden Beinen verspürt, ist so stark, dass er sich nicht aufrecht halten kann. Fast als handle es sich um einen Phantomschmerz scheint dieser an die Beinamputation des Bruders erinnernde Krampf die Intensität seines Nacherlebens zu belegen. Das gleiche gilt für die sich im Verlauf der Lesung herausbildenden dunklen Ränder unter den Augen des Vortragenden:

Die Diskussion mit den ukrainischen Germanisten und Deutschlehrern war bestimmt von deren Herzlichkeit, die, denkt man an die Vergangenheit, beschämte. Die Schlucht von Babij Jar liegt in der Nähe von Kiew.

In der Kaffeepause ging ich zur Toilette. Ich blickte in den Spiegel und sah einen anderen. Das Gesicht bleich, fast weiß, die Augenhöhlen tief überschattet, violett, wie die eines Sterbenden.

Später fragte ich die Diskussionsleiterin, ob ihr die Veränderung an meinen Augen

schon während der Veranstaltung aufgefallen sei.

Ja, sagte sie, habe es mir aber nicht sagen wollen, weil sie glaubte ein Hinweis würde mich irritieren. Plötzlich, mitten in der Diskussion, hätte sich dieses Dunkle ausgebreitet, unter beiden Augen, als hätte ich Schläge auf die Augen bekommen. (2005: 122)

«Ich blickte in den Spiegel und sah einen anderen» (*ibid.*). Das Phantasmagorische an diesem Satz verdeutlicht die identitäre Verstrickung mit dem Bruder, erweckt sie doch den Eindruck als würde Uwe Timm unbewusst dessen Schuld auf sich nehmen. Das Unbewusste seiner somatischen Reaktionen deutet auf eine starke Identifizierung mit dem Verstorbenen hin. Nichtsdestotrotz bleiben seine Gefühle dem Bruder gegenüber ambivalent: der Neunzehnjährige, dem beide Beine amputiert wurden, erscheint als Opfer und Täter zugleich; zum einen erblickt Uwe Timm in ihn so etwas wie einen *Alter Ego*, der ihn mit der Frage konfrontiert, ob er wohl den Mut zum Nein-Sagen gefunden hätte, zu jenem *non servo* (2005: 148), nach dem er in den Aufzeichnungen des Bruders vergeblich Ausschau hält; zum anderen empfindet er Karl Heinz als Verkörperung des Anderen schlechthin, als Mahnmal für deutsche Schuld.

Die Frage, inwieweit die ehemaligen Täter hier zu Opfern stilisiert werden, ist unter anderen von Harald Welzer in «*Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane*» (2004) aufgeworfen worden. Er spricht Uwe Timm letztendlich jedoch von dem Vorwurf, die familiäre NS Vergangenheit leugnen zu wollen, frei. Ebenso wie Martin Hielscher, der Uwe Timm zu den Autoren zählt, die «ein Verstehen, eine Einsicht, ein besseres Wissen» zu erreichen suchen, «ohne Komplizenschaft und Leiden einfach zusammenzuwerfen» (2007: 92). In der Tat, Uwe Timms Auseinandersetzung mit den Tagebuchaufzeichnungen und Briefen des Bruders hat nichts Glättendes, Apologetisches oder Verklärendes an sich; er verschließt nicht die Augen vor dem mangelnden Mitgefühl des Bruders angesichts der Tötung von Soldaten, Zivilisten und Juden. Nur in dem letzten Eintrag des Tagebuchs erblickt der Schreibende einen Hoffnungsschimmer, der ihn dazu veranlasst, sich zu fragen, ob das abrupte Abbrechen der Aufzeichnungen womöglich auf einen Sinneswandel hinweisen könnte: «Hiermit schließe ich mein Tagebuch», so des Bruders letzte Notiz, «da ich für unsinnig halte, über so grausame Dinge, wie sie manchmal geschehen, Buch zu führen.» (2006: 155) Doch schweigt sich das Tagebuch darüber aus, vor welchen schrecklichen «Dingen» dem Schreibenden die Worte versagen. Uwe Timm fragt sich, ob der Bruder womöglich aus Scham seine Aufzeichnungen unterbricht. Die sich so auftuende Leerstelle verleitet ihn jedoch nicht dazu, sich gegen die Möglichkeit zu verschließen, dass der Bruder womöglich lediglich die deutsche militärische Niederlage als «grausam» empfunden haben könnte.

Anders als in seinem ersten Roman *Heißer Sommer* (1974), in dem der Erzähler eine Kriegserinnerung seines Vaters noch völlig unreflektiert zum Besten gibt (2003: 48), zeigt sich Uwe Timm in *Am Beispiel meines Bruders* der Tatsache bewusst, dass sich die Erinnerungen an den Krieg und den Nationalsozialismus nicht allein aufgrund eines natürlichen Vergessens abnutzen, sondern auch weil das, was für das gegenwärtige Ich nicht mehr tragbar ist, für gewöhnlich weggelassen oder umgedichtet wird. Durch die Auseinandersetzung mit den jüngsten Erinnerungsdiskursen von Autoren wie Jan Assmann, den er in seinem Essay *Von Anfang und Ende* (2009b: 66) zitiert, zeigt Uwe Timm sich der Spannungen bewusst, die zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis existieren, zwischen den innerhalb der Familien tradierten Opferdiskursen und der Geschichtsschreibung, und versucht zwischen ihnen zu vermitteln. Martin Hielscher sieht das als eine der wichtigsten Leistungen der neuen deutschen Erinnerungsliteratur, zu der auch Uwe Timm zählt:

Erst eine Gesellschaft, die soweit gefestigt ist und abgerechnet hat, die aufgearbeitet hat, was aufgearbeitet werden muß, um einen stabilen und funktionierenden Referenzrahmen zu schaffen, der die Sicherheit schafft, in das Grauen hineinzuschauen, dem man entkommen ist, kann man auch in einem weiteren Schritt sich der Grauzone stellen, in der die Mentalität angesiedelt ist und auf die eine oder andere Weise weiterwirkt, die den Nationalsozialismus möglich machte. Genau das tun Romane und Erinnerungsbücher wie die von Uwe Timm «Am Beispiel meines Bruders», Dagmar Leupold «Nach den Kriegen», Stephan Wackwitz, «Ein unsichtbares Land», Wibke Bruhns «Meines Vaters Land» u.a., wobei sie die Bedingungen ihres Erzählens und Erinnerens ausdrücklich reflektieren. (Hielscher, 2007: 96)

Schon allein indem Uwe Timm bestimmte einschlägige, immer wiederkehrende Sprachformeln gesperrt schreibt – Redewendungen wie «Das haben wir nicht gewußt» (2005: 129), «Man muß das erlebt haben» (105), «Den Jungen verloren und das Heim» (2005: 75), «Der Schicksalsschlag» (2005: 87), «Hamburg in Schutt und Asche» (2005: 39), «Der Idealismus des Jungen missbraucht» (2005: 19) –, hebt er deren legitimierende Funktion hervor und erinnert daran, dass diese formelhaften Zusammenfassungen das sich dahinter verbergende Grauen langsam abschleifen, es fassbar machen, indem sie es anekdotisch überformen (2005: 36). Verglichen mit den vereinzelt Anspielungen im Frühwerk, macht sich im Spätwerk gerade in den sich wiederholenden Autobiographemen der veränderte Blickwinkel deutlich, der durch die Auseinandersetzung mit den sich im Laufe der Zeit immer weiterentwickelnden Gedächtnistheorien und Erinnerungsdiskurse hervorgerufen wurde.

### 3. SCHLUSS. DIE WIEDERHOLUNG ALS EINE FORM DES NACH-DENKENS

Das hier skizzierte intratextuelle Verweissystem zwischen diesen untereinander vernetzten und ständig variierenden Bio- und Autobiographemen stellt das identitätsstiftende Potential von Erinnerungen in den Vordergrund und relativiert dabei zugleich die Bedeutung der Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen. Gerade die sich von Text zu Text immer weiter entwickelnden Erinnerungen zeigen, dass Sinn bei Uwe Timm oftmals an der Grenze, im Zwischenraum zwischen Fakten und Fiktionen entsteht. Während die früheren fiktionalen Texte den Weg zur Autobiographik frei machen, entsteht innerhalb der autobiographischen Texte eine ständige Spannung zwischen der Unmittelbarkeit des Erinnerten und einer die Authentizität der Erinnerungen problematisierenden Reflexion.

Uwe Timm hat sich, wie ich hier zu zeigen versucht habe, immer weiter an sein autobiographisches Ich herangeschrieben. Ausgehend von seinem ersten, in der dritten Person verfassten Roman *Heißer Sommer* über die zwischen subjektiver Erinnerung, Fakten und Fiktionen changierenden Romane wie *Johannismacht* und *Rot*, bis hin zu den autobiographischen Texten wie *Römische Aufzeichnungen*, *Der Freund und der Fremde* und *Am Beispiel meines Bruders* sowie den poetologischen Essays hat Uwe Timm seine LeserInnen immer weiter an sich heran gelassen, ohne sich ihnen dabei jedoch ganz preis zu geben. Diese Entwicklung zum Autobiographischen hin verläuft jedoch keineswegs linear, sondern bewegt sich im Rahmen eines hoch komplexen Geflechts intertextueller Beziehungen, anhand von Abhängigkeiten und Verwandtschaften, die sich über die Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen systematisch hinwegsetzen. Uwe Timms Art, bestimmte Erlebnisse in Form von Wiederholungen, Selbstzitataten und Reminiszenzen immer wieder aufzugreifen, zeigt, wie er das Erlebte im Licht neuer Lektüren und Erlebnisse ständig weiterverarbeitet. Was sich im Laufe der Zeit dabei gleich bleibt, erweist sich als ebenso relevant wie das, was sich verändert, denn die Kontinuitäten stiften einen Zusammenhang zwischen dem scheinbar Unterschiedlichen, während die Abweichungen seine innere Entwicklung widerspiegeln. Die zahlreichen metafikcionalen Passagen, die diesen Prozess begleiten und reflektieren, tragen zusätzlich dazu bei, die Wiederholungen als sichtbare Zeichen seiner inneren Entwicklung kenntlich zu machen. Uwe Timms Interesse gilt dabei nicht allein dem inneren Entwicklungsprozess, der aus dem Erlebten eine individuelle Erfahrung herausfiltert, sondern auch dem intellektuellen Erkenntnisprozess, der in dem Moment einsetzt, wo das Denken beginnt, denn Sprache und Denken schaffen eine starke Verbindung zwischen den individuellen Erinnerungen und den kollektiven Deutungsmustern. Dass Uwe Timm diesen komplexen Zusammenhang stets mitreflektiert, gehört sicherlich zu seinen bedeutendsten Leistungen: «Jede literarische Arbeit, jedenfalls die mich interessierende», stellt er fest «muss sich beidem, dem individuellen

wie dem gesellschaftlichen Erinnern, öffnen und gerade dem nachspüren, was verschwiegen wird, was nicht im Blick und dennoch da ist.» (2009: 83)

Letztendlich zeigt das hier nachgezeichnete Geflecht von autobiographemischen Verbindungen und Zusammenhängen, dass Uwe Timms psychologische Entwicklung kaum von seinem intellektuellen Werdegang getrennt werden kann. Die hier anhand der Bruder-(Auto)Biographeme aufgezeichnete Entwicklung wird erst nachvollziehbar, wenn sie mit Uwe Timms intensiver Auseinandersetzung mit den Konzeptualisierungen von Autoren wie Albert Camus, Walter Benjamin, Jan und Aleida Assmann in Zusammenhang gebracht wird, denn es sind die Werke dieser Autoren, die den Schreibenden dazu antreiben, die ererbten Erinnerungen so wie das von ihm Erlebte immer wieder zu hinterfragen und nach neuen Parametern weiter zu verarbeiten. Eine besonders deutliche Widerspiegelung findet dieser Prozess des Nach-Denkens und Bedeutens in den sich stets wiederholenden und variierenden Autobiographemen.

## LITERATURANGABEN

- ASSMANN, Aleida. «Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders* und der Umgang mit deutschen Familiengeschichten 2000-2020». In: Hielscher, Martin / Marx, Friedhelm (Hg.): *Wunschort und Widerstand. Zum Werk Uwe Timms*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020, 177-193.
- CIFRE WIBROW, Patricia. «Zeit und Genealogie im Rahmen von Väterbüchern und Familienromane». Danler, Paul (Hg.): *Chronos – Kairos – Aion, alles eine Frage der Zeit?* Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, 109-122.
- CIFRE WIBROW, Patricia. «Warme und kalte Asche. Das Gespenstische als Figuration des Erinnerten bei Uwe Timm». In: Hielscher, Martin / Marx, Friedhelm (Hg.): *Wunschort und Widerstand. Zum Werk Uwe Timms*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020, 281-299.
- FRIEDRICH, Gerhard. «Erdachte Nähe und wirkliche Ferne. Fiktion und Dokument im neuen deutschen Familienroman». Costagli, Simone / Galli, Matteo (Hg.): *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogie im internationalen Kontext*. München: Wilhelm Fink 2010, 169-180.
- HIELSCHER, Martin. «NS-Geschichte als Familiengeschichte. *Am Beispiel meines Bruders* von Uwe Timm». In Marx, Friedhelm (Hg.): *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Göttingen: Wallstein Verlag 2007, 91-102.
- HIELSCHER, Martin / MARX, Friedhelm. «“Die tiefste Lust an der Literatur” Werkstattgespräch mit Uwe Timm». In: Hielscher, Martin / Marx, Friedhelm (Hg.): *Wunschort und Widerstand. Zum Werk Uwe Timms*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2020.
- MARX, Friedhelm (Hg.). *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007.
- MARX, Friedhelm. «‘Erinnerung, sprich.’ Autobiographie und Erinnerung in Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders*», in Marx, Friedhelm (Hg.): *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Göttingen: Wallstein Verlag 2007, 27-35.

- NIEFANGER, Dirk. «Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm)»: Peter Braun, Bernd Stiegler (Hg.): *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2012, 289-306
- NIEFANGER, Dirk. «Grenzen der Fiktionalisierung. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders*» in Marx, Friedhelm (Hg.): *Erinnern, Vergessen, Erzählen. Beiträge zum Werk Uwe Timms*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007 37-52.
- PARR, Rolf. «Prospektive und retrospektive Vernetzungen. Oder: Was die Romanwelt von Uwe Timm im Innersten Zusammenhält». *Text und Kritik*, Heft 195 Uwe Timm, Juli 2012, 75-83.
- SCHOLL, Julia. «'der Autor, ich' Auktoriale Selbstentwürfe in Uwe Timms Poetologie(n)». *Text und Kritik*. Heft 195 Uwe Timm. Juli 2012, 28-37.
- SCHLINK, Bernhard. *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes 1997.
- TIMM, Uwe: *Vogel, friß die Feige nicht. Römische Aufzeichnungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989
- TIMM, Uwe. *Heißer Sommer*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.
- TIMM, Uwe (2005b). *Johannismacht*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch 2005.
- TIMM, Uwe. *Am Beispiel meines Bruders*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2006.
- TIMM, Uwe. *Rot*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009.
- TIMM, Uwe (2009b). *Von Anfang und Ende. Über die Lesbarkeit der Welt. Frankfurter Poetikvorlesung*. Kiepenheuer & Witsch: Köln.
- WELZER, Harald (2004). «Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane». *Mittelweg* 36, Nr. 1, Januar/Februar, 53-64.
- WILLIAMS, Rhys W. «'Selbstdeutung und Selbstfindung' Gespräch mit Uwe Timm.» In: Basker, David (Hg.): *Uwe Timm. Volume II*. Cardiff: University of Wales Press 2007, 12-25.



## «AUSSERHALB DES NAMENS» – KARL OVE KNAUSGÅRDS POETOLOGISCHE ETHIK

ANDREAS HETZEL  
*Universität Hildesheim*

**K**ARL OVE KNAUSGÅRDS autobiographischer Romanzyklus *Min Kamp* (2009-2011) stellt mit einer in der bisherigen Literaturgeschichte beispiellosen Konsequenz die Frage, was es bedeuten könnte, über sich selbst zu schreiben. Die sechs Bände erkunden dabei nicht einfach nur einen Zwischenraum von Fakten und Fiktionen. Die Rede von einem «Zwischen» würde suggerieren, dass Dichtung und Wahrheit, Schreiben und Leben, erinnerte und erdachte Aspekte einer Biografie zumindest im Prinzip unterscheidbar wären. *Min Kamp* eröffnet demgegenüber eine Zone der Unbestimmbarkeit von Fiktionalität und Faktizität, die sich, in unterschiedlichsten Schattierungen und Nuancen, bis zur Ununterscheidbarkeit nähern, sich umkreisen, wieder auseinanderfallen, sich teilweise widersprechen oder unterlaufen und dabei das faszinierende Porträt eines Autorsubjekts zeichnen, das sich schreibend seiner selbst zu vergewissern sucht. Im Prozess dieser Selbstvergewisserung werden die selbstbildenden Aspekte autobiographischen Schreibens zugleich praktiziert und reflektiert, wobei sich das Selbst des Schreibprozesses primär als das Subjekt einer Verantwortung zu konstituieren sucht, einer Verantwortung gegenüber der eigenen Geschichte, mehr aber noch einer Verantwortung gegenüber den Menschen, deren Lebensgeschichten mit der eigenen aufs engste verflochten sind. Diese Verantwortung drückt sich für den Romanautor Knausgård vor allem im Umgang mit den Eigennamen seiner Figuren aus, die zu fiktionalisieren er sich weigert. Er verwendet in seinem Roman (nicht nur aber weitgehend) die wirklichen Namen derjenigen Personen, die ihm in den unterschiedlichsten Kontexten seines Lebens nahestanden, die ihn geprägt haben, und versucht zugleich, diese erzählerische Entscheidung in poetologischen Reflexionen zu rechtfertigen.

Um die ethischen Implikationen von Knausgård's Festhalten am autobiographisch-faktualen Schreiben und an realen Namen näher zu untersuchen, gehe ich in drei Schritten vor: In einem ersten Abschnitt stelle ich die Frage, inwiefern sich Knausgård's Romanzyklus als «Auto(r)fiktion» im Sinne von Martina Wagner-En-



gelhaaf charakterisieren ließe, im Sinne einer Schreibweise also, die sich der einfachen Unterscheidbarkeit von Fakten und Fiktionen konsequent verweigert (1). Im Anschluss daran möchte ich zeigen, wie sich Knausgårds Schreiben als Versuch verstehen lässt, aus dem Schatten des gewalttätigen Vaters herauszutreten bzw. die Gewaltgeschichte seiner Herkunftsfamilie in seiner eigenen jungen Familie nicht blindlings zu wiederholen (2). Ein dritter Abschnitt wendet sich schließlich Knausgårds großem Essay «Der Name und die Zahl» zu, der im Zentrum des sechsten, in der deutschen Übersetzung mit *Kämpfen* betitelten Bandes von *Min Kamp* steht und in dem der Autor seine eigene Lebens- und Familiengeschichte in die Kontinuität einer umfassenderen Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts stellt. In diesem Essay skizziert Knausgård eine Ethik des Namens, die er all den gesellschaftlichen Formationen entgegensetzt, welche Menschen auf Zahlen zu reduzieren suchen (3).

## 1. MIN KAMP ALS AUTO(R)FIKTION

Knausgårds Romanzyklus ließe sich in einer ersten Annäherung mit dem von Wagner-Engelhaaf vorgeschlagenen Begriff der «Auto(r)fiktion» charakterisieren (vgl. Wagner-Engelhaaf 2013), einer Erzählweise, die «das Leben» des Autors «im Licht des Textes wahrnehmbar macht und andererseits die Textproduktion als Teil des beschriebenen Lebens begreift» (Wagner-Engelhaaf, 2013: 12). Für ein auto(r) fiktionales Erzählen sei es bezeichnend, dass es «Autobiographisches und Fiktionales gezielt zu verbinden» (Wagner-Engelhaaf, 2013: 12) suche und darüber hinaus, wie exemplarisch in Goethes *Dichtung und Wahrheit*, das Autorwerden und Autorsein zu seinem wesentlichen Thema mache. Die fiktionalen Aspekte auto(r) fiktionales Erzählens würden in der Perspektive dieses Erzählens «auf das Leben des Autors zurückschlagen» (Wagner-Engelhaaf, 2013: 12), um von dort wieder in das Werk einzugehen.

Gerade das Erzählen Knausgårds lässt sich als das Erzählen eines Autorwerdens und Autorseins begreifen, das auf das Leben des Autors zurückschlägt und dieses Zurückschlagen selbst literarisch gestaltet. Deutlich wird dies etwa an dem juristischen Prozess, den der Onkel des Autors (ein Bruder seines Vaters), gegen seinen schreibenden Neffen anstrengt, dem er vorwirft, im ersten Band von *Min Kamp* ein verzerrtes und beleidigendes Bild des Vaters und der Großmutter gezeichnet zu haben, ein Prozess, an dem Knausgård uns Leserinnen wiederum im sechsten Band teilnehmen lässt. Noch brutaler schlägt das Werk aber auf das Leben des Autors in Gestalt einer schweren depressiven Krise zurück, in die die Lektüre der Romanmanuskripte Knausgårds Frau Linda stürzt, insbesondere die Lektüre der, keine Details auslassenden, Passagen, die das Zusammenleben des Paares betreffen. Über sich selbst wie über die ihm nächststehenden Menschen schreibt Knausgård

in einer parrhesiastischen Offenheit, die ebenso irritierend wie faszinierend ist, für die der Autor einen hohen Preis zu zahlen hat,<sup>1</sup> die er aber zugleich als ethisch geboten begreift: «Die Grundidee meiner Romanreihe lautete schließlich, die Wirklichkeit zu schildern, wie sie war.» (Knausgård, 2017: 447)

Die Verschränkung von Autobiographischem und Fiktionalem macht sich in Knausgårds Romanen insbesondere an der Unmöglichkeit fest, die Rollen von Autor, Erzähler und Protagonist klar zu trennen. So heißt es relativ zu Beginn des ersten Bandes:

Heute ist der 27. Februar 2008. Es ist 23:43. Ich, der ich dies schreibe, Karl Ove Knausgård, wurde im Dezember 1968 geboren und bin folglich im Augenblick der Niederschrift 39 Jahre alt. Ich habe drei Kinder, Vanja, Heidi und John, und bin in zweiter Ehe mit Linda Boström Knausgård verheiratet. (Knausgård, 2011: 36)

Der Erzähler gibt sich uns hier vermittelt über eine Aufzählung zentraler Lebensdaten und der Klarnamen seiner Angehörigen (Linda Boström Knausgård ist eine bekannte schwedische Lyrikerin) als der Autor des Werkes, dessen Name auf dem Umschlag des Buches zu lesen ist, zu erkennen. Der Autor tritt in sein Werk ein und der Erzähler aus ihm heraus, indem er sich mit dem Autor zu identifizieren sucht.

Die Möglichkeiten und Grenzen dieser Inversion sind eines der großen Themen des Romanzyklus. In seinem Eröffnen und Erkunden einer Indifferenzzone von Autor und Erzähler ist *Min Kamp* konsequent poetologisch verfasst, reflektiert auf seine eigenen Darstellungsstrategien und die Rolle des schreibenden Subjekts im und für den Roman. Fragen wie «Ja, warum schreiben?» (Knausgård, 2017: 256) oder «Ja, was heißt es zu schreiben?» (Knausgård, 2017: 257) werden immer wieder in die Schilderungen der eigenen Lebensgeschichte eingewoben und immer wieder neuen Beantwortungsversuchen zugeführt. Die sechs Bände thematisieren dabei sowohl ihre partielle Fiktionalität wie die faktualen Kontexte und Praktiken ihrer Hervorbringung. Sie beschreiben, wie der Autor seine Schreibprozesse alltäglich organisiert, wie er Schreiben und Leben, das Leben mit seiner Frau und seinen Kindern, mit Einkäufen und Essenszubereitung, Nachbarschafts- und Familienkonflikten sowie der Teilnahme am Literaturbetrieb mehr oder weniger erfolgreich zu vereinbaren sucht. Die Romane schreiben immer auch ihre eigene Genealogie,

<sup>1</sup> Die Rezeption des Romanzyklus in den Feuilletons deutet Knausgårds intime Schilderungen des eigenen Lebens in großer Detailtreue häufig kritisch als Ausdruck einer «narzistischen Störung» (Klüssendorf, 2015) oder als «megalomanes Selbstentblösungsprojekt» (Breitenstein, 2015), das sich nur deshalb dem Faktualen verschreibe, weil ihm «die fiktionalen Mittel der Verschiebung, der Verfremdung und Verdichtung» (Breitenstein, 2015) handwerklich nicht zur Verfügung stünden, eine Einschätzung, die ich nicht teile.

führen vor Augen, wie der Autor über Um- und Abwege, Zufälle und tief in seiner Biographie verankerte Hoffnungen und Ängste ins Schreiben findet, wie dieses Schreiben nach und nach zu seinem genuin eigenen Schreiben wird, zum Medium der unverwechselbaren literarischen Stimme Karl Ove Knausgård.

Im Anschluss an Frank Zipfel (vgl. Zipfel, 2009) geht Wagner-Engelhaff davon aus, dass es sich im Falle auto(r)fiktionaler Prosa «nicht entscheiden lässt, ob der Text seinem Leser/seiner Leserin einen autobiographischen<sup>2</sup> oder einen fiktionalen Pakt anbietet. Tatsächlich macht er ein doppeltes Paktangebot, aber weder der autobiographische noch der fiktionaler Pakt<sup>3</sup> lassen sich ohne Schwierigkeiten für den gesamten Text durchhalten» (Wagner-Engelhaaf, 2013: 198). Knausgård's Romane senden zwei auf den ersten Blick widersprüchliche Signale aus, fiktionale und faktuale. Als fiktional geben sie sich etwa durch den paratextuellen Zusatz «Roman» zu erkennen, der sowohl die Titel der norwegischen Originalausgaben wie die der deutschen Übersetzungen ergänzt, darüber hinaus aber auch durch immer wieder in die erinnernden Passagen eingestreute, explizite und implizite Fiktionalitätsmarker. Als solche expliziten Fiktionalitätsmarker können Sätze gelten, die entweder direkt zugestehen, dass sich eine bestimmte Episode nicht wirklich so, wie zuvor geschildert, zugetragen habe, oder nachträglich bekennen, dass der Autor «den Ort anonymisierte, in dem ich gearbeitet hatte», «allen Schülern und Lehrern andere Namen gab» und «sie auch mit anderen, erfundenen Eigenschaften oder Eigenheiten» (Knausgård, 2017: 1067) versah, wie es im sechsten Band rückblickend auf den vierten Band heißt, in dem Knausgård seine Zeit als Aushilfslehrer in Nordnorwegen beschreibt. Implizite Fiktionalitätsmarker sind die übergenauen Erinnerungen an alltägliche Episoden des träumenden Kindes, des in einer Rockband spielenden Jugendlichen, des jungen Aushilfslehrers in Nordnorwegen, des Literaturstudenten in Bergen. Dass diese Erinnerungen fiktionalisierend sein müs-

<sup>2</sup> Die Konzeption eines «autobiographischen Paktes» zwischen Autor und Leser, der den faktualen Charakter der Autobiographie garantiert, geht auf Philippe Lejeune zurück. Als Bedingung der Möglichkeit autobiographischen Schreibens begreift Lejeune keine mythische Referenz des Textes auf eine wie auch immer geartete außertextuelle Wirklichkeit, sondern einen performativen Akt, ein Versprechen, das der Autor dem Leser gibt und das sich darauf bezieht, nichts als die tatsächliche eigene Lebensgeschichte zu erzählen (vgl. Lejeune, 1994: 13-51).

<sup>3</sup> Lejeunes «autobiographischer Pakt» wurde von der Schriftstellerin Marie Darrieussecq um einen «fiktionalen Pakt» ergänzt (vgl. Darrieussecq 1996; hierzu Tholen, 2018: 41), einen Pakt, mit dem Autor und Leser besiegeln, dass die erzählte Geschichte keine Entsprechung in der Wirklichkeit hat. Knausgård selbst scheint die Debatte und den autobiographischen und fiktionalen Pakt zu kennen; so räumt er ein, dass er als Romanautor mit seinen Lesern einen fiktionalen Pakt schließe: «Das ist der Pakt – der Autor kann frei sagen, was er oder sie will, weil der Autor weiß, dass das, was er oder sie sagt, niemals mit dem Autor, seiner oder ihrer privaten Person selbst verbunden wird oder zumindest nicht verbunden werden soll.» (Knausgård, 2017: 1066)

sen, weisen sie bereits dadurch aus, dass sie in dieser Ausführlichkeit und Dichte nicht wirklich im Gedächtnis bewahrt worden sein können.

Im Folgenden interessiere ich mich vor allem für einen der stärksten faktualen Marker im Roman, für die Verwendung echter Namen, nicht zuletzt die Verwendung von Knausgård's eigenem Namen.<sup>4</sup> Ich möchte zeigen, dass Knausgård mit den faktualen Anteilen seines Schreibens letztlich einen ethischen Anspruch verbindet, dass die Wirklichkeit, an der er schreibend festhalten möchte, vor allem die Wirklichkeit je besonderer und unersetzbarer Lebensgeschichten ist, die sich nur im wirklichen Namen vergegenwärtigen lassen. *Wer* jemand jeweils ist, die unverwechselbare «Stimme» einer Person, geht über das hinaus, *was* sie ist, ihre identifizierbaren und aufzählbaren Fähigkeiten und Eigenschaften; das *Wer* lässt sich nur erzählen und benennen. Der Name bewahrt (wie bereits viele biblische Namen andeuten, in denen sich ganze Lebensgeschichten manifestieren) etwas von einer nur narrativ zu vergegenwärtigenden Einmaligkeit und Einzigartigkeit des mir konkret begehrenden Menschen auf, er fungiert als dessen verbalisiertes Antlitz in einer ansonsten anonymisierenden Sprache.

Knausgård reagiert mit seinem auto(r)fiktionalen Schreiben auf eine Aporie, die er wie folgt darstellt: «Auf der einen Seite soll» die Literatur «so individuell wie möglich sein, also die Unnachahmbarkeit des eigenen Ichs ausdrücken, auf der anderen Seite soll dieses Ich sich innerhalb des allgemeinen Rahmens bewegen» (Knausgård, 2017: 254), sich dem *Wir* verständlich machen und damit einer vom Individuellen absehenden Sprache unterwerfen. Sein Festhalten am Faktualen, an den wirklichen Namen, erläutert Knausgård als Teil eines Versuchs, diese Aporie auf das Individuelle, die Besonderheit und Einmaligkeit jedes einzelnen Menschen hin auflösen zu wollen: «Das Soziale ist lokal, es ist dort, wo du bist, und es ist einzigartig, denn der Blick, in dem diese Kraft liegt, ist unmittelbar für genau diesen Menschen in dieser Situation gedacht. Ja, jeder Blick ist einzigartig, unmittelbar für diesen Menschen und dafür, und für nichts anderes, tragen wir die Verantwortung» (Knausgård, 2017: 255), auch und gerade dann, wenn wir schreiben.

Die wirklichen Namen, die als wesentliche Stationen seiner Lebensgeschichte gelten können, kann der Autor dem eigenen Bekunden nach nicht fiktionalisieren; er kommt überhaupt nur ins Schreiben, wenn er versucht, dem Anspruch der anderen in ihrer Individualität dadurch zu entsprechen, dass er Zeugnis ablegt von seinem eigenen Leben, das vom Leben der anderen nicht gelöst werden kann.

<sup>4</sup> Lejeune beschreibt den realen Namen des Autors in einem fiktionalen Text als Verkörperung eines Paktes zwischen Autor und Leser: «Durch den Namen erfassen wir also die Identität des Protagonisten, des Erzählers und des Autors» (Lejeune, 1994: 32); der reale Name verbinde das erzählende Ich mit der Verantwortlichkeit einer wirklichen Person.

Insofern folgt *Min Kamp* einem Programm des Verknüpfens von Beziehungen, der Beziehungen, die das schreibende Subjekt zu sich selbst wie zu anderen unterhält. Das Knüpfen sozialer Beziehungen erfolgt immer auch über Akte des Benennens, über Namen, die uns von anderen gegeben werden, mit denen wir uns identifizieren, um zugleich gegen die in ihnen implizierten Erwartungen und Anrufungen aufzubegehren, indem wir sie zu resignifizieren suchen. Ein solcher Resignifizierungsversuch ist *Min Kamp*.

## 2. INS SCHREIBEN KOMMEN, AUS DEM SCHATTEN DES VATERS TRETEN

Der erste, 2009 erschienene Band von *Min Kamp*, der in der deutschen Übersetzung den Titel *Sterben* trägt, setzt mit einer realistischen, medizinisch-nüchternen Beschreibung des Sterbensprozesses im Allgemeinen ein:

Für das Herz ist das Leben einfach: es schlägt, solange es kann. Dann stoppt es. Früher oder später, an dem einen oder anderen Tag, hört seine stampfende Bewegung ganz von alleine auf, und das Blut fließt zum niedrigsten Punkt des Körpers, wo es sich in einer kleinen Lache sammelt, von außen sichtbar als dunkle, feuchte Fläche unter der beständig weißer werdenden Haut, während die Temperatur sinkt, die Glieder erstarren und die Gedärme sich entleeren. (Knausgård, 2011: 7)

Dieser entindividualisierende, regelrecht sezierende Blick auf das Sterben trägt sich im Folgenden in eine Sequenz medialer Repräsentationen des Sterbens ein, gibt sich als Reaktion auf die uns in ihrer Vielzahl desensibilisierenden Bilder von Sterbenden und Toten zu erkennen, die alltäglich auf Bildschirmen an uns vorbeiziehen: «Diese Bilder haben kein Gewicht, keine Ausdehnung, keine Zeit und keinen Ort und auch keine Verbindung zu den Körpern, aus denen sie einmal kamen. Sie sind überall und nirgendwo.» (Knausgård, 2011: 12) Gegenüber diesen uns heimsuchenden und einschließenden medialen Bildern, die insofern immer schon Todes-Bilder sind, als sie uns von unserer eigenen, je besonderen Geschichte zu trennen drohen, nimmt sich der Romanzyklus vor, ein Leben zurückzugewinnen, das immer nur das endliche, prekäre, sich seiner selbst nie vollkommen gewisse Leben dessen sein kann, der schreibt. Das Erzählen Knausgårds formiert sich also auch als Widerstand gegen ein Zeitalter der Hyperrealität, in dem sich das Leben zunehmend an seinen medialen Repräsentationen ausrichtet und in diesen verschwindet. In *Kämpfen*, dem sechsten Band, heißt es dazu rückblickend: «Mein Grundgefühl ist, dass die Welt verschwindet, dass sich unsere Leben mit Bildern von der Welt füllen und sich diese Bilder zwischen uns und die Welt schieben, wodurch diese immer leichter und immer weniger verpflichtend wird.» (Knausgård, 2017: 912). Und an anderer Stelle führt der Erzähler aus, dass die «Aufga-

be des Romanciers» in einer Zeit der Tablets und Smartphones, in der «die Welt der Fiktion gleichzeitig expandiert und einen immer größeren Teil unseres Lebens einnimmt», nicht länger darin bestehen könne «weitere Fiktionen zu schreiben» (Knausgård, 2017: 447), sondern sich dem Projekt verpflichten müsse, die Wirklichkeit des Lebens in all seiner Schönheit, Dichte und Fülle zurückzugewinnen.

Das erzählende Ich tritt uns im Roman erstmals als kindlicher Betrachter medialer Todes-Bilder entgegen, genauer, als das Subjekt einer Erinnerung an diesen Betrachter: Der Erzähler beschreibt, wie er als Kind in den Fernseh-Nachrichten Bilder von einem Schiffsunglück sieht, bei dem mehrere Fischer zu Tode gekommen sind: «Ich sitze allein davor und sehe es, vermutlich irgendwann im Frühling, denn mein Vater arbeitet im Garten.» (Knausgård, 2011: 13) Das Kind achtet weniger auf das, was der Reporter sagt, sondern starrt auf das aufgewühlte Meer, in dem sich ihm plötzlich die Umrisse eines Gesichts abzeichnen, eines Gesichtes, wie wir es manchmal auch in Wolkenformationen zu erkennen glauben, ein prosopopöietisches<sup>5</sup> Gesicht, ein Antlitz, durch das unsere Phantasie die unbelebte Natur mit Leben versieht. Das Kind geht zu seinem Vater in den Garten, um ihm zu berichten, es habe «im Fernseh ein Gesicht im Meer gesehen» (Knausgård, 2011: 13). Die als typisch und erwartbar kenntlich gemachte Reaktion des Vaters besteht darin, Karl Ove zu verhöhnen, ihn als Träumer zu diskreditieren, als missratenen und lebensunfähigen Sohn, für den man sich schämen müsse. «Denk nicht mehr daran» (Knausgård, 2011:15), lautet die abschließende Aufforderung des Vaters, der seinen Sohn auf das Realitätsprinzip verpflichten möchte, der ihn dazu anhält, jeglicher Phantasie abzuschwören.

Das Schreiben Karl Oves, auch über diese Kindheits-Episode, organisiert sich von Anfang an nicht nur als Widerstand gegen die Allgegenwart medialer Bilder, sondern auch als Widerstand gegen eine Reduzierung seines Lebens auf ein sprach- und phantasieloses, sich nicht darstellendes und in der Darstellung an andere adressierenden Lebens, gegen ein Verschwinden in der reinen Fiktion (der medialen Bilder) wie im reinen Faktischen (des vom Vater auferlegten Verzichts auf die Phantasie und den produktiven Überschuss der literarischen Darstellung, die immer schon Darstellung von etwas *als etwas anderes* ist, allegorisch, metaphorisch oder eben prosopopöietisch). Knausgårds auto(r)fiktionales Schreiben vereint beide Formen von Widerstand. Im Widerstand gegen das Faktische leistet es biographisch vor allem einen Widerstand gegen den Vater, den realen Vater, der den Sohn ständig beschämenden Situationen aussetzt und subalternisiert, ihm,

<sup>5</sup> Paul de Man beschreibt die «Prosopopöie» als die «Trope der Autobiographie» schlechthin, da mit dem Verleihen des Gesichts ein Name und mit dem Anführen eines Namens ein Gesicht verliehen werde (de Man, 1993: 140).

indem er seinen Sprachfehler parodiert, die Sprachfähigkeit abstreitet, mehr aber noch gegen den Vater in sich selbst, gegen die Gefahr, in seinem Verhältnis zu seinen eigenen Kindern jene väterliche Gewalt wiederholen zu können, der er in seiner Kindheit und Jugend ausgesetzt war. Dieser mehrfache Widerstand erfordert Zeit und Raum, oder mit anderen Worten, sechs umfangreiche Bände. Knausgård drückt dies in einer der ersten poetologischen Reflexionen des Romans wie folgt aus: «Sinn erfordert Fülle, Fülle erfordert Zeit, Zeit erfordert Widerstand.» (Knausgård, 2011: 17) Sinnhaft wird sein Romanprojekt nur als autofiktionales, als ein Roman, der dem eigenen Leben gerade dadurch die Treue hält, dass er es literarisch ausgestaltet, dass er es nicht in Form einer Autobiographie im streng faktualen Sinne präsentiert. Der autobiographische Pakt wäre vor allem ein Pakt, der auf der Gültigkeit und Nachprüfbarkeit eines Wissens um die wesentlichen Lebensdaten beruht. Mit seinem Begriff des Sinns, der faktuale und fiktionale Aspekte umspannt, richtet sich Knausgård nun aber gerade gegen ein dem Wissen verpflichtetes, rein-faktuales Schreiben: «Wissen ist Abstand, Wissen ist Stilstand und der Feind des Sinns.» (Knausgård, 2011: 17)

Mit der Erinnerung des Erzählers an die Kindheitsepisode und den sich daran anschließenden poetologischen Reflexionen setzt die Romanerzählung ein. Und diese Erinnerung wird sofort als Erinnerung derjenigen Instanz kenntlich gemacht, die wir uns in unserem kanonischen Verständnis von Literatur als Autor anzusprechen gewohnt haben: «Da ich hier sitze und dies schreibe, sind über dreißig Jahre vergangen [...]. Ich, der ich dies schreibe, [heiße] Karl Ove Knausgård» (Knausgård, 2011: 36). Als Karl Ove Knausgård kann der Autor erst nach dem Tod seines Vaters ins Schreiben finden und auch dies nur dadurch, dass er das Sterben des Vaters zum Thema macht. Auf dieser Schwelle entdeckt er, dass er nicht dann schreiben kann, wenn er sich an Vorbildern der fiktionalen Weltliteratur orientiert, sondern sein eigenes Leben zu untersuchen beginnt. Der Band *Träumen* (Knausgård, 2015) schildert seine ersten, scheiternden Karriereversuche als Schriftsteller, die vor allem darin bestanden, sein Schreiben durch den Besuch einer Schreibschule und der Orientierung an den großen Romanen der literarischen Moderne professionalisieren zu wollen.

*Sterben*, der Roman, über den Karl Ove ins Schreiben kommt, zeichnet das Bild eines autoritären, distanzierten und emotional kalten Vaters, der die beiden Söhne, vor allem aber den jüngeren Karl Ove, unausgesetzt demütigt und beschämenden Situationen aussetzt. Der Vater fordert von seinem Sohn insbesondere eine Orientierung an einem bürgerlichen Männlichkeitsideal<sup>6</sup> und hält ihm unausgesetzt vor, diesem Ideal nicht zu genügen. Der Schatten des Vaters legt sich, als fundamentale

<sup>6</sup> Zur Rolle von Männlichkeitsbildern für Knausgård vgl. Tholen, 2015.

Verunsicherung und Instanz der Infragestellung, über Karl Oves gesamtes Leben, bis sich der unzugängliche Vater in seinen letzten Jahren einer massiven Trinksucht hingibt und im Haus seiner ebenfalls trinkenden Mutter in äußerlich verwahrlosten Umständen stirbt. Selbst in den Tagen unmittelbar nach dem Tod des Vaters wird Karl Ove ständig von dem Alptraum heimgesucht, der Vater könnte nicht wirklich gestorben sein und plötzlich wieder über die Schwelle der Haustür treten. Mit dem Tod des Vaters wird sich Karl Ove bewusst, wie sehr sein bisheriges Leben ein Leben der Angst war, ein Leben im Schatten des Vaters, und wie jeder Versuch, der Angst zu entkommen, nur dann erfolgreich sein könnte, wenn er sich schreibend der Rolle des Vaters für sein bisheriges Leben vergewisserte und den Vater damit zugleich distanzierte.

*Sterben* schildert vor allem, wie Knausgård mit seinem Bruder und seiner Frau nach dem Tod des Vaters das Haus der dementen Großmutter aufsucht, sich dieser annimmt, alle Zimmer nach und nach entrümpelt und reinigt. Dabei werden über materielle Spuren Erinnerungen einer von Ängsten geprägten Kindheit auf der Insel Tromøy aufgerufen, die das Buch auch zu einem Kindheitsroman machen, zur Recherche eines Autors, der das, was er als seine persönlichen Schwächen und Deformationen erlebt, in seine Herkunftsfamilie zurückverfolgen möchte, der sein gegenwärtiges Selbst als Ergebnis einer Gewalt-Geschichte zu verstehen sucht, die er im Verhältnis zu seinen drei eigenen Kindern nicht wiederholen möchte. Knausgård's Angst vor dem Vater ist vor allem die Angst, wie der eigene Vater werden zu können, dessen Gewalttätigkeit zu wiederholen.

### 3. EINE POETIK DES NAMENS

Ihren Höhepunkt finden die alle Bände durchziehenden poetologischen Reflexionen im sechsten und letzten Band von *Min Kamp*, der in der von Paul Berf und Ulrich Sonnenberg besorgten deutschen Übersetzung den Titel *Kämpfen* trägt. Die Handlung setzt im September 2009 ein, kurze Zeit bevor *Sterben*, der erste Band, im norwegischen Original erscheinen wird. Da *Sterben* den Anspruch formuliert, ein autobiographischer Roman zu sein, der vom realen Sterben des alkoholabhängigen Vaters handelt, schickt der Autor vor dem Erscheinen des Bandes Kopien des Manuskripts an alle Personen, die im Roman mit ihren Klarnamen erwähnt werden, auch an den als «Onkel Gunnar» bezeichneten Bruder seines Vaters: «Mein Vater und die Brüder meines Vaters kamen im Buch vor, nicht eindeutig erkennbar, aber deutlich genug, dass alle, die sie kannten, wussten, wem die Protagonisten nachempfunden waren.» (Knausgård, 2017: 65)

In *Kämpfen* rückt Onkel Gunnar an die Stelle des Vaters. Gunnar reagiert äußerst verletzt auf die Zusendung des Manuskripts, insbesondere auf die Darstellung seines Bruders, und versucht, juristisch gegen die Veröffentlichung des



Romans vorzugehen. Er erstreitet, dass sein wirklicher Name durch einen fiktiven ersetzt wird (Onkel Gunnar ist also eine Figur im Roman, von der wir erfahren, dass sie einem realen Onkel Karl Oves entspricht, der nicht Gunnar heißt) und dass auch der Name seines Bruders, also von Karl Oves Vater, im Roman nicht genannt werden darf. In und durch Gunnar setzt sich die Geschichte einer subjektivierenden und subalternisierenden Anrufung Karl Oves fort:

Gunnar hatte auf mich gezeit. Er hatte gesagt: Ich kenne dich. Du glaubst etwas zu sein. Aber du bist nur ein kleiner Scheißdreck. Und du hast dich in etwas eingemischt, was dich nichts angeht, was du nicht einmal verstehst. Führst Du es aus, verklage ich dich. Dann wirst Du bluten. Ich werde dich vernichten. Du kleiner Scheißdreck von einem Neffen.» (Knausgård, 2017: 130)

Der Onkel wirft Karl Ove vor, verzerrende Beschreibungen der letzten Jahre des Vaters geliefert und wichtige Fakten unterschlagen zu haben. Er spricht dem Roman jede literarische Qualität ab und behauptet, ihm Fehler nachweisen zu können, meint sogar die genaue Zahl dieser Fehler benennen zu können und beruft sich dabei auf Dokumente und Quellen. Er steht mithin, wie zuvor der Vater, für eine Position, die der Fiktion wie jeder Indifferenzzone von Fakten und Fiktionen im Namen der reinen Fakten den Prozess zu machen sucht.

Knausgård nimmt das Vor- und Umfeld des gegen ihn geführten Prozesses zum Anlass für eine poetologische Apologie. Diese Apologie weist, wie schon die implizite Poetologie in *Sterben*, den einfachen Gegensatz von Fakten und Fiktionen, von realer und erzählter Geschichte, zurück. Sie zeigt, dass unser Leben immer schon narrativ strukturiert ist, dass wir, wie es der Phänomenologe Wilhelm Schapp sagen würde, konstitutiv «in Geschichten verstrickt» (Schapp, 2012) sind, an denen wir mitschreiben, ohne sie jemals völlig beherrschen und verstehen zu können, dass unser Selbstbezug über Narrationen vermittelt ist, hinter denen wir niemals ein eigentliches oder wahres Selbst freilegen könnten. Wer ich bin, lässt sich von den Geschichten, die ich über mich erzähle oder die andere über mich erzählen, nicht wirklich trennen. «Ich kann die Geschichte meiner Herkunft erzählen», so könnten wir Knausgårds Narratologie mit Judith Butler fortführen, aber diese Narration «kann nicht meine eigene Zurechenbarkeit festsetzen», denn «gewöhnlich nach ein paar Glas Wein» erzähle ich die Geschichte «auf ziemlich verschiedene Weisen, die nicht immer miteinander vereinbar sind. Eine Herkunft haben, könnte auch genau das heißen: über mehrere mögliche Versionen dieser Herkunft verfügen. [...] All diese Variationen sind mögliche Erzählungen, aber von keiner einzigen von ihnen kann ich mit Gewissheit sagen, dass sie wahr ist.» (Butler, 2003: 50). Biografisierung erscheint aus dieser Perspektive als Konstruktion; sie ist nicht willkürlich, lässt sich aber niemals auf die eine verbindliche Version zurückführen, über die auch das Selbst als Autor seiner Lebensgeschichte nicht verfügen könnte.

Ein Selbst zu sein bedeutet aus dieser Perspektive gerade, die eigene Geschichte nie ausschließlich in einer Welt der Fakten oder Fiktionen verorten zu können.

Zum Garanten literarischer Authentizität wird für Knausgård nicht so sehr die Frage, über was ein Erzähler spricht, sondern wie er spricht: «Die Frage war, ob das Höchste nicht mit dem Persönlichen verbunden war.» (Knausgård, 2017: 129) Dieses Persönliche drückt sich in einer Stimme aus, die sich *zwischen* Autor und Erzähler entfaltet, mit der der Autor den Erzähler etwas sagen lässt, aber auch der Erzähler den Autor. «Das Wichtigste ist» dabei «nicht, was die Stimme sagt, sondern dass sie es auf eine Weise sagt, die ihr ureigen ist» (Knausgård, 2017: 249) In diesem Sinne ist Karl Ove Knausgård, der Autor von *Min Kamp*, weniger der Urheber und das rechtlich für dieses Werk zur Verantwortung zu ziehende Subjekt, als sein Ergebnis.<sup>7</sup> Sein Werk wird ihm seine spezifische Stimme verliehen haben.

Die Stimme gilt Knausgård als Instanz einer Individuierung, sie ist das, was eine Sprache zu einem unverwechselbaren Ausdruck verhilft. Literarische Sprache muss sich, wie jede Sprache, verständlich und vernehmbar machen, einer allgemeinen Konvention unterstellen, zugleich wird sie aber erst dadurch zu einer literarischen Sprache, dass sie mit Konventionen bricht und das, was sie sagt, in einer neuen und einmaligen Stimmlage formuliert:

Diese beiden Prämissen der Literatur, auf der einen Seite soll sie so individuell wie möglich sein, also die Unnachahmbarkeit des eigenen Ichs ausdrücken, auf der anderen Seite soll dieses Ich sich innerhalb des allgemeinen Rahmens bewegen, also dem Wir eine Stimme geben, sind unvereinbar, denn je einzigartiger das Ich ist, desto weiter entfernt ist das Wir. (Knausgård, 2017: 254)

Auto(r)fiktionales Schreiben bedeutet nun nichts anderes, als dieses Unvereinbare zu vereinen zu suchen, die Aporie auszuhalten, sie fruchtbar zu machen. Insofern muss Literatur, im Wissen um die von Hegel so genannte Dialektik der sinnlichen Gewissheit, die darin besteht, dass Termini wie 'Ich', 'Hier' und 'Jetzt', die das je Konkrete benennen sollen, zugleich äußerst abstrakt bleiben, zum Konkreten und je Besonderen vorstoßen.

Knausgård's Poetologie verdichtet sich in dem großen, etwa 500seitigen Essay «Der Name und die Zahl», der im Zentrum von *Kämpfen* steht. Mit diesem Essay stellt sich Knausgård in die Tradition des reflexiven Bildungsromans des 20. Jahrhunderts, also von Werken wie *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Der Zauberberg*

<sup>7</sup> Paul de Man beschreibt diesen Zug autobiographischen Schreibens wie folgt: «Wir nehmen an, das Leben würde die Autobiographie *hervorbringen* wie eine Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung davon ausgehen, das autobiographische Vorhaben würde seinerseits das Leben hervorbringen und bestimmen?» (de Man, 1993: 132)

oder *Die Schlafwandler*, also von drei Romanen, die im Medium individueller Biographien und ihrer Brechungen der Frage nachgehen, wie es zur ersten großen geschichtlichen Katastrophe im 20. Jahrhundert, dem Ersten Weltkrieg, hat kommen können. Knausgård verbindet seine eigene Lebensgeschichte, die auch die Geschichte vererbter Traumata ist, mit der Geschichte der zweiten großen Katastrophe, dem Nationalsozialismus und dem Holocaust. Zugleich nimmt er in «Der Name und die Zahl» den Faden seiner Apologie wieder auf, in deren Mittelpunkt nun der Name rückt. Wie ein Motto wirkt der abgerückte Satz zu Beginn des Essays: «Groß ist die Macht des Namens» (Knausgård, 2017: 439). Welche Rolle spielt der Name nun in Knausgårds Verteidigung?

Die Familie meines Vaters, vertreten durch den Bruder meines Vaters, wollte Rechtsmittel einlegen und die Veröffentlichung des Romans für den Fall verhindern, dass die Namen nicht geändert würden. Ich kam ihrem Wunsch nach, ich änderte die Namen meines Onkels, seiner Familie und aller anderen Angehörigen aus der Familie meines Vaters, aber den Namen meines Vaters konnte ich nicht ändern. (Knausgård, 2017: 440)

Wie wir bereits gehört haben, wird der Vater im Roman nie<sup>8</sup> bei seinem Namen genannt, sondern immer nur als «Vater» angesprochen: «Aber es ging nicht. Ich konnte ihn», den Namen des Vaters, «einfach nicht ändern. Also löste ich das Problem, indem ich seinen Namen überhaupt nicht erwähnte. Weder sein Vor- noch sein Nachname tauchen in den Büchern auf. In der Romanreihe ist er ein Mann ohne Namen.» (Knausgård, 2017: 441) Knausgård kommt also der Forderung seines Onkels in einer listigen, an den Odysseus der Zyklopen-Episode gemahnenden Weise nach, zugleich weigert er sich aber, den Roman vollständig zu fiktionalisieren, alle Klarnamen durch fiktive Namen zu ersetzen und weitere Spuren seiner Lebens- und Familiengeschichte zu löschen.

Der Name wird für den Autor-Erzähler zu einer Art Indifferenzpunkt von Literatur und Leben, er ist fiktiv und real zugleich: «Nur der Eigenname kann im Roman und im wahren Leben gleich sein.» (Knausgård, 2017: 440) Im Namen verbindet sich das Ich mit Geschichten, die von ihm und über es erzählt werden, über den Namen gewinnt es eine narrative Identität. Der Name verweist auf das Erzählen und das Erzähltwerden, darauf, dass sich die Geschichten nicht vom Selbst trennen lassen. «Wenn ich die Namen der Menschen sehe, mit denen ich aufgewachsen bin, werden dadurch nicht nur die gesamte Landschaft und all die

<sup>8</sup> mit einer Ausnahme, kurz vor dem Ende von *Kämpfen*: «Ich bin sein Sohn. Die Geschichte über ihn, Kai Åge Knausgård, ist die Geschichte über mich, Karl Ove Knausgård.» (Knausgård, 2017: 1142)

Tage und Abende, die wir in ihr herumrannten, erfüllt von der schweren Dunkelheit des Herbstes oder dem leichten Licht des Frühjahrs wieder lebendig, sondern auch, wer wir waren.» (Knausgård, 2017: 441) Der Name verkörpert für Knausgård, der sich hier explizit auf Emmanuel Levinas beruft, eine Art Antlitz in der Sprache: «In einem Roman funktioniert der Name wie ein Gesicht; wenn Du das erste Mal auf ihn stößt, ist er unbekannt und fremd, aber wenn Du eine Weile in seiner Nähe verbringst, beginnst du, bestimmte Eigenschaften mit ihm zu verbinden, und wenn er bleibt und es ihn eine Zeitlang in dieser Nähe gibt, außerdem eine Geschichte und schließlich ein ganzes Leben.» (Knausgård, 2017: 448) Als Antlitz gilt in der phänomenologischen Ethik von Levinas das Widerfahrnis eines mir konkret begegnenden Anderen, das jedes Bild, das ich mir vom Anderen zu machen suche, überbietet, das mich zugleich in eine Nacht des Nichtwissens und in eine unendliche Verantwortung stürzt. Knausgård geht darauf ein, wie durch die Verballhornung von Namen sprachliche Gewalt ausgeübt werden kann (etwa wenn sein Vater mit dem Namen «Karl Ove» die «kleine Heulsuse mit den vorstehenden Zähnen» [Knausgård, 2017: 442] identifiziert) und welchen gesellschaftlichen Fauxpas es bedeuten kann, den Namen eines Gegenübers nicht zu erinnern. Dass er nicht bereit ist, auf die wirklichen Namen zu verzichten, führt Knausgård auf eine ethische Deutung seiner eigenen Besessenheit vom autobiographischen Schreiben zurück: «Das war die Idee, oder das Bedürfnis: hinab ins Wirkliche. Und das Signum dieser Wirklichkeit, ihre einzige überführbare Größe, war der Name. [...] Wenn ich einen Roman schreiben wollte, musste er von der Realität handeln, wie sie tatsächlich war, betrachtet von jemandem, der mit seinem Körper in ihr gefangen war.» (Knausgård, 2017: 446) *Min Kamp* ist also auch der Versuch der Rückgewinnung des eigenen Namens, des Namens des Autors, der sich mit einer von ihm selbst erzählten Variante seiner Lebensgeschichte anreichert, die nicht darin aufgeht, vom Vater subjektiviert worden zu sein.

«Bei der Arbeit an meinem Roman», so Knausgård, «kam den authentischen Namen [...] eine Schlüsselrolle zu» (Knausgård, 2017: 447). Im Eigennamen, darin, jemanden bei seinem/ihren Namen zu nennen, manifestiert sich auch aus der Sicht philosophischer Theorien des Namens ein ethischer Anspruch. Den Namen auszusprechen bedeutet etwa für Jacques Derrida, «durch ihn hindurch auf den anderen, den er nennt und der ihn trägt, zuzugehen» (Derrida, 2000: 88). Derrida fragt sich wie Knausgård nach dem paradoxen Ort des Namens, der weder ganz der Sprache noch ganz der Wirklichkeit zuzugehören scheint: «Ist der Name, der Eigenname oder der Name par excellence in der Sprache?» (Derrida, 2000: 88) Der Eigenname geht insofern über die Sprache als einem allgemeinen und verallgemeinernden Medium hinaus, als er in sie etwas irreduzibel Individuelles einschreibt. Darin verbindet er sich mit den Möglichkeiten eines Erzählens, das sich ebenfalls dem Besonderen in seiner Besonderheit verpflichtet.

An die den Binnenessay «Der Name und die Zahl» einleitenden Überlegungen zum Namen schließt sich eine komplexe ethische Poetologie an, die ich im Rahmen dieses Aufsatzes nur grob umreißen kann. Diese Poetologie setzt ein als eine intensive Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung über den «Umgang mit Namen» in der Literatur (vgl. Knausgård, 2017: 449ff.). Knausgård teilt mit Bachmann die These von einem «Verkümmern» und einer komplementären Notwendigkeit einer neuen «Behauptung der Namen» (Bachmann, 1984: 242) im literarischen Schreiben. In einem wichtigen Punkt setzt er sich aber, zumindest implizit, von Bachmann ab, die in ihrer Poetik-Vorlesung gerade den fiktionalen Namen eine Kraft zuschreibt, die reale Namen aus ihrer Sicht nicht entfalten können. Im Fall von Lulu und Undine, Emma Bovary und Anna Karenina, von Don Quichote, Rastignac, dem Grünen Heinrich und Hans Castorp hätte jeweils «eine Namensgebung stattgefunden, die endgültiger und von einem Vorzug ist, an dem kein Lebender teilhat» (Bachmann, 1984: 238), und zwar gerade deshalb, weil die literarische Figur im Gegensatz zur realen ihrem Namen ganz entspräche, ganz in ihm aufgehe. In der Literatur der Moderne konstatiert Bachmann «eine bewußte Schwächung der Namen und eine Unfähigkeit, Namen zu geben» (Bachmann, 1984: 241/242); sie verweist dabei auf Formen des «Verkümmerns der Namen», etwa in Franz Kafkas «K.» und «Josef K.» oder in James Joyces' Verballhornungen des Namens «Leopold Bloom».

Die Auseinandersetzung mit Bachmann führt Knausgård zu Paul Celan, zu einer sequenziellen Lektüre des Gedichts *Engführung*<sup>9</sup>, mit dem Celan den 1959 erschienenen Band *Sprachgitter* beschließt und das in seinem Werk eine zentrale Stellung einnimmt. In *Engführung* fragt Celan nach der Möglichkeit seines eigenen Schreibens nach dem Holocaust, nach dem Verhältnis der Literatur zu Erinnerung und Zeugenschaft. Knausgård betont in seiner sehr minutiösen Lektüre des Gedichts, dass die Morde der Nationalsozialisten hier als Zerstörung des Fundaments des Namens beschrieben würden. «Das auseinandergeschriebene Gras [«VERBRACHT ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur: / Gras, auseinandergeschrieben»] und das Es, das nirgends nach Dir fragt [«Nirgends / fragt es nach dir →»<sup>10</sup>], sind außerhalb des Namens.» (Knausgård, 2017: 480) Er versteht *Engführung* letztlich als:

eine Elegie und ein Requiem über all jene, die starben, und darüber, was mit ihrem Tod verloren ging, das 'Wir'. In Celans eigenem Idiom, seiner deutschen Mut-

<sup>9</sup> In einem Roman, der 1330 Seiten umfasst, stoßen wir also auf einen 500seitigen Essay, der wiederum über 50 Seiten ein Gedicht von Celan interpretiert. Wird damit von Knausgård auch die Literaturwissenschaft fiktionalisiert?

<sup>10</sup> Vgl. Celan, 1986: 59/60.

tersprache, wurden die Juden als Erstes aus deren 'Wir' zu deren 'Sie' ausgesondert, und dann, in den Vernichtungslagern, zu deren 'Es'. Den Juden wurde der Name genommen, in den nicht nur ihre Identität, sondern ihre Menschlichkeit eingeschrieben war, sie wurden 'Es' Körper mit Gliedern, die gezählt, aber nicht genannt werden konnten. Sie wurden niemand. Dann wurden sie nichts.» (Knausgård, 2017: 521)

Celan thematisiere in *Engführung* ein Außerhalb des Namens und beerbe bzw. zitiere damit einerseits eine alte Tradition negativer Theologie, die von Dionysios Areopagita und Cusanus bis zu Levinas und Derrida immer wieder betone, dass sich Gott nicht benennen lasse, dass sich sein Wesen in keinem Namen erschöpfe. Andererseits evoziere das «Außerhalb des Namens» auch den von den Nationalsozialisten an ihren jüdischen Mitbürgern verübten Genozid. Der Nationalsozialismus reduzierte das menschliche Leben auf einen Körper, «wo nicht unterschieden wird zwischen dem Sein des Ichs und dessen Seinsweisen» (Knausgård, 2017: 918), wo das Leben, wie Knausgård im Anschluss an Giorgio Agamben schreibt, auf ein «nacktes Leben» (Agamben, 2002) beschränkt wird. Den Opfern der Konzentrationslager hatte man nicht nur die Menschenrechte genommen, sondern vor allem ihre Namen: «Denn das wird sichtbar im Bild des Menschen als vollkommen nacktes Wesen: Er steht außerhalb des Gesetzes, außerhalb des Sozialen, außerhalb des Namens.» (Knausgård, 2017: 920)

Das «Außerhalb des Namens» wird von der Zahl, dem zweiten titelgebenden Substantiv des Essays, dominiert, die sich etwa in den Nummern manifestiert, die den Inhaftierten im KZ eintätowiert wurden:

Auch das Wir wurde zum Es gezogen, also zur Zahl. Diese Entmenschlichung des Wir, das den anderen zu einer Zahl reduzieren kann, ist im Krieg notwendig, um den Feind überhaupt töten zu können, sowie in der Verwaltung großer Menschenmengen, auch heute noch, denn ein moderner Staat ohne Statistik ist undenkbar, aber im Dritten Reich wurde der Staat total, das Wir verschmolz mit dem Staat. (Knausgård, 2017: 921)

In seiner Lektüre von Hitlers *Mein Kampf*, die weite Teile des Essays einnimmt, wird vor allem betont, dass und wie im Nationalsozialismus «der Mensch als Zahl gesehen» (Knausgård, 2017: 550) wurde, wie «der Name in die Zahl stürzte» (Knausgård, 2017: 916) und wie sich die nationalsozialistische Besessenheit von allem Quantifizierbaren bis in die biometrischen Vermessungen der Körper in der Gegenwart verlängern.

Über die Verteidigung der Namen im Roman gegen den Versuch seines Onkels, ihre Streichung gerichtlich durchzusetzen, wird Knausgård auf die Bedeutung von Namen für die Literatur insgesamt geführt, diese Bedeutung führt ihn wie-

derum zu den Poetik-Vorlesungen Ingeborg Bachmanns, diese wiederum zu Paul Celan, der das eigentliche große Thema des Essays eröffnet, den Holocaust. Der Nationalsozialismus verbindet sich mit Knausgårds Biografie insofern, als er im Nachlass seines Vaters eine Nazi-Anstecknadel und im Haus seiner Großmutter ein Exemplar von Hitlers *Mein Kampf* findet: «Als Vater starb, fanden Yngve und ich zwischen seinen Sachen eine Nazi-Anstecknadel, eine Nadel mit dem deutschen Reichsadler. Woher hatte er sie?» (Knausgård, 2017: 531) Schreibend erfährt Knausgård seine eigene Geschichte in den Bahnen der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts und definiert seine Autorschaft, indem er auf diese Gewaltgeschichte eingeht, als Widerstand gegen diese Gewalt, eine Gewalt, die Namen in Zahlen zu verwandeln droht. Der Roman nimmt sich vor, das Außerhalb des Namens, in das uns die Moderne geführt hat, wieder zu verlassen. Er setzt zu einer Erkundung des Raumes innerhalb des Namens an, «wo jeder Blick einzigartig ist, unmittelbar für diesen Menschen» (Knausgård, 2017: 255).

## LITERATURANGABEN

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Übers. v. Hubert Thüring. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- BACHMANN, Ingeborg. «Frankfurter Vorlesungen: Probleme Zeitgenössischer Dichtung». In: dies.: *Werke*. München, Zürich: Piper, 1984, Bd. 4, S. 182-271.
- BREITENSTEIN, Andreas. «Die Ästhetik des Infantilismus». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.11.2015, <https://www.nzz.ch/meinung/kommentare/die-aesthetik-des-infantilismus-1.18648774> (gesehen am 21.03.2019).
- BUTLER, Judith. *Psyche der Macht*. Übers. v. Reiner Ansén. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- CELAN, Paul. *Sprachgitter / Die Niemandrose*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1986.
- DARRIEUSSECQ, Marie. «L'autofiction, un genre pas sérieux». In: *Poétique* 27 (1996), S. 369-380.
- DE MAN, Paul. «Autobiographie als Maskenspiel». In: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Übers. v. Jürgen Blasius. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 131-145.
- DERRIDA, Jacques. Über den Namen. Übers. v. Hans-Dieter Gondek und Markus Sedlaczek. Wien: Passagen, 2000.
- KLÜSSENDORF, Angelika. «Hitler als harmloser Komödiant». In: *DIE ZEIT*, 01.12.2015, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-11/knausgard-klussendorf-gegenrede> (gesehen am 21.03.2019).
- KNAUSGÅRD, Karl Ove. *Sterben*. Roman. Übers. v. Paul Berf. München: Luchterhand, 2011.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove. *Träumen*. Roman. Übers. v. Paul Berf. München: Luchterhand, 2015.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove. *Kämpfen*. Roman. Übers. v. Paul Berf und Ulrich Sonnenberg. München: Luchterhand, 2017.

- LEJEUNE, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Übers. v. Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- SCHAPP, Wilhelm. *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Ding und Mensch*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2012.
- THOLEN, Toni. «Facetten autofiktionalen Schreibens seit den 1970er Jahren – die Automelanchographie». In: Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber (Hg.), *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim: Olms, S. 39-57.
- THOLEN, Toni. «Vom Lieben, Sorgen und Schreiben. Zur Konstitution von Männlichkeit in Karl Ove Knausgårds autobiographischem Roman *Lieben*». In: ders.: *Männlichkeiten in der Literatur*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 123-142.
- WAGNER-ENGELHAAF, Martina. «Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?» In: dies. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 7-21.
- ZIPFEL, Frank. «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: de Gruyter, 2009, S. 285-314.





DER LEBENSROMAN.  
EIN GENRE ZWISCHEN AUTOBIOGRAPHISCHER  
FANTASIE UND WELTGESCHICHTLICHER  
WIRKUNG

CHRISTIAN SCHÄRF  
*Universität Hildesheim*

IM ZUGE DES STARK GESTIEGENEN Interesses an autofiktionalen Schreibweisen, scheint die Dialektik von Fiktion und Faktum, die das gelebte Leben tatsächlich erzeugt, etwas aus dem Blick geraten zu sein. Könnte man in der Autofiktion die kapriziöse Schwester der Autobiographie und in der Autobiographie das Gedächtnisarchiv eines Lebenslaufs erblicken, so träte der Lebensroman als Begriff für die wechselweise Überlagerung und Potenzierung von Faktum und Fiktion im vitalen Vollzug vor Augen. Aus dem Blick geraten aber scheint die Frage, wie viel von dieser Dialektik im Aktionspotenzial des Subjekts notwendig ist, um den Prozess des Lebens gestaltend voranzutreiben und in welchem Maße gerade diese kohärente Zusammenhänge antizipierenden Vorgänge von literarischen Mustern geleitet werden.

Man kann den Lebensroman als das perfekt zwischen Fiktion und Faktizität oszillierende Genre begreifen, das seinen Niederschlag sowohl in literarischer als auch in nichtliterarischer, biographischer oder sogar politischer wenn nicht weltgeschichtlicher Wirkung findet. Lebensromane sind Fantasieräume über das eigene Leben, die nach bestimmten Mustern ablaufen. Wie Michael Rutschky (Ritschky 1998) gezeigt hat, können Lebensromane ganz unterschiedliche Ansätze und Ausrichtungen aufweisen. Sie sind antizipativ auf die Zukunft des Subjekts gerichtet und kreieren aus der Fantasie einen Helden, der einen bestimmten Kursus der Bewährung und womöglich sogar der Glorifizierung durchläuft. So gesehen ist das Fantasieren überhaupt mit der Entstehung von Lebensromanen eng verbunden.

Das Besondere aber am Lebensroman besteht darin, dass er nicht abgeschlossen und also auch nicht niedergeschrieben werden darf. Er ist ein literarisches Genre, das keinen literarischen Niederschlag findet sondern das sich in die Realität ausbreiten

soll, ohne darin einen Abschluss zu suchen, denn: «Lebenskraft spendet der höchstpersönliche Roman nur, wenn er nicht restlos agiert wird.» (Rutschky, 1998: 9)

Selbstverständlich verbirgt sich darin ein tiefgreifender Widerspruch. Denn wie nicht zuletzt Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2016) gezeigt hat, wird die biographische Illusion von einem Mythos der Ganzheit gespeist, deren wesentlich bedingender Faktor narrativer Abgeschlossenheit zu sein hätte. Mithin hat, und das wäre eine eigene Untersuchung wert, der Lebensroman einen veritablen performativen Selbstwiderspruch im Fundament. Doch gerade dies macht ihn unverwüstlich.

Die Virulenz, die in diesem Selbstwiderspruch darin angelegt ist und deren Potenziale ein Stück weit ans Licht zu bringen mein Anliegen ist, besteht in der literarischen Dimension eines Entwurfs von Leben, dessen Niederschlag wir gemeinhin im Tatsachenraum einer Lebensgeschichte verorten, die alles andere als nur literarisch sein will. *Lebensroman* meint somit die literarische Motiviertheit eines sich scheinbar in außerliterarischen Zonen vollziehenden Prozesses des Fantasierens. Man sollte in diesem Kontext beachten, dass es nicht um Diskurse geht, denen wir dabei unterliegen, sondern um Gestaltungsfragen im Sinne der Modellierung von Entwürfen, die sich bewusst oder unbewusst bei literarischen Phänomenen bedienen. Der Lebensroman ist das, was uns über die Existenz und die Wirkung von Machtdispositionen in der Gesellschaft hinweg trägt.

Primär erscheint dabei das Wechselspiel von Entwurf und Gestaltung, von Wille und Tat, von Tun und Erleiden, insofern sich eine dialektische Prozessordnung zwischen diesen Polen etabliert, nämlich auf der Schnittfläche von Imagination und Realität.

Ich will, um meine These zu erläutern, zwei äußerst prominente Beispiele dazu anführen, von denen das eine sich nach landläufiger Meinung in der geschichtlichen Realität und das andere in der Literatur findet. Es sind Napoleon und Don Quijote. Dass diese beiden zu den prominentesten Figuren der Weltgeschichte gehören, wiewohl der eine wirklich gelebt hat und der andere eine literarische Figur ist, liegt nicht zuletzt darin begründet, dass sie je eine radikale und restlos ausagierte Spielart des Lebensromans vor Augen treten lassen und in einem eminenten Ausmaß darstellen.

1816, als alles vorbei war und noch fünf Lebensjahre auf Sankt Helena vor ihm lagen, soll der Legende nach Napoleon in einem Gespräch mit Las Cases plötzlich innegehalten und mit einer gewissen Selbstverwunderung gesagt haben: *Was für ein Roman mein Leben doch ist!*

Wer hätte ihm darin widersprechen sollen? Nicht nur ihm selbst erschien es ja so, sondern auch seiner Epoche, die ihn gerade erst aus dem politischen Sichtfeld exkulpiert hatte. Der Lebensroman Napoleons schien vollständig und nach den dramaturgischen Gesetzen des Romans abgelaufen zu sein. Napoleons Leben ist

seit jeher Stoff für künstlerische Darstellungen aller Art gewesen, Romane, musikalische Kompositionen und Filme. Weit über zehntausend Werke in der Gattung Napoleon-Fiktion werden gegenwärtig gezählt und jedes Jahr werden es mehr. Die Napoleonkulturindustrie steht, zumal in Frankreich, niemals still.

Dieser eine überlieferte Satz aber, diese plötzliche Evidenz ins eigene Schicksal rührt vielleicht tiefer an den Grund der Sache als jede epische oder symphonische Schöpfung. Die Evidenz entspringt nämlich nicht allein aus der Schau über das epische Ganze dieses Lebens, sondern aus einer Überraschung der Hauptfigur über sich selbst, und zwar in dem Moment in dem sie die Rolle der Hauptfigur ablegen muss. Es ist die Verblüffung über die prinzipielle Unfasslichkeit eines wie einer Dichtung entsprungenen Ganzen, welche den Verbannten auf einer windumtosten Insel im Südatlantik plötzlich aufgegangen sein muss.

Hintergrund dieser Evidenz ist – um es etwas verkürzt zu sagen – die von so vielen Zeitgenossen und noch mehr von den Nachgeborenen angemerkte merkwürdige Kernlosigkeit seiner Gestalt, die sich in einem Höchstmaß an Rollen Anpassung in den unterschiedlichsten Situationen widerspiegelt. Damit verbunden ist die kometenhafte Geschwindigkeit, mit der sich die Geschichte dieses nicht zu greifenden Mannes, der ein ganzes Zeitalter mit sich mitreißen konnte, vollzogen und vollendet hat.

Napoleons Ausspruch bezeichnet das plötzliche Einschmelzen eines an sich schon extrem kompakten Geschehens auf die Substanz einer einzigen überraschenden Einsicht, auf die Einsicht in seine Unbegreiflichkeit, die den Terminus 'Roman' herausfordert: das rückschauende Konstatieren der vollkommenen Unwahrscheinlichkeit dessen, dass jemals geschehen könne, was geschehen ist. Es ist die bizarre Klarheit eines einzigen Augenblicks über jenen unverstandenen Rest, den jede gute Erzählung mit sich führt. Dass es am Ende wie ein Roman aussieht, liegt jedoch auch daran, dass es von Anfang an wie ein solcher fantasiert worden war. Jetzt aber, am endgültigen Ende der Geschichte, in der Verbannung ohne Ausweg, kommt auch das tragische Element am Lebensroman zum Vorschein: er darf nicht ans Ziel gelangen, er darf nicht als Roman seinem Protagonisten «vorliegen», um wie ein Roman wirksam sein zu können.

An dieser paradoxen Struktur des Lebensromans wirken einige Aspekte des Unbegreiflichen besonders eindrucksvoll mit. Gerade sie erscheinen als Ergebnisse einer fiktiven Durchdringung der Fakten. Allein schon die Geschwindigkeit des Erfolgsweges, den Napoleon 1793 bestiegen hat, sprengt das Vorstellungsvermögen und öffnet das Tor auf die Felder der Fiktion.

Zurecht hebt die neue Napoleon-Biographie von Patrice Gueniffey in ihrer Einleitung den Aspekt der weltgeschichtlichen Überrumpelung durch einen Nobody hervor: «Vom Zusammentreten der Generalstände bis zur Abdankung des

Kaisers schreitet die Geschichte nicht voran, sie rennt. Napoleon durchquert sie wie ein Meteor: Zwischen seinem ersten Auftritt 1793 und dem 18. Brumaire liegen nur sechs Jahre, drei zwischen der Eroberung der Macht und der Proklamation des Konsulats auf Lebenszeit, zwei zwischen dieser und dem Beginn des Kaiserreichs.» (Gueniffey, 2017: 10)

Patrice Gueniffey führt noch genauer aus, was das bedeutet: «In dieser kurzen Zeitspanne hat Napoleon alle Rollen gespielt: die eines korsischen Patrioten, eines jakobinischen Revolutionärs (...), eines gemäßigten Republikaners (...), eines Thermidorianers (...), die Rolle eines Eroberers, Diplomaten, Gesetzgebers, ..., eines republikanischen Diktators, Erbsouveräns, Königsmachers und -stürzers und 1815 sogar die eines konstitutionellen Monarchen. ... Es liegt etwas Taschenspielerisches, auch Fregolihaftes darin. Je nach den Umständen wechselt er nicht nur die Rolle und das Kostüm, sondern auch den Namen, ja das Aussehen (*ibid.*).

Napoleons Sekretär hat zu Protokoll gegeben, es gäbe wohl kein wirklich ähnliches Porträt des großen Mannes, also keine Darstellung die seinem tatsächlichen Äußeren entsprechen würde. Die Kupferstichsammlung der *Bibliothèque Nationale* in Paris besitzt davon allein über fünftausend, wohl alle unähnlich dem, den die Zeitgenossen gesehen haben wollen. Das Amt, der Ruf, der Ruhm, die Projektionen, sie überlagern gerade in den zu Lebzeiten Napoleons angefertigten Bildnissen fast durchgehend den Menschen, der da abgebildet ist. Wer Napoleon wirklich gewesen ist, wie er gewesen ist, das Subjekt seiner Persönlichkeit, tritt in den Hintergrund. Das Bild tritt stattdessen hervor, aber das künstlerisch gefertigte Bild ist schon ein Ausdruck jener Dialektik des Lebensromans, in der Fiktion und Faktum wechselseitig zur Aufhebung gelangen.

Der Weltgeist zu Pferde, der 1807 in Jena dem verblüfften Autor der *Phänomenologie des Geistes* erschien, war er ein Phantom? Gueniffey meint, unter allen Porträts, die es von Napoleon gebe, spreche sehr viel für das aus der Fantasie gefertigte, welches James Sant im Jahre 1901 gemalt hat: *The last Phase*. Wir sehen darauf den Verbannten im Zustand vollendeter Resignation, gleichsam jenseits des Lebensromans, endlich für immer herausgetreten aus der Fabrikation der Fiktionen, resultatlos gleichwohl, denn um Resultate ist es nie gegangen, sondern um die Dynamik des gelebten Lebens in der Überformung durch einen Roman. Das Resultat ist trivial, Alter, Krankheit und beinahe auch schon der Tod haben Napoleon eingeholt. Der Roman, auf den er zurückblickt und der ihm als Muster seines Lebens plötzlich einleuchtet, liegt im Zuvor, er bleibt im Potentialis und solange er darin verbleibt, wirkt er als Roman weiter.

«Verzichten wir also darauf, ihn so sehen zu wollen wie er wirklich war» (*ibid.*, 13), resümiert der Biograph und sagt damit keineswegs zugleich: Verzichten wir darauf, die Fakten hinter den Fiktionen eindeutig zu rekonstruieren. Die geheimnisvolle Ungewissheit, die über dem Charakter dieses Mannes schwebt, was ist sie

anderes als das Resultat einer Reihe von Projektionen? Und die Fakten, auf die die Historiker blicken, sind sie nicht bis in die Wurzeln von der Kraft der Fiktionen geprägt, die dem Lebensroman entströmt?

Es sind Projektionen, die im Kohärenzrahmen des Textes zu Fiktionen werden. Diese lebensromanfähigen Fiktionen erzeugen aus ihrem Potenzial heraus vielleicht erst jene Fülle der Fakten, denen die Historiker nachgehen, die sie auf ihre Faktizität hin überprüfen müssen. Entscheidend für den Lebensroman ist die Tatsache, dass die Fiktionalisierung schon zu Lebzeiten wirkt, nicht erst *post festum*.

Wie hat Napoleon sich gesehen, als er von den ersten erfolgreichen Feldzügen zurückgekommen war? Was hat der Staatsstreich des 18. Brumaire für sein Selbstbild bewirkt? Und er, in seinem Handeln, wem oder was folgte er dann? Seinem Charakter, seinen Wünschen oder eben jenen Projektionen, die das Zeitalter auf ihn gerichtet hat und die er für sich zu interpretieren verstand?

Napoleon schlüpft rasend schnell in die Rollen, welche die Fiktionen des Zeitalters für ihn fertigen und bereitstellen. Es ist, als würde er diese Rollen fieberhaft suchen, als könne er nicht existieren, ohne sie einzunehmen. Auch die Eule der Minerva vermag dann nichts anderes mehr zu erkennen: Der Weltgeist zu Pferde – das ist die Romanfigur Napoleon in der Version, die der Jenaer Privatdozent Hegel verfasst hat.

Nun hat es gleichwohl keinen Zweck zu sagen: dann ist das Leben Napoleons also ein Roman, eine Fiktion von überragender Dramatik, mithin etwas, was sich dem strikt Faktischen doch wohl entzieht, was sich womöglich sogar gegen die Dominanz und Normativität des Faktischen selbst richtet.

Dem wäre allerdings entgegenzuhalten: Was sich ereignet hat, zwischen 1793 und 1815, das waren letzten Endes doch Fakten, historische Tatsachen, ein Umbruch in der Geschichte, wie es ihn zuvor kaum gegeben haben dürfte, das waren wirkliche Schlachten, echte Tote und ein Mann, der tatsächlich ganz Europa mit Krieg überzogen hat.

Interessant ist hier also nicht die Entscheidungsfrage, Fiktion oder Faktum, sondern die Frage, wo die historische Person des Korsen in die Fiktion einer Dramaturgie übergeht, die aus dem kleinen Provinzler aus Ajaccio den militärischen Draufgänger Bonaparte und aus Bonaparte wieder Napoleon (ein Name dessen Herkunft und Bedeutung völlig unklar ist), den Kaiser, werden lässt.

Mithin kommt es fortwährend bei all diesen Abfolgen und ihrer Gestaltung darauf an, welche dialektische Dynamik Fiktion und Faktum im Lebensroman miteinander entfalten. Der Ausdruck Dialektik scheint hier ganz berechtigt. Denn im Lebensroman vollziehen sich die Aufhebung der Fiktion ins Faktum und des Faktischen in der Fiktion in einer Art Kettenreaktion, die immer wieder neue und andere Synthesen zustande bringen.

Eine These, die sich bei diesem Argumentationsverlauf aufdrängt, lautet, dass die Figur des modernen Diktators, die in Napoleon für die Moderne grundständig etabliert worden ist, erst aufgrund jener Rahmung entsteht, die sich aus dem Übertritt der Person in den Lebensroman ergibt. Nennen wir diesen Schritt der Einfachheit halber den *napoleonischen Augenblick*: das Ich wird im napoleonischen Augenblick für und vor sich selbst zum mythischen Helden, indem es aus den unterschiedlichsten Quellen Fiktionalitätsenergien adaptiert, die von da an seine Geschichte antreiben. In Bonapartes Fall wurde diese Geschichte mit DER Geschichte deckungsgleich, wurde aus dem fiktionalen Potenzial des Romans der Humus der Weltgeschichte.

Im napoleonischen Augenblick werden Wirklichkeit und Fiktion zu kongruenten Welten. Die Dichte der Ereignisse, die sich ins Buch der Geschichte eingeschrieben hat, die unstillbare Gier nach Macht, die sich in dieser Geschichte Bahn bricht, die Rast- und Ruhelosigkeit des manischen Handelns, das die Massen in Bann schlägt, all diese Aspekte übersteigt die im Hintergrund wirksame Idealität, von den Ideen der Revolution bis zu Fragen einer Neuordnung der Weltpolitik oder des Rechtssystems.

Gleichwohl bleibt jene charakterliche Kernlosigkeit als Grundeindruck zurück, von der nicht nur der Biograph Patrice Gueniffey so berührt ist. Der überdeutlich in Erscheinung tretenden Figur der Geschichte entspricht das biographische Phantom, das sich der Darstellung im Letzten immerfort entzieht und damit zugleich neue Darstellungen von sich herausfordert. Napoleon ist beides: ein Faktum der Geschichte und die Fiktion einer Figur. Das eine wird erst durch das andere möglich und erscheint wechselweise mit Interesse aufgeladen.

Zu Lebzeiten schon ist Napoleon zu dieser faktfikcionalen Figur geworden, die man auch Legende oder Mythos genannt hat. Vielleicht war ein von Anfang an wirkender Impuls in ihm, der das verstärkt und ermöglicht hat, doch die Frage bleibt bestehen: warum gerade er, warum nicht sein Bruder, warum nicht ein ganz anderer.

Die These vom *napoleonischen Augenblick* soll und kann nichts erklären. Es ist der Augenblick, in dem ein Mensch zu einer Figur vor sich selbst und vor einem Publikum wird, der Moment, in dem sein Leben konkret die Form des Romans annimmt, meist ohne dass er sich dies bewusst macht. Doch nimmt er in diesem Moment eine Rolle als die seine an, und diese Rolle ist durchaus variabel, denn weniger geht es um eine klar erkennbare und durchgehaltene Identität als um die Erschließung der fiktiven Energien im Prozess des Lebens.

Nicht erst von da an sind es die Fiktionen, die an der normativen Wirksamkeit der Fakten arbeiten. Die eigentlichen Fragen werden damit überhaupt erst aufgeworfen: Wie kann es denn dazu kommen, dass fiktives Potenzial in Formen des

Lebensromans eine derartige geschichtliche und damit faktische Wirkung erzielen konnte? Napoleon ist ja nicht qua Geburt zum Herrschen verurteilt.

Die Macht musste er gegen tausend Widerstände an sich reißen, zumal in einer geschichtlichen Situation, die dem Chaos nahe war, er musste diese gewonnene Macht in die Welt tragen und im Innern verteidigen. Offen bleibt zudem, ob Napoleon diese Dialektik von Fiktion und Faktum in seiner Entwicklung durchgehend registriert und ergriffen hat. Noch nicht einmal an eine Antwort auf die Frage, ob er nach dem Muster des Romans für sein Leben bewusst gehandelt hat, kommen wir heran.

Musste er nicht auf den resümierenden Schockmoment warten, in dem der von sich selbst Düpierte schließlich jenen denkwürdigen Satz von Sankt Helena ausruft: *Was für ein Roman mein Leben doch ist!* Wäre er zwar als der Akteur aber letzten Endes gar nicht als der Autor seines Lebensromans anzusehen?

Genau genommen steckt die Lebensromanforschung noch in den Kinderschuhen. Es handelte sich – wenn es sie gäbe – um eine Forschung, die sich genau im Zwischenraum zwischen Fiktion und Faktum oder zwischen Fantasie und Wirklichkeit ansiedelte. Sie würde den mentalen Hintergrund der Literatur und den literarischen Grund, auf dem die Fantasie arbeitet, in ihrem Wechselspiel erforschen. Neben Michael Rutschkys erhellendem Essay aus dem Jahre 1998 findet man eine konstruktivistisch ausgerichtete Studie von Bernd Scheffer über den Versuch, die Halluzinatorik von Welt und Literatur als eine Überschneidungsfläche zu begreifen, die der Literatur eine herausgehobene Bedeutung für die Gestaltung des Lebens zuerkennt. (vgl. Scheffer, 1992)

Die Ansätze beider Werke aus den neunziger Jahren wurden m. E. nicht weiter im Sinne einer theoretischen Grundlegung der Lebensromanforschung verfolgt. Rutschky setzt den Lebensroman mit dem Phänomen des Ehrgeizes in Bezug und bringt mehrere Varianten ins Spiel, wie sich Ehrgeiz in ein romanhaftes Muster für das eigene Leben übersetzen lässt. Ein gängiges Muster dieser Art ist der Künstlerroman, der in vielen Fällen aus der Phantasie besteht, selbst einen Roman zu schreiben.

Rutschky erzählt von der Sekretärin, die ein Literaturstudium abgebrochen hat und davon träumt als Romanautorin zu ihrer eigentlichen Bestimmung zu finden. Oder von dem Redakteur, der aus dem Tagesgeschäft herauskommen will und sich dazu in die kontinuierliche Arbeit an einem großen Romanstoff imaginiert. Entscheidend ist, dass diese Imagination als solche, als Fantasie, bestehen bleibt und dass der fantasierte Roman nicht tatsächlich geschrieben wird.

Der Künstlerroman hat entscheidend damit zu tun, dass man für die eigene Person die Ganzheit eines erfüllenden Lebens heraufbeschwören muss, deren Basis in erfüllender Arbeit zu sehen wäre. Denn das Ziel, so Rutschky, sei nicht die



Kunst, sondern die Arbeit: «Die Selbstentfremdung erzeugt einen Hohlraum, der mit Romanen gefüllt wird. ... Die entfremdete Arbeit lässt Hohlräume entstehen, in denen der Lebensroman von der eigentlichen Arbeit wuchert.» (Rutschky, 1998: 18)

Den Roman nicht zu schreiben bedeutet, die Fantasie von der ganzheitlichen, totalen Arbeit immer weiter aufrecht zu erhalten. Und darum geht es, um den Entwurf der eigenen Person in ihrer entfremdeten Lage mit Blick auf einen Ausgang aus der unverschuldeten Entfremdung.

Es leuchtet ein, dass damit die andere Seite der faktfikionalen Konsequenz in Sicht gerät: die der biographischen Wirklichkeit, die zu einem großen Teil vom im offiziellen Lebenslauf versunkenen Kontinent der Fantasie bestimmt wird. Die europäische Literatur der Neuzeit ist von dieser Verschränkung wie von keiner anderen Voraussetzung bestimmt. Dafür steht ihre Galionsfigur Don Quijote. Er ist derjenige, der sein Leben restlos in die Fantasien übergehen lässt, die er aus Romanen gewonnen hat. Das ist zwar allgemein bekannt, im Horizont des Lebensromans jedoch eine Nachricht, die aufhorchen lassen könnte.

Don Quijote ist dem gedruckten Buch verfallen. Die Dürftigkeit seiner landadligen Existenz kompensiert er durch die Lektüre von Ritterromanen, bei deren permanenter Ausübung er den Verstand verliert:

kurz, er versenkte sich so tief in die Bücher, dass er über ihnen die Nächte vom letzten bis zum ersten Licht und die Tage vom ersten bis zum letzten Dämmer verlas, und der knappe Schlaf und das reichliche Lesen trockneten ihm das Gehirn ein, so dass er den Verstand verlor. Sein Kopf bevölkerte sich mit dem, was er in den Büchern fand, mit Verzauberungen und Turnieren, mit Schlachten, Fehden, Blesuren, Liebesschwüren, Amouren, Herzensqualen und anderem abwegigem Unfug. (Cervantes, 2008: 31)

Unfug ist die Essenz der Romane, darüber lässt der Erzähler keinen Zweifel aufkommen. Das Subjekt, von dem hier die Rede ist, ist das dem Unfug Unterworfene: «Als seine Vernunft bereits hoffnungslos verfliegen war, verfiel er auf den seltsamsten Gedanken, dem je ein Verrückter auf der Welt verfallen war, denn es schien ihm würdig und recht, zur Mehrung seiner Ehre und zum Dienst an seinem Land ein fahrender Ritter zu werden und wohlgerüstet hoch zu Ross in die Welt hinauszuziehen, Abenteuer zu suchen und all das zu vollführen, was die fahrenden Ritter, wie er gelesen hatte, vollführten» (*ibid.*, 31f.).

Der manische Leser der Ritterromane wird schließlich selbst zum Ritter, ungeachtet des dabei wirksamen Anachronismus und eines schlagartigen Überspringens der Grenze zwischen Fiktion und Faktum.

Cervantes lässt keinen Zweifel daran, dass es sich dabei um eine vollendete Narretei, ja um die perfekte Form von Wahnsinn handelt, aber Don Quijote ist von seiner Mission nicht abzubringen. Sein Glaube in sie wird so unerschütterlich, dass er sich durch die krudesten Misserfolge und übelsten Misshandlungen nicht aus der Bahn werfen lässt und um die Gunst seiner geliebten Dame Dulcinea zu behalten, immer wieder in den Kampf zieht, ein einziges großes Ziel stets vor Augen. Er sei geboren worden, um in diesem ehernen Zeitalter das goldene wieder herzustellen. Kann man größer von sich denken? Kann man aus edleren Motiven handeln, als der Ritter von der traurigen Gestalt es sich zu tun vornimmt?

Indem sich der Hidalgo aus der Mancha in eine literarische Gestalt verwandelt, konfrontiert er die prosaische Wirklichkeit mit einer lebendigen Fiktion. Der umherziehende Ritter Don Quijote ist die Faktfiktion schlechthin, die völlige Verschmelzung beider Seiten oder besser die vollendete Synthese der Dialektik von Faktizität und Fiktionalität. Nicht weil ein Autor namens Cervantes ihn erfunden hat, erzielt er diese Vollendung, sondern indem er sich selbst erfindet und als Erfundener mehr Wirklichkeit zu repräsentieren beansprucht als alle, die tatsächlich mit ihm leben.

In Don Quijote erscheint der Begriff des Lebensromans in einer ganz besonderen Variante. Alonso Quijano, oder wer auch immer er gewesen sein mag, verschwindet vollständig in Don Quijote, dem Leser von Romanen. Es ist die Auflösung des Lebens in einer Romanfigur, das Verschwinden der lebensgeschichtlichen Tatsache in einem Roman.

Dadurch weicht das biographische Moment selbst aus der Figur, sie erscheint wie vom Himmel auf die Erde und gleichermaßen aus der Zeit gefallen und gerade darin als unübertreffliches Modell für die Fiktion überhaupt. Die Kraft der Fiktion treibt das Lachen wie das Weinen angesichts der Bemühungen des Don Quijote hervor.

Dass Don Quijote so sehr an die Fiktion glaubt, die er geworden ist, wirkt zunächst verstörend, ist dann aber auch ungeheuer faszinierend. Vor allem deshalb, weil ihm unterwegs immer wieder Menschen begegnen, die sich selbst in ihr Imaginäres verstrickt oder sich darin sogar verloren und den Weg zum eigenen Lebensroman aufgegeben haben.

Die Rolle des Idioten hingegen, die Don Quijote behauptet, und in der seine Lächerlichkeit in den Augen seiner Mitmenschen begründet liegt, verdichtet die Dialektik des Lebensromans zu einer Figur. Allein Don Quijote scheint ja unter all den Unglücklichen und Verstörten, die ihm auf seiner Reise durch Zentralspanien begegnen, zu sich selbst gefunden zu haben, und eben das ist das Verblüffende an seiner Gestalt und ihrer Performance. Der unverbrüchlich an die Fiktion seiner selbst zu glauben vermag, ist derjenige, der mit sich vollkommen im Reinen ist

und dessen ethische Maßstäbe sowohl als auch seine lebensgeschichtliche Aufgabe überdeutlich hervor treten und allen Augen offenbar werden. Es ist die Heiligkeit des Idioten, wie sie auch in Dostojewskijs Fürst Myschkin in Erscheinung tritt. In dieser Heiligkeit wären Fiktion und Faktum zu einer letzten Synthese gelangt, die gleichwohl von der Außenwelt mit dem Irrsinn gleichgesetzt würde.

Mit dem terminologischen Rüstzeug von heute ausgestattet, könnte man so weit gehen und sagen, den anderen Figuren fehle das ganze Maß der Autofiktion, die den Ritter von der traurigen Gestalt auszeichnet und die ihn wiederum zu einer Romanfigur werden lässt. Aber das ist es ja gar nicht, es gibt für Don Quijote gar keine Autofiktion, weil eben das Fiktive zur einzigen Tatsache seines Lebens wird. Interessant ist nebenbei bemerkt, dass mit Sancho Panza ein Knappe Don Quijote zur Seite steht, der auf die Wirkung von Fiktionen in seinem Leben schlechterdings verzichten kann. Er ist einer der wenigen, die das nicht brauchen, so muss man hinzufügen, denn viele andere leben selbst in fiktiven Welten, etwa als Schäfer und Schäferinnen, und scheitern an der offenen Flanke, die ihre Fiktion zur Realität noch immer aufweist. Sanchos Einfalt bewahrt ihn vor der Verbannung in jenes falsche Bewusstsein, welche die meisten Zeitgenossen, denen Don Quijote begegnet, ereilt hat.

An Don Quijote kann man zudem studieren, inwiefern die fiktionalen Potenziale des Lebensromans eine Neigung zur reflexiven Potenzierung beinhalten. Wer sich in seiner Lebensromanfigur voll verwirklicht, dem stehen alle Türen offen, selbst zu einer Romanfigur zu werden. Es handelt sich dabei um eine Figur, die an die epische Substanz des eigenen Lebensromans felsenfest glaubt und deren Taten und Leiden ausschließlich aus diesem Glauben hervorgehen. In ihrer Reinheit erlangt sie den Status einer fiktiven Gestalt. Nun aber, im Falle Don Quijotes erscheint diese Verwandlung wie eine Bestätigung der Tatsache seiner Existenz.

Es sind und bleiben die Bücher, die den Ritter auf seine Fahrten führen. Sie bilden die Ursachen seiner Pläne und zugleich der Entschlossenheit, mit der er seine Umwelt mit diesen Plänen konfrontiert. Die Konsequenz dessen ist keineswegs die Umgestaltung dieser Umwelt nach seinen hehren Vorstellungen. Als die eigentliche Folge seiner Spinnerei erweist sich vielmehr, dass er selbst in ein Buch eingeht. Das Bestimmung des fiktiven Heldentums im Medium des Lebensromans ist es, selbst zu einer Figur in einem Buch zu werden. Dabei handelt es sich gewissermaßen um die nächste Stufe im dialektischen Prozess, um die nächste Antithese.

Der Don Quijote von Cervantes wäre nicht eines der genialsten Bücher der Menschheit, wenn es den zweiten Teil nicht gäbe, den Cervantes zehn Jahre nach dem ersten veröffentlicht hat. Und auch diesen zweiten Teil, von dem Sancho seinem Herrn ebenso verstört wie empört in Kenntnis setzt, und ihn mit der Frage konfrontiert, woher der unbekannte Autor das alles denn habe wissen können, was ihnen beiden in Teil 1 widerfahren sei, antwortet Don Quijote ganz im Sinne sei-

nes Wahns, dass gewiss ein weiser Zauberer der Verfasser dieser Geschichte sei und integriert damit auch die eigene Fiktionalisierung in seine reale Aventure.

Die Tatsache der Fiktionalisierung in einem Roman deutet der wahre Don Quijote konsequent als Ereignis seiner Tatsachenwelt, in der es von bösen Zaubernern nur so wimmelt. Auch hier kommt eine Antithese ins Spiel und nun kann der Leser diese Bewegung immer weiter fortführen, bis am Schluss Don Quijote von seinem Wahn abschwört und zurückfällt in seine vormalige Existenz, in der er alsbald das Zeitliche segnet. Darin ergeht es ihm nicht viel anders als Napoleon auf Sankt Helena. Jenseits des Lebensromans kommt nichts mehr.

Der Lebensroman ist fertig, er liegt vor und damit ist das Leben des Ritters zu Ende. Auch die Zeichnung von James Sant, die Napoleon in seiner letzten Phase zeigt, bezieht sich auf dieses Ende, auf das Heraustreten aus jener Ordnung jenes Prozesses, in dem Fiktion und Faktum sich wechselseitig hervorgetrieben haben.

## LITERATURANGABEN

- BOURDIEU, Pierre. «Die biographische Illusion». In: *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*. Hg. von Anja Tippner und Christopher F. Laferl. Stuttgart: Reclam, 2016, S. 221-234.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*. Gesamtausgabe in einem Band. Hg. und neu übersetzt von Susanne Lange. München: dtv, 2008.
- GUENNIFEY, Patrice. *Bonaparte*. Aus dem Französischen von Barbara Heber Schärer, Tobias Scheffel und Claudia Steinitz. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- RUTSCHKY, Michael. *Lebensromane. 10 Kapitel über das Fantasieren*. Göttingen: Steidl, 1998.
- SCHEFFER, Bernd. *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.



# AUTHENTIZITÄTSINSZENIERUNGEN BEI MILO RAU. AM BEISPIEL VON ZWEI STÜCKEN

ARNO GIMBER  
*UCM*

Document. Toujours de la plus haute importance  
Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* (1850)

**D**OKUMENTARISCH AUSGERICHTETES literarisches Schreiben ist ein ästhetisches Phänomen, das zu bestimmten Zeiten stärker eingesetzt wird als zu anderen. Dass es zu Beginn des 21. Jahrhunderts nach der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen (Erwin Piscator, Alfred Döblin) und den vergangenen 60er Jahren (Peter Weiss, Alexander Kluge) eine neue Hochkonjunktur erlebt, liegt wahrscheinlich auch daran, dass sich im virtuellen Zeitalter Fiktionen leicht in Fakes und Fakten in Fiktionen verwandeln und sowohl der Realitäts- als auch der Wahrheitsbegriff mehr denn je auf dem Prüfstand stehen.

Deshalb fungiert das Dokumentarische wieder als Garantie für eine gewünschte Wiederkehr des Realen, was etwa im Fernsehen an den Einschaltquoten von Doku-Serien und Realityshows ersichtlich wird. Nicht nur der Dokumentarfilm erfreut sich erneut größerer Beliebtheit, sondern auch auf dem Theater ist die Tendenz der Wirklichkeitsorientierung längst angekommen und steht stark mit dem Begriff der Authentizität in Verbindung. Das Dokumentartheater früherer Zeiten wird zur postdramatischen Dokumentation, und ganz bestimmt ist der Schweizer Dramaturg und Autor Milo Rau neben dem Autoren-Regie-Team Rimini Protokoll und dem Performance-Kollektiv Shi Shi Pop einer der herausragendsten Vertreter dieser neuen und vielschichtigen Spielart des Postdramatischen. Deshalb wird er im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen.

Vorab muss jedoch die Frage gestellt werden, was unter dem Authentischen überhaupt zu verstehen ist. Hinter dem Sammelbegriff verbergen sich vielerlei De-

definitionen. Zunächst ist ein juristischer Terminus gemeint: Ein Dokument ist authentisch, wenn es als Abschrift echt ist und wenn dies verbürgt wird. Authentisch bedeutet demnach nicht gleich identisch, der Begriff ist weniger dem semantischen Feld der Echtheit als dem der Zuverlässigkeit zugeschrieben. Die Übereinstimmung bezüglich einer vorhandenen Realität muss gewährleistet sein, ein Bürge verbürgt, dass ein Text wortgenau, also authentisch kopiert ist. Authentizität bedeutet also Glaubwürdigkeit der Darstellung. Deshalb ist der Begriff im juristischen Gebrauch semantisch eng mit verlässlich und aufrichtig verwandt.

Überträgt man diese Grundannahme auf das literarische Feld des Dokumentarischen, dann steht Authentizität zwar im Widerspruch zu Fiktionalität, kommt aber dem Begriff der mimetischen Abbildung einer außerfiktionalen Realität nah. Sie will Lebensechtheit und einen als «authentisch erscheinenden Selbsta Ausdruck» (Kreuzer, 2011: 181) künstlerisch darstellen. «Ganz im Sinne realistischer Literatur [...] stellt Authentizität in der Literatur [...] somit keine Verdoppelung einer kognitiv erfassbaren Erscheinungswelt dar, sondern bedeutet ein reflektiertes Gestalten und Verändern der Erscheinungswelt mit künstlerischen Mitteln» (Kreuzer, 2011: 201). Diese künstlerischen Mittel und Verfahrensweisen, die künstlerischen Strategien einer *authentischen* Annäherung an die Wirklichkeit gilt es im Folgenden herauszuarbeiten, denn Unmittelbarkeit wird im Dokumentartheater zwar postuliert, aber der Effekt der Unmittelbarkeit, das Authentische, kann nur durch künstlerische Vermittlung gezeigt werden (Funk / Krämer, 2011: 11).

Auf dem Theater ist die Sachlage komplexer als etwa in der Erzählliteratur, denn das Drama lebt traditionell von dem Versprechen, dass professionelle Schauspieler und Schauspielerinnen potenziell jede Figur und auch unterschiedlichste Identitätskonzepte «authentisch» darstellen können. So heißt es gemeinhin, dass ein Schauspieler seine Rolle gut spielt, wenn es ihm gelingt, die zu repräsentierende Person dem Publikum glaubhaft zu machen. Wer am glaubhaftesten verbürgt, das Reale so echt wie möglich abgebildet zu haben, gilt als guter Künstler. In den postdramatischen Dokumentarstücken ist der Akteur auf der Bühne hingegen authentisch, wenn er nichts vorspielt, sondern sich so verhält, wie er ist. Im Fall der Experten des Alltags (Rimini Protokoll) oder der Darsteller im Biodrama (Lola Arias) stehen keine Schauspieler mehr auf der Bühne, sondern direkt die Betroffenen, Fachleute oder Experten. So wie sie ihr Leben führen, so verhalten sie sich, und dennoch handelt es sich bei ihrer Darstellung immer um eine vermittelte. Auch wenn «eine authentische Darstellung [...] genau dann [existiert], wenn man mit sprachlichen, bildlichen, lautlichen, körperlichen Darstellungsmitteln die Unmittelbarkeit [...] eines Themas (eines Gegenstandes, eines Ereignisses, einer fremden oder eigenen Person) 'erwischt' (produziert, rezipiert, [...])» (Strub, 1997: 9), ist es auch im postdramatischen Theater weder möglich noch gewollt, außerkünstlerische Realitäten unverfälscht darzustellen. Mimetische Interpretationen,

ein Inszenierungsstil, distanziertes Vorlesen, aber auch Techniken der subjektiven Bewertung spielen bei der Figurenerarbeitung immer, auch im Falle des Einsatzes von Experten des Alltags, eine wichtige Rolle.

Diese Grundvoraussetzung übersieht Wolfgang Engler (2017), wenn er eine Verbindung zwischen dem Zwang zum Authentischen in der heutigen Zeit und dem angeblich schwindenden Verstellungsspiel auf dem Theater herzustellen versucht. Das lebensnahe Auftreten der Experten des Alltags oder der Betroffenen im Biodrama veranlassen ihn, von einer «Privatisierung der Darstellung» und von «Enttheatralisierung» zu sprechen und auf eine «Rollenversion» im postdramatischen Theater zu schließen. Wegen der gesellschaftlich eingeforderten Authentizität, die über das rein Ästhetische hinausgehe, komme es laut Engler zum Verlust des kunstvoll gesprochenen Wortes. (Engler, 2017: insb. 142-144)

Engler ignoriert, dass auch die Experten, sobald sie auf der Bühne stehen, künstlerisch tätig sind. Der Charakter des Bühnenspiels bleibt erhalten und gerade ihr Einsatz zeigt, dass dadurch auf mehreren Ebenen Unsicherheiten ins (Theater-) Spiel kommen und neue Möglichkeiten der Interaktion mit dem Publikum ausgeschöpft werden. Zwischen dem Vertrauen und dem Misstrauen, könnte man sagen, wird das Fragile zum Authentischen. Das Spielvermögen schwindet nicht, sondern das postdramatische Theater changiert zwischen dokumentarischem und inszeniertem Status. Trotz dokumentarischer Ankündigung eröffnen sich für den Zuschauer «Spielräume des Fiktiven» (Metzger, 2010: 355), die einerseits den Kontakt zur Wirklichkeit über die subjektive Erfahrung ermöglichen, andererseits als Störung von Wirklichkeitskonstrukten funktionieren. Engler kann demnach nicht recht gegeben werden, wenn er behauptet, wir seien inzwischen in der Theaterszene an einer «differenzlose[n] Dieselbigkeit von Kunst und Leben» (Engler, 2017: 115-116) angekommen. Zu erörtern ist vielmehr, welche Inszenierungen und Strategien der Authentisierung in postdramatischen Theaterstücken angewandt werden.

Milo Raus Produktion *Breiviks Statement* (2012) kann als radikaler Direktzugriff des Theaters auf die Realität verstanden werden. Der norwegische Rechtsradikale Anders Behring Breivik, der im Juli 2011 auf der Insel Utøya 77 Menschen getötet hatte, gab im April 2012 vor laufender Kamera vor dem Osloer Gericht eine Erklärung ab. Milo Rau lässt diese von der türkisch-deutschen Schauspielerin Sascha Ö. Soydan in einer Art inszeniertem Monolog vortragen. Ursprünglich sollte dies am Nationaltheater in Weimar, wo ein Kongress über *Power and Dissent* Funktionsweise und ästhetische Darstellbarkeit von Staatsmacht erkundete, geschehen, aber das Projekt wurde zwei Tage vor der Uraufführung von der Theaterleitung als nicht aufführbar verworfen. Als Ausweichmöglichkeit zog man ins benachbarte Lichthaus-Kino um.



Bei *Breiviks Erklärung* handelt es sich um ein Stück, das augenscheinlich keine Kunst sein will, sondern nur beabsichtigt, eine Rede als Reenactment wiederzugeben. Um das Authentische zu erörtern, muss gefragt werden, ob durch die Inszenierung des Vortrags ein Verwandlungsprozess eingeleitet wird. Zunächst ist festzuhalten, dass der Text von einer türkisch-deutschen Darstellerin gelesen wird. Die biografische Glaubwürdigkeit vom Sascha Ö. Soydan ist gewährleistet, die Schauspielerin bringt sich als Angehörige einer gesellschaftlichen Gruppe, die ebenfalls zu Breiviks Opfern gehören könnte, unvermittelt zur Anschauung. Sie ist damit eine Person, die im Vortrag auch ihr eigenes Drama dokumentiert.

Gleichzeitig ist es eine professionelle Schauspielerin, die einen Text in einer Kulisse interpretiert. Sie liest ihn zwar nur ab, aber irgendwie tut sie auch mehr, sie trägt ihn vor. Wenn Sascha Ö. Soydan den Monolog spricht, so ist sie als Rollenfigur Trägerin einer Repräsentation und immer in einen Prozess der *Entrealisierung*, wie François Niny sagen würde, involviert. Genau aus diesem Grund macht es einen Unterschied, ob Breivik direkt spricht oder ob Milo Rau den Text von Sascha Ö. Soydan sprechen lässt. Die Schauspielerin gibt der rechtsextremen Erklärung durch ihre Herkunft und die Modalität der Repräsentation eine neue Form und damit auch einen anderen Inhalt.

Worin bestehen nun die künstlerischen Eingriffe, die Inszenierungsstrategien in diesem Stück, das lediglich aus einem ans Publikum gerichteten Monolog besteht? Zunächst versucht die Schauspielerin einen möglichst objektiven Eindruck zu erwecken. Die Intonation beim Vorlesen kann als wertneutral bezeichnet werden. Aber schon nach wenigen Minuten schleichen sich kaum vernehmbare szenische Elemente, die aufhorchen lassen, in den Vortrag ein: ein fragender oder erstaunter Gesichtsausdruck, Denkpausen, die vielsagende Stille erzeugen, ein vom Blatt Aufblicken, ins Publikum Schauen, ein zögerndes Lächeln. Der Körper der Schauspielerin spielt auch bei diesem Prozess als Darstellungsmittel eine wichtige Rolle.

Sascha Ö. Soydan beginnt die Lesung Kaugummi kauend, was den Zuschauer verunsichert, aber ganz zum Ton des scheinbar unbefangenen Vortrags, wie er am Anfang beabsichtigt ist, passt. Dann, in dem Augenblick, als sie die Passage «Denn wenn eine friedliche Revolution unmöglich gemacht wird, ist die gewaltsame Revolution der einzige Ausweg»<sup>1</sup> vorliest, hält sie inne, nimmt den Kaugummi aus dem Mund und klebt ihn unter das Lesepult. Diese Geste markiert eine Zäsur, sie zeigt das Ungeheuerliche der referierten Aussage.

<sup>1</sup> Die Untersuchung bezieht sich auf eine Videoaufzeichnung der Wiederaufnahme von *Breiviks Erklärung* vom 11. Dezember 2013 in der Wiener Akademie der Bildenden Kunst, die auf Youtube zur Verfügung steht: Rau, 2013: 21:28 Min.

Die Absicht zwischen Emotionalisierung und Distanzierung wird vom Zuschauer während der Lesung erkannt und nachvollzogen. Auch die minimale Darstellung, das zeigt sich in diesem Fall eindeutig, kann mehr als nur Übertragung, kann Dramatisierung bedeuten, wenn sie mit den Mitteln der Schauspielkunst arbeitet. *Breiviks Erklärung* wird aus seinem ursprünglichen Zusammenhang genommen und neu geschaffen, der von Autor des Textes beabsichtigte Sinn wird interpretativ verändert. Bei Milo Raus Stück handelt es sich um etwas neu Zusammengesetztes und der Zuschauer ist in der Lage, ästhetische Unterscheidungen und Entscheidungen zu treffen. Klar wird, dass das Verhältnis zwischen Realität und Kunst keine Eins-zu-eins-Umsetzung sein kann, da immer wieder Brechungen wie die oben geschilderten eingebaut werden. Milo Rau versucht für diese Rede einen nach seinem Dafürhalten politisch angemessenen Stellenwert zu finden, ihr einen aus seiner Sicht plausibleren Sinn zuzuschreiben, indem er sie so inszeniert, dass sie vor dem Zuschauer neu entsteht.

Es ist unklar, was authentischer ist, der vorgelesene Text oder der vortragende Körper. Auf der Bühne ist es der vortragende Körper. Durch ihn gelingt es, Breiviks Worte von Breiviks Bild zu lösen und auch darin besteht die künstlerische Leistung sowohl des Regisseurs als auch der Schauspielerin. *Breiviks Erklärung* bewegt sich demnach dialektisch zwischen Authentizität (Sascha Ö. Soydan bürgt als Vorlesende für den *wahren* Text) und einem durch Distanzierungseffekte gebrochenen Dokumentarstück (Rau, 2019: 89), auch wenn diese kaum ersichtlich werden.

Zuletzt bleibt die Frage, ob man sich einem Text dieser Tragweite, mit dem sich ein Massenmörder zu verteidigen sucht, mit ästhetischen Kategorien nähern sollte? In ihrer Verneinung liegt der Grund für die Weigerung des Weimarer Nationaltheaters das Stück aufzuführen. Die Theaterleitung übersah dabei jedoch, dass Milo Raus Inszenierung, die Kunst also, den Text neu entstehen und ihn somit nicht «unkommentiert» stehen läßt.

Bei Milo Raus *Die Züricher Prozesse* (2013) handelt es sich ebenfalls um eine ganz besondere Spielart des Dokumentartheaters. Es wird kein vergangenes Ereignis betrachtet, bewiesen oder anhand von Dokumenten nachvollzogen und umgedeutet, sondern ein nie stattgefundenes wird so wirklichkeitstreu wie möglich inszeniert. In dem Stück wird konkret eine Gerichtsverhandlung gegen die Schweizer Tageszeitung *Die Weltwoche* aufgeführt, und die Anklage lautet auf Verstoß gegen die Schweizer Verfassung, denn im Zuge der Diskussion um die Errichtung von Minaretten und im Vorfeld der entsprechenden Volksabstimmung (das war 2009) schürten Journalisten des Blattes in ihren Artikeln Fremdenhass.

Der Prozess fand in der Wirklichkeit nie statt, laut Rau hätte er jedoch stattfinden müssen, also übernimmt er die Initiative und führt ihn auf. Diese Praxis

ist in der aktuellen Szene des Dokumentartheaters nicht neu<sup>2</sup>, und bei Raus Stück handelt es sich natürlich um einen fiktionalen Text. Von ihm geht eine starke soziale und politische Wirkung aus. Man könnte mit Hans Werner Kroesinger behaupten, heute gehe es nicht mehr darum, politisches Theater zu machen, sondern darum, das Theater in eine politische Instanz zu verwandeln (Becker, 2011).

In *Die Züricher Prozesse* werden wie in einer Gerichtsverhandlung vor einem Richter (Experte) Zeugen (Opfer von Hetzkampagnen, Journalisten) verhört und vor dem Urteilsspruch gegen die Angeklagten (Experten) richtet sich der Staatsanwalt (Experte) mit folgenden Worten an die Geschworenen:

[...] was wir hier erleben, ist einerseits Fiktion, weil es eine Theaterproduktion ist, aber andererseits ist es auch real. Und das heißt, das Urteil vor dem Sie stehen, oder die Entscheidung, vor der Sie stehen, für die gilt dasselbe: Es ist rechtlich völlig bedeutungslos, aber es ist nicht irrelevant! Sie senden ein Signal. Und das ist relevant – auch über den Gerichtssaal hinaus [...] (Rau, 2014: 139)

Mehrere Beobachtungen schließen sich an dieses Zitat an: Zunächst handelt es sich bei dem Stück *Die Züricher Prozesse* um einen faktualen Text, denn er bezieht sich auf eine Realität. Er ist gültig im Wirklichkeitskonzept der Gegenwart, was er behandelt, basiert auf wirklichen Sachverhalten in der Schweiz. Der Text ist natürlich fiktiv (d.h. er ist erfunden), aber er ist nicht fiktional (d.h. er bezieht sich auf eine Realität). Es spricht ein Staatsanwalt, er wendet sich an Geschworene, die wie er keine Schauspieler sind. Es handelt sich bei dem Stück jenseits der institutionellen Gültigkeit sehr wohl um eine als authentisch zu bezeichnende Gerichtsverhandlung, denn die Experten sind alle vom Fach, selbst die Angeklagten sind die Journalisten, die jene xenophoben Texte verfasst hatten. Allerdings stimmt der Raum nicht, denn die Gerichtsverhandlung wird auf einer Theaterbühne *gespielt*. Wo in anderen Fällen öffentliche Räume zur Bühne werden und dies als ein Zeichen von Bürgerprotest zu verstehen ist, verhält es sich hier umgekehrt, der Theaterraum wird zum öffentlichen Raum des Gerichts. Der Fiktionalisierungsprozess bleibt also offensichtlich und es ist klar, dass hier etwas gespielt wird, was keine direkten Konsequenzen für die Wirklichkeit hat. Das Stück bewegt sich damit

<sup>2</sup> Oft werden im postdramatischen Dokumentartheater Prozesse inszeniert, die in der Wirklichkeit nicht stattgefunden haben: Netzwerk Attac führt im April 2010, also inmitten der Euro- und Bankenkrise, an der Berliner Volksbühne ein *Bankentribunal* auf, weil die Verantwortlichen des Desasters im wirklichen Leben nicht zur Rechenschaft gezogen wurden. Das Dokumentartheater Berlin unternimmt etwas Ähnliches mit dem NSU-Komplex, weil der Prozess eben zu lange auf sich warten ließ. Und, um noch ein spanisches Beispiel anzuführen, in Valencia inszenierte ein Künstlerkollektiv das Stück *Cero Responsables*, weil nach dem U-Bahn-Unglück von 2006, bei dem 47 Menschen ums Leben kamen, kein Politiker für die Tragödie verantwortlich sein wollte.

zwischen einem zivilgesellschaftlichem Prozess und einem Theaterspektakel, und genau das Dazwischen ist der Ort der ästhetischen Verdichtung in diesem und ähnlichen Dokumentartheaterstücken wie z.B. auch in *Breviviks Erklärung*.

Um das Authentische bei diesem Vorgang zu verorten, soll Peter Weiss aus seinen *Notizen zum dokumentarischen Theater* von 1968 zitiert werden:

Das dokumentarische Theater kann die Form eines Tribunals annehmen. Auch hier hat es nicht Anspruch darauf, der Authentizität eines Gerichtshofs von Nürnberg, eines Ausschwitzprozesses in Frankfurt, eines Verhörs im amerikanischen Senat, einer Sitzung des Russell-Tribunals nahezukommen, doch kann es die im wirklichen Verhandlungsraum zur Sprache gekommenen Fragen und Angriffspunkte zu einer neuartigen Aussage bringen. (Weiss, 1971: 467)

Verzichtet Weiss noch eindeutig auf den Anspruch der Authentizität, nähern sich die Autoren der neueren Dokumentarliteratur dem Authentischen an. Sie verbergen den fiktionalen Status ihrer Stücke in einem Dazwischen und spielen dabei mit Strategien der Wirklichkeitsbeschreibung und Wirklichkeitsfälschung mit dem Ziel, auf eine sehr komplexe Weise den Fiktionsgehalt in der Realität und den Wirklichkeitsgehalt in der Fiktion herauszustellen.

Dies kann sehr gut am Beispiel der Experten, wie sie in *Die Züricher Prozesse* auftreten, veranschaulicht werden. Als nicht professionelle Schauspieler, die keinesfalls mit Laienspielern verwechselt werden dürfen, bringen sie auf mehreren Ebenen Unsicherheiten mit ins Spiel. Zum einen sind sie keine ausgebildeten Sprecher, spielen ihre Rollen zum anderen aber manchmal so gut, dass die Zuschauer zweifeln, ob sie nicht doch Schauspieler sind. Florian Malzacher (Dreyse / Malzacher, 2007: 27) spricht in diesem Zusammenhang außerdem von einer «Dramaturgie der Fürsorge», denn die Inszenierungen zeichnen sich durch eine gegenseitige Verantwortung zwischen Theaterleuten und auf der Bühne unerfahrenen Experten schon während der Probezeiten aus. Auch werden sie etwa wie die Schauspieler in Brechts Lehrstücken einem Lernprozess unterzogen, aber die Brechtsche Forderung, der Zuschauer möge sich mit den Figuren auf der Bühne nicht identifizieren, greift nicht mehr. Einerseits hat das Publikum die Möglichkeit, sich in die Geschichten, die die Experten aus ihrem Alltag erzählen, hineinzuversetzen, andererseits verunsichert ihre mangelnde Professionalität die Zuschauer dann doch, und einer Identifizierung werden dadurch immer wieder Steine in den Weg gelegt. Dieser Widerspruch trägt zur Komplexität des postdramatischen Dokumentartheaters bei.

Unsicherheiten, Dissonanzen und Störungen, von denen übrigens schon Peter Weiss in den oben zitierten *Notizen zum dokumentarischen Theater* spricht, sind als künstlerische Rekurse zu verstehen, und als Strategien der Annäherung an die Realität werden sie, so paradox es klingen mag, eingesetzt, um die Vielschichtigkeit

der im Dokumentartheater zu beschreibenden Wirklichkeit aufzuzeigen. Es handelt sich dabei um Unterbrechungen in der Berichterstattung, um Einblendungen von Reflexionen, Zitaten, um die Einarbeitung beispielsweise eines Traums, eines Rückblicks, um die Verwendung kommentierender Gesten oder eines unerwarteten, widersprüchlichen Verhaltens. Diese Brüche im Diskurs, die wie schon bei Brecht Unsicherheit und Distanz erzeugen, sind als Schilderungen innerer, nicht sichtbarer Realitäten und damit als Antwort auf äußere Vorgänge zu verstehen. Was die Experten vortragen, will faktuales Erzählen sein, will sich auf eine Realität beziehen, aber gleichzeitig entsteht das, was als *Make-Believe*-Situation bezeichnet wird, also ein Als-ob-Spiel der Experten mit den Zuschauern. Jene geben diesen Hinweis darauf, wie sie rezipieren sollen, nämlich faktual, aber gleichzeitig fügen sie fiktionale Unsicherheitsfaktoren ein, und so entsteht eine paradoxe Situation, die den Texten Literarizität verleiht.

Dabei gerät das Vertrauen des Publikums trotz zahlreicher Beglaubigungstechniken ins Wanken, was u.a. durch die Dimension der unprofessionellen Körper, die Verwirrung in den konventionellen Theaterruf bringen, zu erklären ist. Kann diese Unterwanderung der dokumentarisierenden Lektüre die Doppelbödigkeit des Textes aufdecken und führt sie dazu, dass das Publikum die Fiktion erkennt? Greimas und Courtes (1979: 417) sprechen im Zusammenhang mit dem älteren Dokumentartheater von einem «contrat de veridiction», der es dem Rezipienten des Dokumentarischen möglich macht, den Wahrheitsgehalt des jeweils Dargestellten zu verifizieren. Im postmodernen Dokumentartheater ist diese Möglichkeit nicht mehr gegeben, das Dargestellte entzieht sich der Beglaubigung.

Das Spiel mit Echtheitsbeweisen verlagert sich auf eine ästhetische Ebene. Dokumentarliteratur wirkt authentisch, da sie sich für Wirklichkeit ausgibt, dahinter verbirgt sie aber ihren fiktionalen Status. Der Zuschauer entdeckt ihn, er kann letztendlich den Fiktionsgehalt einer angeblichen Realität erkennen. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwimmen, es geht also nicht darum, Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, sondern den Als-ob-Eindruck zu erwecken, und damit Aussagen über die Beschaffenheit der Wirklichkeit selber zu machen.

Im aktuellen Dokumentartheater holt die Fiktion die Realität ein. Milo Rau inszeniert in *Die Züricher Prozesse* eine Schweiz, «die in dieser Verdichtung unmöglich ist, die nicht existiert – die also, interessanterweise, um ein Vielfaches realer ist, als sie es in der Wirklichkeit [...] je sein könnte» (Rau, 2019: 20). Dadurch erlangt das dokumentarische Theater den Rang von Wirklichkeit (und bleibt dennoch *unwirklich*), während sich die Realität als fiktives Substrat erweist. Die Lebensläufe der Experten, um bei dem obigen Beispiel zu bleiben, sind als Realitätsfragmente zu verstehen, sie oszillieren zwischen authentisch und fiktiv. Dadurch werden die gängigen Vorstellungen des Realen hinterfragt und hier zeigt sich, dass auch das postdramatische Dokumentartheater immer noch der alten, einzigen oder doch

wichtigsten Funktion der Literatur verpflichtet ist: auch dieses Theater ist auf der Suche nach alternativen Wirklichkeit.

In einem Interview mit Rolf Bossart aus dem Jahre 2013 spricht Milo Rau angesichts der ontologischen Unsicherheit von der Notwendigkeit, den Wahrheitsbegriff neu zu umreißen, und meint, dass das Theater eine Wahrheit über die rein dokumentarische hinaus vermitteln könnte: «Ich glaube aber, gerade weil es keine dokumentarische Wahrheit gibt, jedenfalls nicht im wirklichen Leben, braucht es die Kunst – die so etwas wie eine künstlerische Wahrheit schaffen kann» (Rau, 2019: 14). Und darum geht es im von Milo Rau geöffneten Dazwischen: Erreicht werden soll eine durch die Kunst vermittelte neue, eine ästhetische Wahrheit. Das klingt nach romantischer Originalität und wirkt aus dem Mund eines der wichtigsten Vertreter des postdramatischen Dokumentationstheaters, der in der aktuellen Szene insbesondere für seine Reenactments und Inszenierungen von Gerichtsverhandlungen bekannt ist, überraschend.

*Breviaks Erklärung* bedeutet als Inszenierung von Authentizität auf dem Theater eine Hinwendung zum Alltag und dabei ist die Vermischung von Information und Emotion ein Mittel, das Publikum zu involvieren. Das Spielerische wird zum Authentischen, wenn «der authentische Moment [...] ein Moment [ist], in dem der als unüberbrückbar *gedachte / empfundene* Graben zwischen Körper und Geist der vorausgehenden medialen Imageproduktion ganz real körperlich [...] übersprungen wird» (Hügel, 1997: 55). Das Stück *Die Züricher Prozesse* wiederum ist authentisch, weil es auf Recherchen basiert und sich präsentiert, so als wäre es real. Die Kraft des Theaters besteht auch darin, real werden zu lassen, was nicht real ist (Rau, 2019: 166), in seiner letzten Konsequenz nämlich außerhalb der Herrschafts-Institutionen in neuen, utopische Institutionen (Rau, 2019: 124).

## LITERATURANGABEN

- BACHMANN, Michael. «Inszenierte Zeugenschaft: Vom Umgang mit Auschwitz im Theater und Film». Alfred Gall (Hg.). *Wendzeiten. Historische Zäsuren in Drama und Film*. Tübingen: Francke, 2011, 325-346.
- BAUMBACH, Gerda. *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1: Schauspielstile*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2012.
- BECKER, Thomas. «In schlechter Verfassung». *Der Spiegel*, 26.10. 2011.
- BOSSART, Rolf (Hg.). *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.
- DREYSSE, Miriam / MALZACHER, Florian (Hg.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin / Köln: Alexander Verlag, 2007.
- ENGLER, Wolfgang. *Authentizität! Von Exzentrikern, Dealern und Spielverderbern*. Berlin: Theater der Zeit, 2017.

- GREIMAS, Algirdas-Julien / COURTES, Joseph. «The Cognitive Dimension of Narrative Discourses». *New Literary History*, VII, 3, 1976, 433-447.
- HINZ, Melanie / ROSELT, Jens (Hg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin / Köln: Alexander Verlag, 2011.
- HÜGEL, Hans-Otto. «Die Darstellung des authentischen Moments». Jan Berg / Hans-Otto Hügel / Hajo Kurzenberger (Hg.). *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität Hildesheim, 1997, 43-58.
- KREUZER, Stefanie. «Künstl(er)i(s)che Startegien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst». Wolfgang Funk / Lucia Krämer. *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Bielefeld: Transcript, 2011, 179-204.
- METZGER, Stephanie. *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- MOHN, Elisabeth. «Paradoxien der Ethnographie». Jan Berg / Hans-Otto Hügel / Hajo Kurzenberger (Hg.). *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität Hildesheim, 1997, 18-42.
- NINEY, François. *Le documentaire et ses faux semblants*, Paris: Klincksieck, 2009.
- RAU, Milo. *Breiviks Erklärung*. Mitschnitt der Wiener Version vom 11. Dezember 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=AwRIEiOBkn8> (letzter Zugriff: 08/09/19).
- RAU, Milo. *Die Züricher Prozesse. Die Moskauer Prozesse*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2014.
- RAU, Milo. *Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus*. Berlin: Alexander Verlag, 2019.
- STRUB, Christian. «Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität. Erster Versuch». Jan Berg / Hans-Otto Hügel / Hajo Kurzenberger (Hg.). *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität Hildesheim, 1997, 7-17.
- WEISS, Peter. *Werke in sechs Bänden*. Bd. 5. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1971.

# FIGURATIONEN VOR PUBLIKUM: SUBJEKTAUFTRITTE IM ZEITGENÖSSISCHEN THEATER

JENS ROSELT  
*Universität Hildesheim*

**F**RAGT MAN NACH den Subjektivierungspraktiken des Theaters wird man um die Subjekte auf der Bühne nicht herumkommen. Leibhaftige Menschen im Rampenlicht gelten vielen als Fixpunkt der Wahrnehmung von Theater. Die Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer richtet sich auf die Menschen, die vor ihnen auftreten. Und die Reflexion dieses Vorgangs vermag den Auftritt als eine grundlegende szenische Handlung kenntlich zu machen, durch die eine spezifische Wahrnehmungssituation geschaffen wird.<sup>1</sup> Der Auftretende zeigt sich, macht die anderen zu seinem Publikum und bringt dabei in der Perspektive der Zuschauer eine Gestalt hervor. Diese Gestalt kann man im Theater als Figur bezeichnen. Die Figur ist eine faktische Erscheinung. Sie hat einen realen Körper, dessen Leiblichkeit sich dem Publikum durch seine Statur, durch Bewegung, durch Mimik und Gestik sowie die Stimme vermittelt. Zugleich wird die Figur dabei als eine fiktive Größe wahrnehmbar, indem sie im Rahmen einer dramatischen Handlung agiert und den entsprechenden Text zu Gehör bringt. Eine Figur wäre demnach zugleich handelndes Subjekt auf der Bühne und ein Objekt der Wahrnehmung anderer. Die Zuschauer beobachten die Handlungen der Figur, verfolgen ihre Bewegungen und hören auf ihre Worte. Sie erkennen ihr Geschlecht, schätzen das ungefähre Alter, versuchen ihr Gesicht zu erkennen und sind irritiert, wenn sie diese Identifizierungen nicht eindeutig oder *ad hoc* vornehmen können. Während die Zuschauer ihre Wahrnehmung auf die Figur einstellen, richtet sich diese in Hinblick auf das Publikum aus. Sie verhält sich zu der Wahrnehmungssituation, die ihr eigener Auftritt erst geschaffen hat und nimmt gegenüber dem Publikum eine Haltung ein, die

<sup>1</sup> Zum Auftritt als kultureller Praxis in interdisziplinärer Perspektive siehe: Matzke, Annemarie / Otto, Ulf / Roselt, Jens. *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript, 2015.



räumlich bedingt ist und körperlich vollzogen wird. Selbst einsame Heldenfiguren auf der Bühne sind so in Aufführungen des Theaters als sozial situierte Subjekte aufzufassen. Jede Figur aber ist demnach ein Konstrukt aus Schauspieler und Rolle, das in einer Aufführung durch einen Akt der Verkörperung eines Schauspielers oder einer Schauspielerin und als Syntheseleistung der Zuschauerinnen und Zuschauer hervorgebracht wird. Schauspielern ist eine performative Figuration vor Publikum, die den gesamten Verlauf einer Aufführung umspannt.

Begreift man Figur dergestalt als etwas Gemachtes und Hergestelltes, ist zu bedenken, dass Schauspielerinnen und Schauspieler beim Machen und Herstellen – also beim Hervorbringen der Figur – stets auf das angewiesen bleiben, was sie haben, was sie sind und was sie können. Das betrifft ihre Hautfarbe, ihre Herkunft, ihre Sprache und alle anderen körperlichen Eigenschaften. Zum Ideal professioneller Schauspielkunst und ihrer Ausbildung gehört deshalb das Ziel, den Körper zu trainieren und zu beherrschen, um ihn als Material zur Verkörperung unterschiedlicher Rollen variabel und flexibel einsetzen zu können.

Wie auch immer sich die Auftretenden vor Publikum verhalten, sie werden durch ihren Auftritt verändert. Professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler haben es gelernt, diese Transformation zur Figur zu kontrollieren und zu regulieren. Nicht professionelle Darsteller im Laien-, Schul- oder Amateurtheater können von der Aufführungssituation mitunter überrascht oder überwältigt werden. Angesichts des Publikums weiß mancher nicht, wo er hingucken soll und beginnt unkontrolliert mit den Armen zu zucken oder in einer Weise übertrieben zu sprechen, wie er es im wirklichen Leben nie tun würde. Auch hieran zeigt sich die transformative Kraft von Aufführungen, welche die Auftretenden geplant und kontrolliert oder spontan und unwillkürlich zu verändern vermag. Dieser Aspekt der Figuration durch Transformation bedeutet, dass der oder die Auftretende von den Zuschauern als eine Figur wahrgenommen wird, die im Moment der Aufführung nicht mehr identisch ist mit der aufgetretenen Person. Die Annahme der Nicht-Identität von hervorbringender Person und hervorgebrachter Figur betrifft auch die scheinbar so selbstverständliche Unterscheidung von Fakten und Fiktionen. Mit ihr geht nämlich eine ontologische Differenz einher zwischen dem dargestellten Menschen als fiktiver Figur und dem darstellenden Menschen als deren faktischer Voraussetzung. Für die Theatertheorie und die historische Schauspielendidaktik ist es eine entscheidende Frage geworden, wie mit dieser prinzipiellen Doppeldeutigkeit von Figuren verfahren werden kann.

Ein dominantes Konzept der Konfiguration einer Figur ist das der Identifikation von Schauspieler und Rolle. Demnach verkörpert *ein* Schauspieler *eine* Rolle so, dass in der Perspektive der Zuschauer *eine* homogene Figur entsteht. Damit diese Figur als eine in sich geschlossene, kohärente Einheit erscheinen kann, sollte die Differenz von Schauspieler und Rolle nicht kenntlich werden. Der Raum zwischen Fakten und Fiktionen darf gewissermaßen nicht ausgestellt oder gar durchmessen

werden. Denn Identifikation von Schauspieler und Rolle kann als Voraussetzung dafür gelten, dass sich die Zuschauer ihrerseits mit einer Figur identifizieren können. Dieses schauspielerische Paradigma setzt sich im Laufe des 18. Jahrhunderts unter dem Schlagwort 'Menschendarstellung' (Iffland, 2009: 26) durch und wurde in der Folge zum Ideal einer psychologisch-realistischen Ästhetik.<sup>2</sup>

Mit dem Konzept der Identifikation von Schauspieler, Rolle und Figur geht freilich ein bestimmtes Subjektverständnis einher, zu dessen Prämissen gehört, dass ein Mensch ein Individuum ist, welches sich durch einen natürlichen Ausdruck zeigt, eine natürliche Sprache spricht und mehr oder weniger selbstverständlich wahrgenommen werden kann.

Im Folgenden wird nun die These vertreten, dass sich die Wahrnehmung von Figuren im zeitgenössischen Theater häufig als Differenzenerfahrung vollzieht, wobei das oben skizzierte konventionelle Repräsentationsmodell in Frage gestellt wird und andere Konzepte heterogener Figuren zur Aufführung kommen. Die Einheit von Rolle, Schauspieler und Figur wird dabei aufgelöst und neu konfiguriert. Zu den probaten Verfahren, die derzeit entwickelt und verwendet werden, gehören die Spaltung, Verdopplung oder Vervielfachung der Figur durch die Aufteilung der Rolle auf mehrere Schauspieler, das Zeigen der Rollenübernahme und des Rollenwechsels auf offener Bühne, die Thematisierung des biografischen Kontexts der Darstellenden, die Arbeit mit neueren akustischen und visuellen technischen Medien sowie die gegengeschlechtliche Besetzung von Rollen. Damit wird eine Darstellungsweise praktiziert, die gerade den Zwischenraum von Fakten und Fiktionen zum Schauplatz des Auftritts von Figuren in Szene setzt.

Diese Überlegungen sollen nun auf zwei Inszenierungsbeispiele bezogen werden. Zunächst wird anhand einer Szene aus der Räuber-Inszenierung von Nicolas Stemmann (Thalia Theater Hamburg 2008) untersucht, wie professionelle Schauspieler Figuren heute konstituieren können. Das zweite Beispiel wird sich dann mit der Wallenstein-Inszenierung von Peter Atanassow beschäftigen und damit die Figurenkonstitution in der Theaterarbeit mit nicht professionellen Darstellern in den Blick nehmen.

## ROLLENWECHSEL: *DIE RÄUBER*

Zu Beginn der Inszenierung *Die Räuber* nach Friedrich Schiller von Nicolas Stemmann am Thalia Theater in Hamburg (2008) treten die vier Schauspieler Philipp

<sup>2</sup> Die entsprechende Entwicklung der Theorie wird nachgezeichnet in: Roselt, Jens (Hg.). *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander-Verlag, 2005: 36ff.

Hochmair, Daniel Hoevens, Felix Knopp und Alexander Simon von der Seite des Zuschauerraums über eine Treppe auf die Vorbühne.<sup>3</sup> Hier stehen vier Stühle vor dem heruntergelassenen eisernen Vorhang, auf denen die Männer nebeneinander Platz nehmen. Auf den ersten Blick ähneln sich die vier einander auffallend. Das geschätzte Alter (um die 40) und ihre Statur (groß und schlank) sind annähernd gleich. Ihre glänzenden halblangen Haare sind sorgfältig nach hinten gekämmt. Sie tragen grau-braune Hosen, helle Hemden, Krawatten und schlicht gemusterte Pullunder, die relativ eng anliegen und die schlanken Körper drall erscheinen lassen. Erst auf den zweiten Blick fallen die dezenteren Unterschiede der Kostüme (von Esther Bialas) auf. Die Hose von Hochmair glänzt wie Leder. Er und Simon lassen den obersten Hemdknopf geöffnet, während sich die beiden anderen zugeknöpft geben und den Krawattenknoten bis an die Gurgel drücken. Die Musterung der vier Pullunder ist ebenfalls verschieden. Auch ihre Körperhaltung variiert. Zwar sitzen alle vier mit aufrechtem Oberkörper dem Publikum frontal gegenüber, aber Hochmair streckt die Beine leger aus und verschränkt die Arme, während Simon und Hoevens linkes und rechtes Bein leicht versetzt auf den Boden stellen und Knopp beide Füße parallel aufsetzt. Die vier Figuren auf der Bühne sind ähnlich aber nicht gleich. Schon vage Kenntnisse von Schillers Schauspiel reichen aus, um jede von ihnen als Franz Moor zu interpretieren, der sauber und ordentlich und zugleich etwas eingezwängt und skrupulös an der Seite seines Vaters wacht. Gibt es in dieser Inszenierung also vier Franz-Figuren, die gleichzeitig nebeneinander auf der Bühne agieren? Oder handelt es sich um eine Figur, die von vier verschiedenen Schauspielern gleichzeitig verkörpert wird?

Die vier mustern zunächst das Publikum und werfen sich dann gegenseitig Blicke zu, als würden sie darauf warten, dass jemand von ihnen den Einsatz gibt. Indem sie sowohl das Publikum als auch sich einander wahrnehmen erwecken sie einen selbstbewussten Eindruck. Schließlich sprechen sie laut und deutlich den Nebentext der ersten Szene von Schillers Schauspiel chorisch: «Saal im Moorischen Schloß. Franz. Der alte Moor.» (Schiller, 2000: 493) Sodann springt Hoevens auf und wendet sich an die rechts von ihm sitzenden Herren Simon und Knopp mit dem ersten Satz von Franz Moor in Schillers Drama: «Aber ist Euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blaß aus» (*ibid.*). Dabei guckt er auch kurz zum links von ihm sitzenden Hochmair, als gelte es auch ihn als Vater anzusprechen. Während Hoevens (Franz) sich wieder setzt, stehen die drei anderen auf und laufen parallel zueinander an die Rampe. Sie sprechen gemeinsam die Replik des alten Moor («Ganz wohl mein Sohn –» (*ibid.*) usw.). Dabei adressieren sie das Publikum. Nach der Erwide-

<sup>3</sup> Die Inszenierung kam 2008 als Koproduktion des Thalia Theaters Hamburg mit den Salzburger Festspielen heraus. Die Untersuchung bezieht sich auf eine vom Theater in Auftrag gegebene Schnittfassung (Video: Claudia Lehmann), die käuflich erworben werden kann.

rung des alten Moor ziehen sie sich sogleich wieder auf die Stühle zurück, während Hoevels mit dem nächsten Satz des Franz nach vorne an die Rampe kommt.

Nach den ersten drei Sätzen der Aufführung könnte man also vermuten, dass Hoevels die Figur Franz Moor und die drei anderen Schauspieler die Figur Vater Moor verkörpern. Diese Zuordnung wird auch durch die Sprechweise unterstützt, denn der chorisch gerufene Text des alten Moor wird mit einer höheren und übertrieben heiser klingenden Stimme gesprochen, so wie Jugendliche im Schultheater mitunter die Rollen alter Männer sprechen. Unterstützt wird dieser Eindruck auch durch die eindeutigen Zeigegesten der drei Schauspieler, die den Text untermalen. Man kann sagen, dass diese Spielweise aufgesetzt wirkt und die Verstellung der Schauspieler ausstellt.

Die provisorische Zuordnung der Schauspieler zu den beiden Rollen des Dramas bleibt allerdings fragwürdig und ist schon nach wenigen Sekunden nicht mehr haltbar. Denn die vierte Replik von Franz Moor wird nicht mehr nur von Hoevels gesprochen, sondern unter den vier Schauspielern aufgeteilt. Jeder von ihnen wird kurzzeitig zu Franz, wenn er einen Teil des Textes spricht und dafür nach vorne an die Rampe geht. Die Zuschauer können nun immer neue Variationen der Aufteilung des Sprechtextes unter den vier Schauspielern beobachten. Jeder von ihnen spricht mal Texte des Sohnes und mal Texte des Vaters.

In Stemanns Inszenierung sind die Figuren in der Verkörperung durch die Schauspieler jeweils nur in einer momentanen Konstruktion von Schauspieler und Rolle kenntlich. Die Zuschauerinnen und Zuschauer beobachten die permanente Konstitution der Figur in immer neuen Konstellationen. Nicht nur durch die Mehrfachbesetzung der Rollen, sondern auch durch die sprunghafte und temporeiche Übernahme und Abgabe der jeweiligen Rollen erscheinen die Figuren nicht als stabile Identitäten, sondern als flüchtige Identitätseffekte. So verwirrend dies erscheinen mag, findet die Inszenierung doch auch eindeutige Markierungen für die Rollenübernahme. Neben der Sprechweise gehört dazu vor allem die Bewegungsrichtung. Als Figur aus Schillers Drama agieren die Schauspieler in der Anfangsszene vor allem, wenn sie in Richtung des Publikums sprechen und sich dafür räumlich an der Rampe orientieren. Wer nicht spricht, zieht sich in die Nähe der Stühle zurück, wartet oder beachtet die gerade an der Rampe Sprechenden. Man könnte sagen, die vier Männer stehen hinten als Schauspieler von den Stühlen auf und kommen als sprechende Figuren an der Rampe an. Die vier Schauspieler beweisen ihre professionelle Expertise nicht durch die perfekte Verkörperung einer individuellen Rolle, sondern durch das virtuose Spiel mit dem permanenten Rollenwechsel, wobei ein Subjektmodell zur Anschauung kommt, das Identität als zeitlich strukturierte, flüchtige und transformative Größe vernehmbar macht. Eine trennscharfe und stabile Unterscheidung von Schauspieler und Rolle wird proble-

matisch und die jeweilige Figur nurmehr als Vexierbild von Fakten und Fiktionen erfahrbar.

## DIVERSITÄT UND BIOGRAFIE: *WALLENSTEINS TOD*

Auch in Peter Atanassows Inszenierung *Wallensteins Tod* mit dem Ensemble aufBruch KUNST GEFÄNGNIS STADT<sup>4</sup> wird ein Protagonist der Handlung durch vier Darsteller verkörpert. Doch bei dieser Produktion, die mit nicht professionellen Akteuren arbeitet, wird eine andere Strategie verfolgt.

Die Rolle Max Piccolomini wird durchgehend von vier jungen Männern gespielt, die sich in Statur und Größe ähneln, ohne vollkommen identisch auszu-sehen.<sup>5</sup> Man erkennt unterschiedliche Gesichter und Haarfarben. Einer der vier ist deutlich kleiner. Die Hautfarbe, die Gesichtszüge und die im Programmheft genannten Namen der Schauspieler (Abbas, Arif, Fayez Chahrouf, Gino Oleynik) lassen auf eine unterschiedliche Herkunft der vier schließen. Ihre Kostüme weisen keine individuellen Unterschiede auf. Sie tragen olivfarbene Overalls, entsprechende Schiffchenmützen und schwarze Militärstiefel, was deutlich den soldatischen Hintergrund der Figur zeigt, die Kindheit und Jugend im Heerlager Wallensteins verbracht hat. Die vier werden von den anderen Figuren auf der Bühne als eine Figur mit Namen Max angesprochen. Auch ihr Vater, Octavio Piccolomini (Markus vom Lingen) sagt «mein Sohn», wenn er Max meint. Und wenn er ihn begrüßt, umarmt er jeden der vier Max-Schauspieler nacheinander und sagt «Willkommen Max»<sup>6</sup>, woraufhin jeder der Max-Darsteller erwidert «Willkommen, Vater». Die Konfiguration (vier Schauspieler, eine Rolle, eine Figur) gilt für die gesamte Inszenierung. Es gibt also keine Rollenwechsel.

Die vier tauchen immer zusammen auf und verhalten sich stets gleich. Dabei ist ihr Bewegungsrepertoire reduziert und klar gesetzt. Sie marschieren mit sicherem Schritt ein, kommen zum Stehen und nehmen eine relativ statische Haltung ein, indem sie breitbeinig stehen und die Hände auf dem Rücken verschränken oder seitlich herabhängen lassen. Variationen der Haltung werden jeweils von allen vier parallel ausgeführt. So schwingen sie ihre Körper über eine Balustrade, auf die sie sich breitbeinig setzen, wobei sie die Handflächen auf die Oberschenkel oder in

<sup>4</sup> Das Gefängnistheater aufBruch ist eine freie Gruppe, die seit 1997 Theaterprojekte in Berliner Gefängnissen realisiert. Die Produktion *Wallensteins Tod* arbeitet mit einem gemischten Ensemble aus Freigängern, Ex-Inhaftierten, Berliner Bürgern und professionellen Schauspielern.

<sup>5</sup> Die Inszenierung ist der zweite Teil der Doppeltheaterproduktion *Wallenstein* nach der Trilogie von Friedrich Schiller. Die Untersuchung bezieht sich auf einen Aufführungsbesuch am 2. Oktober 2013 und eine geschnittene Videoaufzeichnung, die die Gruppe zur Verfügung gestellt hat.

<sup>6</sup> *Wallensteins Tod*: 0:08,30 Min.

den Schoß legen. Wenden sie ihren Blick auf eine der Figuren auf der Bühne oder in das Publikum, machen sie dies ebenfalls zusammen. Ihre Mimik ist ebenso reduziert. Einzelne Blicke werden klar gesetzt, ansonsten wirken die Gesichter häufig wie die von Soldaten beim Appell. Ein wesentliches Darstellungsmittel ist die Sprache und das bedeutet zunächst der Text von Friedrich Schiller. Abgesehen von grundsätzlichen Streichungen einzelner Szenen und Szenenteile wird innerhalb der Repliken der Text nicht verändert. Grammatik und Lexik bleiben weitgehend erhalten. Und obwohl es keine expliziten Aktualisierungen gibt, bringen die vier Männer den Text als gegenwärtig zum Erklingen. Sie sprechen teilweise chorisches, teilweise werden einzelne Repliken auf die vier verteilt. Sie sprechen laut und deutlich, wobei Stimmhöhe und Lautstärke durchgehend gleich bleiben und innerhalb einzelner Repliken sowie ganzer Szenen nicht variiert werden. Sie vermeiden höhere Töne, was ihrer Rede etwas Dumpfes gibt. Ihre Sprechhaltung ist damit ebenso klar gesetzt wie die jeweiligen Körperhaltungen beim Sprechen. Die Solorepliken und die Chorpartien sind klar rhythmisiert, wobei auffällt, dass Schillers Jamben sich hervorragend eignen, um das trotzige Dröhnen der jungen Männer zu Gehör zu bringen. Bei allen vier kann man die Koronalisierung vom ch-Laut zum sch-Laut (Isch statt ich) hören. Diese phonetisch-phonologische Veränderung der Aussprache gegenüber dem Hochdeutschen ist ein Merkmal eines als Kiezdeutsch bezeichneten urbanen Ethnolekts, der als Kontaktsprache unter Jugendlichen unterschiedlicher Herkunft (deutsch, arabisch, türkisch) vor allem in Berlin zu hören ist (Dittmar, 2010: 9). So machen sich die vier den Text sprechend zu eigen, der dabei gleichwohl als einer wahrnehmbar bleibt, der nicht von ihnen kommt. Ihre Verkörperung der Figur verweist zugleich auf sie als Darsteller mit ihren individuellen Biografien als auch auf die literarische Rolle, die sie spielen.

Sprache wird hier nicht als etwas Natürliches hörbar, das unmittelbar aus dem Sprechenden hervorgeht, sondern als ein codiertes Zeichensystem kenntlich, das man erlernen und üben muss, um es zu beherrschen. Dieser Arbeit an und mit Sprache können die Zuschauer in der Aufführung zuhören. Dabei wird Sprache als ein Mittel der Disziplinierung vernehmbar, das durch Grammatik und Rhetorik eine rigide willkürliche Ordnung vorgibt. Die Idee von der Sprache als einem natürlichen Ausdrucksmittel, dessen man sich selbstverständlich bedient, wird mit dieser Art der Verkörperung zurückgewiesen.

Die Thematisierung des Autobiografischen erfolgt hier also nicht diskursiv, sondern performativ. Anders als im dokumentarischen Theater erzählen die Darsteller nicht von sich und über sich oder dem Kontext, in dem sie leben. Vielmehr macht ihr Auftritt eine Stimmlichkeit hörbar und eine Körperlichkeit sichtbar, die auf sie als individuelle Personen indexikalisch verweist und dabei eine genaue Unterscheidung von Faktum und Fiktion unterwandert.

Dabei wird nicht zuletzt ein bestimmtes Verständnis von Männlichkeit zur Anschauung gebracht, das mit Kraft und Dominanz durch körperliche Präsenz im Raum zu tun hat. Die Männer gehen nicht, sondern marschieren. Sie bewegen sich zielgerichtet. Sie scheinen stets zu wissen, wohin sie wollen, denn dort nehmen sie einen stabilen Stand ein, um ihr Territorium zu behaupten. Sie stehen breitbeinig und richten ihre Körperfront frontal zum Publikum oder zu anderen Figuren aus. Man kann dieses virile Verhalten interpretieren und auf den militärischen Kontext der Handlung beziehen. Als «Kind des Lagers» (Schiller, 2000: 330) ist Max im Krieg aufgewachsen, was seinen martialischen Gestus begründen könnte. Allerdings bezieht man sich damit auf eine nicht minder stereotype Vorstellung von Soldatentum, mit der Max als wackerer Held wahrgenommen werden kann und beispielsweise nicht als traumatisierte Figur. Die offensive Körperlichkeit ließe sich auch auf den autobiografischen Kontext der männlichen Darsteller beziehen, die mit dem Gefängnis ein Umfeld erleben, in dem die körperliche Präsenz einen anderen Stellenwert haben kann als beispielsweise in einem Stadttheater.

Die aktuelle Debatte um die Einwanderungsgesellschaft wird so im Theater ästhetisch – und das meint hier sinnlich und szenisch – verhandelt, indem andere Figuren auftreten und dabei neue Konzepte von Figur denkbar werden. Dabei wird ein gewandeltes Verständnis von Identität zur Aufführung gebracht und zugleich entdeckt, wie eng nationalstaatlich tradierte Figurenkonzepte des Theaters mitunter gefasst sind.

Beide Beispiele sind in unterschiedlichen Produktionszusammenhängen entstanden und verfolgen verschiedene ästhetische Ansätze. Unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von Faktum und Fiktion verweisen aber beide Inszenierungen auf ihre je eigene Art auf die zentrale und zugleich ambivalente Funktion des Körpers beim Akt der Figuration. Der Körper eines Darstellers und die durch ihn in Aufführung hervorgebrachte spezifische Körperlichkeit ist die faktische Voraussetzung jeder Figuration und zugleich das privilegierte Mittel der Inszenierung fiktiver Figuren. In den genannten Beispielen wird eine Figurenkonzeption, die mit einer trennscharfen Unterscheidung von Faktum und Fiktion operiert, durch die Körper auf der Bühne zugleich problematisch. Das neuere Theater scheint gerade den Zwischenraum, das prinzipiell unabgeschlossene Wechselspiel von Fakten und Fiktionen zu erkunden. Figur erscheint dabei als ein Übergangsphänomen – quasi auf der Schwelle von Faktum und Fiktion. Die Syntheseleistung der Zuschauer mag gerade darin ihren Sinn finden, den Bruch innerhalb einer Figur und den Wechsel zwischen ihren Darstellern als Zwischenraum wahrzunehmen, zu beachten und zu verfolgen. Figur im Theater wäre demnach nicht als eine statische Größe oder ontologische Einheit zu begreifen, sondern als Prozess, der selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend, also performativ vonstattengeht.

Die Beispiele weisen so auf eine autoästhetische Dimension hin, die in gewisser Weise jedem Akt der mimetischen Darstellung oder des Schauspielens eignet: Eine Figur auf der Bühne zu beobachten, heißt immer auch, einem Schauspieler bei der Arbeit (der Herstellung dieser Figur) zuzusehen. Von der Aufführung her gedacht, sollte Figur dabei nicht als das ultimative Produkt dieser Arbeit begriffen werden, sondern als ein kurzfristiger und vorübergehender Effekt, der prinzipiell ungeschlossen – also nicht perfekt – ist, insofern die Wahrnehmung der Zuschauerinnen und Zuschauer zwischen Faktum und Fiktion nie an ein Ende kommt.

## LITERATURANGABEN

- DITTMAR, Norbert. «Urbane Ethnolekte am Beispiel von Berlin». In: Csaba Földes (Hg.). *Deutsch in soziolinguistischer Sicht*. Tübingen: Narr, 2010, S. 9-28.
- IFFLAND, August Wilhelm. «Fragmente über Menschendarstellung» (1785). In: ders.: *Beiträge zur Schauspielkunst*, hrsg. von Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn, 2009.
- ROSELT, Jens (Hg.). *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexanderverlag, 2005.
- MATZKE, Annemarie/ Otto, Ulf/ Roselt, Jens. *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript, 2015.
- SCHILLER, Friedrich. *Die Räuber*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, Band I, hrsg. von Albert Meier, München: dtv, 2000.





# REAKTIVE AKTEN: AUTOMEDIALE FÜGUNGEN DES ZWISCHENRAUMS

JÖRG PAULUS  
*Universität Weimar*

**I** JÖRG DÜNNE UND CHRISTIAN MOSER haben den Begriff der Automedialität lanciert, um damit die Vorstellung einer auf das Subjekt und dessen durch ein «autos» privilegierte und authentifizierte Sicht auf das Leben, wie sie für die Autobiographieforschung lange Zeit leitend war, zu überwinden. Als theoretisches Konzept, so Dünne und Moser, eigne sich Automedialität in besonderem Maße dazu, eingefahrene Denkgewohnheiten zu erschüttern. Im Lichte dieses Konzepts könne Autobiographie als kulturelle und mediale Praxis begriffen werden. Mediale Muster, die dadurch in Erscheinung treten, erlaubten es auch, «Möglichkeiten der Selbstdarstellung» jenseits der primär schriftlichen Verfasstheit von 'Autobiographien' zu reflektieren, «die im 20. Jahrhundert stark an Bedeutung gewonnen und das Privileg der Schrift in Frage gestellt haben.» (Dünne, Moser, 2008: 13-14)

In den nachfolgenden Überlegungen wird die automediale Fokussierung autoästhetischer Praktiken nicht so sehr mit Blick auf das Primat des Textes sondiert, sondern mit Blick auf ästhetische Formationen, deren formierendes 'autos' nicht mit einem individuellen Subjekt zusammenfällt, sondern in unterschiedlicher Weise dezentriert ist bzw. polyzentrisch konfiguriert ist. Die ästhetischen Formationen werden dabei einerseits vom Speicherungs- und Verwahrungsmodus der betreffenden Dokumente, dem Archiv, andererseits von deren Aktivierung und Präsentation gerahmt. Diese Rahmung allein ist jedoch nicht bestimmend für die zu beobachtenden ästhetischen Phänomene. Deren Ästhetik ergibt sich vielmehr wesentlich auch aus der Materialität der archivierten Dokumente und den oft scheinbar kontingenten Erscheinungsweisen ihrer Konstellation, so dass man sagen könnte, dass hier das Archiv die zwischenräumliche Instanz darstellt. Diese Instanz lässt die ästhetischen Phänomene zu und steuert sie, ohne sie vollständig zu determinieren. Als ein solches Dispositiv wird das Archiv nicht nur dann zur automedialen Agentur, wenn ein forschendes Subjekt (mit welchen Intentionen auch immer) auf Archivalien (in unterschiedlicher medialer Gestalt) zugreift. Jeder Zu-

griff zeigt vielmehr nur, dass die Akten auch im Zustand des Abgelegt-Seins immer zugleich disponiert sind, ästhetische Agency aus sich selbst heraus zu entfalten.

2. Cornelia Vismann hat in einem Aufsatz mit dem Titel «Autobiographie und Akteneinsicht» am Beispiel der Stasi-Akten auf die vielfachen Wurzeln des Interesses verwiesen, das Menschen dazu bringt, ihr eigenes Leben im Spiegel von Archivalien zu erforschen. Da sind einerseits die Demonstrierenden des Jahres 1989, die «Freiheit für meine Akte» skandiert haben sollen, und da sind andererseits Betroffene aus West und Ost wie der Historiker Timothy Garton Ash oder die Dissidenten Vera Wollenberger, Wolf Biermann und andere, die das von den Demonstranten erkämpfte Recht nutzen und die sie selbst betreffenden Akten anfordern, studieren sowie das Ergebnis dieses Prozesses schließlich publizieren. Angesichts dieser Konstellationen fragt Vismann, «welche Kräfte [...] am Werk [waren], als Akten, die andere angelegt haben, wie Tagebücher gelesen wurden und dazu verleiteten, auf ihrer Grundlage Autobiographien zu verfassen» und wie es zu erklären sei, «daß fremde, von verhassten staatlichen Mächten geführte Personalakten so mit dem eigenen Leben identifiziert [wurden], dass man für die Freiheit der Akte auf die Straße ging wie für die Freiheit der Person und schließlich sogar die Strapaze einer amtlichen Akteneinsicht auf sich [nahm]». (Vismann, 2012: 142) Cornelia Vismanns tentative Antwort auf diese Frage bewegt sich im Umfeld der involvierten Subjekte. Sie schreibt:

Eine Vermutung liegt nahe. Die Akten [...] waren auch zur Zeit der DDR nicht wirklich fremd. Sie gehörten zum eigenen Ich, konstituierten es, auch und gerade als nicht einsehbare Akten. [...] Ihre das Ich konstituierende Funktion behielten die Akten sogar nach dem Mauerfall. Auch als einsehbare Akten trugen sie zur Individualisierung des Subjekts bei, so dass sich die These aufdrängt, es gäbe einen Zusammenhang zwischen der individualisierenden Kraft der Akten in der DDR und der Szene der Akteneinsicht nach ihrem Ende. (Vismann, 2012: 142-143)

Den Grund für die «Parallelführung von Akten und Leben», die in eine «Dekade der Akteneinsicht» mündete, sieht Vismann im Anschluss an Hans-Peter Krüger und an Michel Foucaults Konzept der Gouvernamentalität in der «protestantischen Prägung» des DDR-Sozialismus (Vismann, 2012: 143). Diese Prägung sei – im Unterschied zu anderen politischen Theologien – als wesentlich schriftlich formatierte zu denken und folge einer «Pastoraltechnologie», die das Innerste eines jeden Einzelnen – zu dessen eigenem Heil – der Macht zugänglich zu machen bestrebt sei. Aus der «Verbindung von protestantischer Mentalität und weltlicher Kunst entsteht das, was Foucault in dem Neologismus ‘Gouvernamentalität’ zusammenfasst.» (Vismann, 2012: 145) Die spezielle Version protestantischer Gouvernamentalität protestantischer Kleinstaaten, die der sozialistische

ostdeutsche Teilstaat erbt, habe nun die lutherische, gottunmittelbare innere Freiheit an die weltlich-,pastorale' Regierung zurückgekoppelt und deren (selbst-)kritischen Impuls dabei erhalten und aufgenommen: Eine «seelsorgerisch» auftretende DDR-Führung habe so «das Wissen der individuellen Seelenschau» erhalten und in Akten hinterlegt. (Vismann, 2012: 150) Kurz gesagt: «DDR-Akten formatieren DDR-Biographien». (Vismann, 2012: 151) Die im Zuge der Offenlegung und Einsichtnahme der Akten sich ergebenden Diskrepanzen zwischen Akten und individuellem Gedächtnis werden ihrerseits zu einem produktiven Element der Aufarbeitung im Zuge einer «Selbstkorrektur in Permanenz», die sich als «eigentümliche literarische Gattung der Autobiographie auf Aktenbasis» verfestigte und von der Institution selbst (der sogenannten Gauck-Behörde) als autobiographisches Format angeboten und proliferiert wurde. (Vismann, 2012: 158)

Die bürokratische Vorformatierung der entsprechenden Biographien findet in den genannten Beispielen unterschiedliche publizistische Gestalt: Bei Timothy Garton Ash ist der Umschlag des betreffenden Ordners als Photographie abgebildet und wird dann, nach einer Leerseite, sogleich in eine sich anbahnende Leseszene transponiert (Ash, 1997: 9-11), deren Vollzug und Resultat am Ende des Buches schließlich dem Computerspeicher überantwortet wird; bei Vera Wollenberger sind zahlreiche Dokumente einschließlich geschwätzter Stellen in den Text integriert; die von Hans Joachim Schädlich zusammengestellte Sammlung verzichtet, abgesehen vom Titelblatt, auf dieses abbildende Moment und «ediert» die einschlägigen Dokumente (im Modus einer 'diplomatischen' Umschrift); einzig Jürgen Fuchs verzichtet ganz auf mimetische Aktenreferenzen und überlässt die Dokumente der eigenwilligen und eigenmächtigen Genreregie, die er in dann doch deutlich erkennbarer, wenn auch allein auf ein vieldeutiges Satzzeichen reduzierter Format-Ableitung mit dem Gedankenstrich als » – ein Roman» markiert. (Fuchs, 1998: Untertitel)

3. Die Akten, die Inga Markovits in ihrem zuerst 2006 erschienen Buch *Gerechtigkeit in Lüritz* untersucht,<sup>1</sup> begründen eine exemplarische «ostdeutsche Rechtsgeschichte» (so der Untertitel des Buches) in einem weiter vom Einzelsubjekt entfernten Sinn als die auf Staatssicherheitsakten basierenden Publikationen. Die von Markovits konstellierte Geschichte ist sowohl *story* als auch *historia*. Das Motto über dem ersten Kapitel «Der Aktenfund» verlinkt diesen Befund mit Literatur:

«Bei hellem Tageslichte  
hab ich es anders gesehn.»

<sup>1</sup> Zum Hinweis auf Inga Markovits' Buch und dessen Mediologie der Akten *vgl.* A. Kemmerer (2016: 132-133).

«Gewiß. Geschichten und Geschichte  
wachsen und wechseln schon im Entstehn.»

*Theodor Fontane*

Der hier nicht genannte Titel von Fontanes Vierzeiler lautet «Geschichtsschreibung». (Fontane, 1905: 61). Typographisch unterscheiden sich das Motto in Markovits' Buch vom Vierzeiler bei Fontane über die verwendete Grundschrift hinaus (hier eine Garamond-Antiqua-, bei Fontane eine Frakturschrift) insofern, als das Wort «anders» im zweiten Vers bei Fontane gesperrt gedruckt ist, bei Markovits hingegen *recte* bleibt. Signifikant wird diese Abweichung, wenn man sie ins Verhältnis zur Buchgestaltung der «ostdeutschen Rechtsgeschichte» setzt, deren Umschlag und Innentitel ebenso wie die Zueignung und Kapitelüberschriften in einer der Schreibmaschinenschrift nachempfundenen Schrift (Trixie Plain) gestaltet ist. Diese Schrifttypen deuten nicht allein den technischen Entstehungsprozess der zugrunde gelegten Akten an, die von Schreibmaschine getippt wurden, sondern werden inmitten des übrigen erzählenden und berichtenden Textes in Garamond als typographische Kürzel für eine bürokratisch-obrigkeitliche Macht lesbar, die ihre visuelle und symbolische Wirkung unabhängig vom jeweils zu treffenden oder getroffenen Urteil entfalten. Im vorliegenden Bericht geschieht dies mit Blick auf *story* und *historia* insofern auf mehrdeutige Weise, als die Schreibmaschinenschrift imitierende Type darin zwar die kaum beschränkte Macht von Legislative und Exekutive repräsentiert, in typographisch-medialer wie historisch-politischer Hinsicht aber als überholt ausgewiesen wird.

Im Zeichen der solcherart poetisch und typographisch proklamierten selbstbezüglichen Ambiguität weist die Verfasserin dem im Kapitel beschriebenen «Aktensfund» gezielt eine zwischenräumliche Valenz zu, die der erste Satz zugleich aufnimmt und akzentuiert: «Lüritz gibt es nicht. Aber es gibt den Ort, der sich hinter diesem Namen verbirgt: eine Stadt mit rund 55 000 Einwohnern in dem nördlichen Teil Deutschlands, der noch vor gar nicht langer Zeit zur DDR gehörte.» (Markovits, 2014: 9) Diese Situierung im Zwischenraum hat Konsequenzen, die sich unter anderem als «Rechtfertigungs-Problem» zeigen: Bestimmte Bücher und Archivmaterialien müssen im Buch nachweislos bleiben, da ihre Nennung die Anonymität der «Protagonisten und ihrer Stadt» aufheben würde (Markovits, 2014: 13) Dies nötigt die Verfasserin zum expliziten Sprechen über Quellen, ein Sprechen, das dem Nicht-Zitieren einen Grund gibt, auf den sich ein Pakt gründen lässt, der gleichwohl davon überzeugen kann, dass sich die Verfasserin mit ihrer Geschichte «an die Wahrheit» hält (*ibid.*).

Es ist konsequent, dass das Kapitel «Der Fund» als erstes Kapitel *Teil* der Kapitelreihe des Buches ist und ihr nicht (zum Beispiel als «Einleitung») vorangestellt ist. Das darauffolgende zweite Kapitel «Der Anfang», in dem sich die Darstellung

in die Frühzeit des beschriebenen Rechtssystems zurückwendet, wird durch dieses Arrangement zu einem bereits gerahmten Kapitel, das einer Logik des Anfangs vor dem Anfang folgt, wie sie zu den fundamentalen narrativen Figuren gerechnet wird. Die doppelte Logik des Archivierens und Erzählens macht so den Anfang zu etwas, das immer schon gegründet ist. Zugleich ist das Auffinden und Ausheben des Archivs selbst eben kein Anfang, keine Arché, sondern ein Ereignis, in dem Zufall und Planung ineinandergreifen. Das Ereignis ist Ergebnis der gezielten Suche nach einem Bestand, der es erlauben sollte, «die Lebensgeschichte eines Rechtssystems nachzuzeichnen» (Markovits, 2014: 10), eines Systems, «das mit den Hoffnungen einiger weniger begann und unter der Last der Enttäuschungen von vielen zu Grunde ging» (*ibid.*).

Im Dispositiv der «Lebensgeschichte» des DDR-Rechtssystems erhalten auch die Akten eine Existenzweise *sui generis*, die sich in der Differenz abzeichnet. Während westdeutsche Akten, als narrative Formationen betrachtet, im Wesentlichen innerjuristische Fragen in einer Fachsprache diskutieren, die «mit Paragraphen und Fallzitate gespickt ist» (Markovits, 2014: 13), erzählen DDR-Akten eine Geschichte. Ihre prätendierte Einbindung in ein gesellschaftliches Ganzes führt dabei zu einer Entprofessionalisierung, in der sich, so Markovits, «die Erziehungsmanie dieses Rechtssystems» ausdrückt (Markovits, 2014: 14).

Grundlage dieser Geschichte des DDR-Rechtssystems ist ein Gerichtsarchiv, das die Verfasserin im Keller eines Gerichtsgebäudes in «Lüritz» gefunden hat: «vier Jahrzehnte [...] realsozialistischer Rechtssprechung» aufgetürmt in einem kalten, feuchten Kellerraum:

Als ich nach meinem ersten Besuch im Lüritzer Gericht die Ausgangstreppe hinunterging, sah ich in der runden Mauer der Wendeltreppe eine kleine Tür: zu niedrig, um ohne Bücken einzutreten. «Das ist der Holzkeller» wurde mir gesagt. «Da lagert unser Altpapier». Das Gericht hatte nach der Wende noch nicht das Geld gefunden, um ein Fuhrunternehmen mit dem Abtransport zu beauftragen. Der Holzkeller erwies sich als ein eiskaltes, düsteres Gewölbe, in dem sich in mannshohen Papiermüllbergen die Nebenprodukte eines vierzigjährigen Gerichtsalltags angesammelt hatten: Ein- und Ausgangsbücher aller Art, Durchsuchungsprotokolle, Haftbefehle, Bürgerschreiben, Personalakten, der Briefverkehr des Kreisgerichts mit höheren Instanzen, Wochenkalender, Notizbücher von Mitarbeitern des Gerichts über Fortbildungskurse und Richter tagungen, Arbeitspläne – ein wahrer Kehrichthaufen der Justizgeschichte und eine Fundgrube für mich (Markovits, 2014: 10).

Dass der sogenannte «Holzkeller» zum Aktenkeller wird, mag Zufall sein, aber die von der vorhergehenden Nutzung auf die spätere übertragene Bezeichnung stellt das dort gelagerte Papier auch in die Abstammungslinie des Materials, aus dem es lange Zeit hergestellt wurde. Jacques Derrida hat diese Abstammungslinie

in seinem zweiten großen Text über das Archiv, der den Titel «Das Schreibmaschinenband» trägt, durchdekliniert. Für ihn ist es der Obstbaum des Sündenfalls im Paradies, der am Anfang dieser Abstammungslinie steht. In diese Linie tragen sich dann nach der Vertreibung aus dem Paradies und im Zeitalter der Literatur der Kirchenvater Augustinus und der Philosoph Jean Jacques Rousseau ein, deren beider *Confession[en]* je einen Diebstahl als Bekenntnis zu Papier bringen und in ihrer Folge «[s]o viele Blätter Papier, Manuskript- oder (Schreib)Maschinenpapier hervorbrachte[n]». (Derrida, 2006: 47). Rousseau, so Derrida, habe seinen Namen in die archivarische Ökonomie eines Palimpsests eingraviert, womit eine heimliche Abstammungslinie, eine Spur des Holzes in der Geschichte fortgeschrieben werde, die man als eine Figuration von Automedialität lesen kann.

Solcherart steht das Archiv in der Geschichtserzählung von Inga Markovits auf eine doppelte Weise mit der Außenwelt im Austausch: auf eine symbolische, die aber auch eine reale Grundlage hat.

So steht denn auch die Materialität der Dokumente nicht im Vordergrund, wohl aber im Hintergrund von Markovits' Darstellung; und sie bildet auch nur eine von zwei Säulen, auf die die System-Lebensgeschichte gegründet ist: Komplementär, zuweilen auch konträr zu den Aktenbefunden gründet sich die Narration zusätzlich auf nachträgliche Gespräche mit «Leuten, die [...] mit dem DDR-Recht in Berührung kamen [...]» (Markovits, 2014: 11). Entscheidend ist aber, dass diese beiden Sphären sich hier gerade nicht unvermittelt gegenüberstehen. Die Quellen selbst erzählen mit:

Sogar das Papier im Lütitzer Archiv erzählt Geschichten. In den unmittelbaren Nachkriegsjahren, als neues Papier kaum zu beschaffen war, benutzten die Lütitzer alles, was sich nur irgendwie beschriften oder in eine Schreibmaschine zwängen ließ, und wenn ich ein Urteil oder eine Schriftsatz umdrehe, finde ich auf der Rückseite oft einen Text aus der Weimarer Zeit (niemals Juristisches aus den Nazi-Jahren, das Lütitzer Archiv und der Holzkeller müssen nach dem Zusammenbruch gut ausgefegt worden sein [...]) (Markovits, 2014: 15)

Erst Schriftsätze aus den 1970er und 1980er Jahren sind dann durchgängig auf Schreibmaschinenpapier getippt:

Jetzt kann ich an der unterschiedlichen Qualität des Papiers die gesellschaftliche Rangordnung der Prozessbeteiligten ablesen. Das beste Papier kommt jetzt aus der volkseigenen Wirtschaft (glatt und fest), gefolgt vom Papier der Stadtverwaltung und anderen öffentlichen Stellen (ein wenig gelblicher, aber noch immer ziemlich fest), und schließlich, erst an letzter Stelle, dem der Justiz (dünn und porös, in einem schmutzigen, hellen Beige). Dann und wann liegen ein paar blütenweiße Seiten zwischen all dem Arme-Leute-Grau. Dann weiß ich, dass auch ein West-Anwalt in dem Verfahren eine Rolle spielte. (*ibid.*)

Markovits' Buch amalgamiert im Grunde zwei Spuren der Schrift: die des historischen Romans und die des Rechtsdiskurses. Dahinter steht ein Skalierungseffekt, der mit beiden Spuren verquickt ist: Die Orte und Namen, auf deren spezifische Geschichten sich die Geschichte gründet, werden (wie in bestimmten juristischen Akten) anonymisiert beziehungsweise (wie im historischen Roman) partiell durch fiktive Namen ersetzt, wohingegen die Bezugsorte und Bezugspersonen höherer Ordnung – Berlin, Moskau, Breschnew und Honecker – ihre Namen und Positionen behalten. Markovits nimmt also sowohl die eine 'hölzerne' Traditionslinie des historischen Romans Scott'scher Prägung auf, worin eine Nebenfigur der Geschichte zur Hauptfigur wird, als die sie Geschichte verbürgt und dabei auf den Schleichwegen der Fiktionalisierung die Leserinnen und Leser ins Reich der eigentlichen historischen Hauptfiguren geleitet; und sie nimmt ebenso die schreibprozessualen Maßnahmen auf, die in Gerichtsakten zum Schutz von Beteiligten üblich sind. Das Archiv ist das Milieu, in dem diese Mischung medialer Umschriften sowohl konserviert als auch präpariert ist; wie jedes Milieu prägt und verändert es aber auch das, was in ihm enthalten ist: nach den Bedingungen und Regeln des darin vorherrschenden Mikroklimas und der darin eingelassenen Materialien. Die Existenzweise juristischer Objekte im Zustand des Abgelegtseins bildet so die Grundlage der historischen Erzählung, «Geschichten und Geschichte» wachsen und wechseln auch hier «schon im Entstehen», ja jenseits aller Wirkungszusammenhänge.<sup>2</sup>

4. Nicht alle Archivierungsspuren automedial assemblierter Geschichtssubjekte folgen der 'hölzerne' Abstammungslinie. Der Film, auch wenn er sich zuweilen im automedialen Rekurs auf eine vom Papier abgeleitete Genealogie beruft,<sup>3</sup> folgt einer anderen archivarischen Dramaturgie. In der Perspektive einer medialen Historiographie, die davon ausgeht, dass andere Medien auch andere Chronologien und Erzählweisen hervorbringen, wäre also auch hier nach den (auto)medialen Voraussetzungen einer Geschichtsschreibung aus dem Geiste des Archivs und seiner Vielstimmigkeit zu fragen.<sup>4</sup>

Im Jahr 2015 strahlte der Sender RBB unter dem Titel *Der heimliche Blick. Wie die DDR sich selbst beobachtete* eine Dokumentation aus, in der die Geschichte der «Staatlichen Filmdokumentation» (SFD) der DDR dargestellt wird. Grundlage bilden rund 300 nicht für die Öffentlichkeit gedachte Filme, die gemäß einem Auftrag des Kulturministeriums die Basis einer Dokumentation des sozialistischen

<sup>2</sup> Zur medialen Konfiguration und Agency des Abgelegtseins vgl. Paulus, 2018.

<sup>3</sup> So zum Beispiel Jean Luc Godard in *Numéro Deux*, vgl. Pantenburg, 2008: 262-263.

<sup>4</sup> Vgl. Gregory, 2019.



Staates für die Zukunft bilden sollten. ‘Basis’ und ‘Grundlage’ stehen hier in einem ähnlich inkomplexen Verhältnis zueinander wie ‘Geschichte’ und ‘Geschichten’. Biographisch wie historiographisch soll etwas fundiert werden, was nur ideologisch, nicht empirisch konstituierbar ist: Das künftige Ganze der Geschichte. Die Pressemitteilung des Senders führt Innensicht und Außensicht zusammen: Gefilmt werden sollte, so wird dort mitgeteilt, «was in den Produktionsplänen von DEFA und Fernsehen nicht vorkam, was in der DDR-Gesellschaft zu verschwinden drohte, was in der Öffentlichkeit als unerwünscht, ja sogar als tabuisiert galt.» (RBB, 2017: 40) Derridas archivologischen Grundgedanken einer immer sich verschiebenden Zukünftigkeit des Archivs implizit aufnehmend (Derrida, 1997), wird der konkrete Auftrag solcherart in einen weiten politisch-theologischen Horizont eingeordnet:

Dieser ungewöhnliche Auftrag war nur möglich, weil die Filme der Staatlichen Filmdokumentation nicht für die Zuschauer von Heute gedacht waren, sondern für die Zuschauer von Morgen: Erst spätere Generationen sollten die ‘ganze’ DDR sehen und dann, so die Hoffnung, auch offen über Probleme und Widersprüche sprechen können. Bis dahin waren SFD-Filme, bis auf eine Handvoll von Ausnahmen, geheim und nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Noch 1989 gehörten sie zum Sperrmaterial des DDR-Filmarchivs. (RBB, 2017: 40)

Man könnte sagen: Archive formieren hier exemplarisch Narrative, von denen man nicht weiß, wo sie ankommen bzw. ob sie dort ankommen, wohin sie adressiert waren. In diesem Falle sind die Archiv-Filme ganz offenbar (aus unterschiedlichen historischen Gründen) unzustellbar geworden – bzw. sie haben neue Empfänger gefunden zum Beispiel in der Historiographie des Alltags, die denn auch zum (dreifach) wiederkehrenden Schlagwort der *ex-post*-Beschreibung avanciert:

Die Staatliche Filmdokumentation zeichnete «blinde Flecken» der DDR-Medien auf, darüber hinaus aber auch eine Vielzahl von Lebens und Alltagsgeschichten: SFD-Filme hielten Biographien von Menschen fest, die auf der mittleren Ebene der Macht die Politik, Wirtschaft, Kultur und Wissenschaft der DDR geprägt hatten, aber auch ganz alltägliche Lebensläufe. Besonders mit der «Berlin-Totale» entstand eine Filmreihe, die den Alltag der DDR aus ungewohnten Blickwinkeln zeigte – den Alltag arbeitender Menschen, Familien und Wohnalltag, verschiedene soziale Gruppen vom Rentnerhepaar bis hin zur kinderreichen Familie, auch Alltag außerhalb der sozialistischen Normen. Im Jahr 1986 wurde das einmalige Filmexperiment der Staatlichen Filmdokumentation schließlich abgebrochen: Am Ende war das Misstrauen der Partei zu groß geworden, dass SFD-Filmemacher die Grenzen des politisch Erlaubten überschritten hatten. (RBB, 2017: 40-41)

Die Dokumentation selbst rahmt diese Geschichte dann gleichwohl mit Bildern der ‘großen’ Politik und in der spezifischen Farbigkeit, in der die DDR-Staatsme-

dien sich selbst inszenierten. Der Kunstgriff der Dokumentation besteht nun darin, die Ränder des Filmformates verschwimmen zu lassen, so dass die 'offiziellen' Bilder des Staatsfernsehens ins Format der SFD-Dokumentationen transformiert werden (RBB, 2015: 00:00-00:18). Diese leihen ihr Format aber auch dem Titel und der Nennung der Autoren im Vorspann am Anfang des Films: auch hier, wie bei Filmen nicht selten, ein Anfang nach dem Anfang, schwarz-weiß und mit sichtbaren Rändern aufgrund des Bildformats samt cineastischem Flimmern des Bildes beim Übergang zu den restaurierten Dokumenten (RBB, 2015: 01:37-01:47). Die letzten Einstellungen der Dokumentation vor dem Abspann legen dann das mediale Arrangement offen, indem das technische Ensemble ins Bild gerät, mit dem die Transformation der Originaldokumente aus dem Archiv ins TV-Dispositiv des Dokumentarischen übertragen wird. Der Abspann rückt dann noch einmal, nun auf die ganze Bildbreite erweitert, Bilder der SFD in den Blick: eine 'Genre'-Szene aus dem Alltag, die vom Einschalten eines Radios eingeleitet wird, aus dem dann Westradio-Schlagermusik dringt (RBB, 2015: 43:40-44:13). Damit ist gleichsam ein Grenzwert der unterschiedlich ausgerichteten Vektoren des Geschichtlichen erreicht, ehe die Credits (unter anderem ein Dank an die Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur und weiterhin von der erwähnten Schlagermusik untermalt) wieder zeitgenössische Farben und damit den medialen *status quo* ins Bild setzen (RBB, 2015: 44:14-44:30). Die ultimative mediale Signatur des Films, Zeichen und Zahl des Urheberrechts «© 2015», restituiert dann aber noch einmal das Schwarz-Weiß der dokumentierten anstelle der dokumentierenden medialen Figuration: eine abschließende automediale Geste in Gestalt der Einschreibung ins (öffentlich-rechtliche) Archiv (RBB, 2015: 44:28-44:29).

5. In den von mir untersuchten Beispielen sind biographische und autobiographische Zeugnisse über die Agentur des Archivs miteinander verknüpft. Die Transformationen, die sie durchlaufen, können mit Bruno Latour als Transformationen von Existenzweisen begriffen werden, die durch Kontinuitäten ebenso wie durch Diskontinuitäten miteinander verbunden sind (Latour, 2014: 81-83) Beim Übergang von der Existenzweise des archivarisches Abgelegtseins in die der filmischen oder literarischen Dokumentation werden diesen Quellen bestimmte archivierende oder archivierte Rahmungselemente – typographische oder materialspezifische Qualitäten – mit auf den Weg gegeben, wohingegen andere verlorengelassen. Im Modus der Veröffentlichung bleiben sie semitransparent, der Modus des Abgelegtseins bleibt in der Materialität sichtbar, auch wenn sich die materiale Grundlage verändert hat (weder ist das Papier, auf dem die Bücher gedruckt sind, Aktenpapier noch ist die Dokumentation der SFD-Filme aus dem Stoff, aus dem die Filme selbst bestanden). Diese Form der «Fabrikation von 'Subjekten'» durch «das, was man das *Archiv* nennen könnte» (Latour, 2014: 503) wird durch diese

Strategien aus der Sphäre des Rechts in eine Sphäre, die zwischen Faktualität und Fiktionalität changiert, bewegt.

Ein solches Verständnis des Zwischenräumlichen im Denk- und Handlungsraum des Archivs schließt an das ambivalente Selbstverständnis des Historikers im Archiv an, das Arlette Farge unter Berufung auf Michel Foucault in ihrem Buch *Der Geschmack des Archivs* formuliert hat:

Der Gegenstand der Geschichte ist ohne jeden Zweifel das Bewusstsein einer Epoche und eines Milieus und zugleich notwendigerweise die auf gelehrte Ansprüche basierende plausible und wahrscheinliche Konstruktion von Kontinuitäten und Diskontinuitäten der Vergangenheit. Der Historiker ist kein Fabeldichter, daher kann er wie Michel Foucault behaupten: «Ich habe nie etwas anderes geschrieben als Fiktionen und bin mir dessen vollkommen bewusst,» und zugleich anfügen: «Aber ich denke, dass es möglich ist, Fiktionen im Inneren der Wahrheit funktionieren zu lassen.» (Farge, 2011: 75)

In der Lesart Latours wird dieses Arrangement symmetrisch: Die «Fiktionen im Inneren der Wahrheit» werden von dem, was Latour im Anschluss an William James die «Propositionen» nennt (Latour, 2014: 104) gesteuert, also zum Beispiel den Genreangaben auf Büchern und deren medialen Präsentationsweisen, wie sich mich auch im Vorausgehenden geleitet haben; sie legen die «Tonart» fest, in der wir das, was wir lesen oder (im Falle des Films) sehen und hören, «verstehen, übersetzen und transkribieren müssen» (Latour, 2014: 105). Genau an dieser Festlegung der Tonart werden die Archive und ihre Akteure in den von mir untersuchten Beispielen beteiligt: als typographische, bildlich anschauliche Spur. In ihr wird die narrative Agency von archivierten und archivierenden Dingen lesbar gemacht.

## LITERATURANGABEN

- ASH, Timothy Gorton. *Die Akte «Romeo». Persönliche Geschichte.* Aus dem Französischen von Udo Rennert. München: Hanse, 1997
- DERRIDA, Jacques. *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten.* Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek. Wien: Passagen Verlag, 2006
- DERRIDA, Jacques. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freud'sche Impression.* Übers. von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin: Brinkmann & Bose, 1997
- DÜNNE, Jörg und MOSER, Christian. «Allgemeine Einleitung». In Dünne/Moser (Hrsg.): *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien.* München: Wilhelm Fink 2008, S. 7-16
- FARGE, Arlette. *Der Geschmack des Archivs.* Mit einem Nachwort von Alf Lüdtke. Aus dem Französischen von Jörn Etzold in Zusammenarbeit mit Alf Lüdtke. Göttingen: Wallstein, 2011
- FONTANE, Theodor. *Gedichte.* 10. Aufl. Stuttgart, Berlin: Cotta, 1905

- FUCHS, Jürgen. *Magdalena*. MfS. Memfisblues. Stasi. Die Firma. VEB Horch & Gauck. – *ein Roman*. Berlin: Rowohlt, 1998
- GREGORY, Stefan. *Was sind mediale Historiographien* (online): <http://www.von-anderen-medien.de/mediengeschichte/was-sind-mediale-historiographien/> (15.04.2019).
- KEMMERER, Alexandra. «Akten». In: *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hrsg. von Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016, S. 131-143.
- LATOURE, Bruno. *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2014
- MARKOVITS, Inga. *Gerechtigkeit in Lüritz. Eine ostdeutsche Rechtsgeschichte*. München: C.H. Beck, 2. Aufl., 2014
- PANTENBURG, Volker. «Moi / Je / JLG». In: DÜNNE/MOSER 2008, S. 161-183
- PAULUS, Jörg. «Aktenunruhen». In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 9/2, 2018, S. 59-78.
- RBB Fernsehen. Vorschau 26. Woche 2017: Thomas Eichberg, Holger Metzner: *Der heimliche Blick, wie die DDR sich selbst beobachtete* <https://www.rbb-online.de/unternehmen/pressel.../rbb-fernsehen!.../rbb-26.pdf> (20.04.2019)
- RBB 2015. Thomas Eichberg, Holger Metzner: *Der heimliche Blick, wie die DDR sich selbst beobachtete*. D 2015.
- SCHÄDLICH, Jans Joachim (Hrsg.). *Aktenkundig. Mit Beiträgen von Wolf Biermann, Jürgen Fuchs, Joachim Gauck, Lutz Rathenow, Vera Wollenberger u.a.* Berlin: Rowohlt, 1992.
- VISMANN, Cornelia. «Autobiographie und Akteneinsicht». In: Cornelia Vismann: *Das Recht und seine Mittel*. Ausgewählte Schriften, hrsg. von Markus Krajewski und Fabian Steinhauer. Frankfurt/Main: Fischer, 2012, S. 142-160
- WOLLENBERGER, Vera. *Virus der Heuchler. Innenansicht aus Stasi-Akten*. Berlin: Elefanten Press, 1992.



# ZEITUNG–TAGEBUCH–PALIMPSEST. FORMEN DES SYNCHRONEN IN ERICA PEDRETTIS SPÄTWERK

TERESA VINARDELL PUIG  
*Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)*

**D**IE 1930 IN MÄHREN geborene und in der Schweiz ansässige Erica Pedretti ist seit den siebziger Jahren sowohl als bildende Künstlerin wie auch als Schriftstellerin bekannt. Ihre Flügelwesen zählen zu ihren bekanntesten plastischen Arbeiten. Zu dieser Gruppe von Werken kommen Installationen in Innen- und Außenräumen hinzu, die durch Elemente wie zum Beispiel Zelte oder Treppen auf das Hauptthema vieler ihrer Texte hinweisen, nämlich das nomadenhafte Leben der Flüchtlinge, die Entwurzelung und den Neuanfang (*cf.* Mangelsdorf und Ingelfinger, 2012). Die durch den Krieg verursachte Flucht und Vertreibung aus ihrer Heimat in der Kindheit taucht in ihrem literarischen Schaffen immer wieder auf.

Obwohl es also von Anfang an möglich war, Analogien und Verbindungen zwischen beiden Facetten in Pedrettis Kunstschaffen zu finden, sind in der Literaturwissenschaft bzw. Kunstkritik fast immer jeweils nur die eine oder die andere wahrgenommen worden. Spätestens seit dem Jahr 2000 ist diese arbiträre Trennung aber alles andere als gerechtfertigt: Bei Pedretti wird die Tendenz, verschiedene Ausdrucksweisen zu bündeln, immer deutlicher sichtbar (*cf.* Zwez, 2017: o. S.). Sie beabsichtigt damit die Gleichzeitigkeit von Erinnerung, Reflexion und Zweifel oder auch intuitiver Erkenntnis darzustellen und sich so als schreibende Künstlerin und als künstlerisch freischaffende Erzählerin zu behaupten. Handschrift, Malerei und Fotografie illustrieren nicht nur, sie durchdringen vielmehr ihre letzten Bücher, in denen sich beispielsweise Tagebucheintragungen, Zeitungsnachrichten, Reiseeindrücke und Heiligengeschichten überlagern. Anhand von Beispielen aus den sogenannten «Überschreibungen» in Erica Pedrettis Spätwerk möchte mein Beitrag eine Poetik des Synchronen untersuchen, die im Palimpsest ihre prägnante Form gefunden hat. In dieser Poetik spielen gelegentliche fremdsprachliche und zuweilen dialektale Einschübe eine wichtige Rolle. Im Folgenden werde ich mich hauptsächlich auf zwei von Erica Pedrettis letzten Werken beziehen: *Heute* und *Von Hinrichtungen & Heiligen*, beide aus dem Jahre 2001.

Von Anfang an montierte Erica Pedretti in ihren Hörspielen, Romanen und Erinnerungstexten kurze oder längere Prosaabschnitte kontrapunktisch zu einem Ganzen (Penkwitt, 2013). Neben Musikalischem wirkt in ihren Texten aber auch Räumlichkeit. Pedretti zeichnet darin eine unsichtbare Landkarte, die sowohl ihrer an Wohnsitzen reichen Lebensgeschichte (sie lebte u. a. in Mähren, den USA, der Schweiz und Italien) als auch den physischen Raumerfahrungen einer Migrantin entspricht. Verschiedene Ausschnitte ihrer Familiengeschichte flechten sich zu einer neuen Textur zusammen, die der Schweizer Publizist und Schriftsteller Iso Camartin mit einem «Flickenteppich» verglich (Camartin, 1999). In ihren Erzähltexten ist auch die klangliche oder visuelle Materialität der Sprache in Form von Alliterationen, Rhythmik, Intertextualität und grafischem Layout als gestaltendes Prinzip relevant (*cf.* Penkwitt, 2013).

In den tagebuchartigen Aufzeichnungen ihres Spätwerks setzt sie einige dieser Merkmale fort. Allerdings gewinnt der Schein einer chronologischen Abfolge hier – anders als in früheren Texten – ebenfalls an Wichtigkeit.

*Heute* ist ein Tagebuch, das als Auftragsarbeit zur Eröffnung des Basler Literaturhauses entstand, ein Schriftbild-Zyklus, in dem Alltag «mehrschichtig dargestellt und reflektiert» wird (Bigler, 2017: 228; *cf.* Pedretti, 2011: 348-349). In Erica Pedrettis literarischen Werken ist die Frage nach der Darstellbarkeit verschiedener Zeitebenen stets anwesend: In *Heute* findet man den Gegensatz zwischen einer Aktualität von allgemeinem Interesse und einem individuell erlebten Alltag. Dadurch, dass Pedretti in diesem Tagebuch Zeitungspapier als Grundlage benutzt, wird die Nähe zur Collagierung bemerkbar, jener «Papiertechnik des frühen 20. Jahrhunderts» (Wirtz *apud* Bigler, 2017: 229), die «Gleichzeitigkeit darzustellen» versucht (*ibid.*), indem verschiedene Elemente auf eine Oberfläche aufgeklebt werden, um so ein neues Ganzes entstehen zu lassen. Gedruckte Nachrichten brechen die Illusion einer völlig selbstständigen oder abgeschirmten Existenz des Individuums; Zeitungspapier verlässt seine auf purem Gebrauchswert gegründete Existenz und wird zu einem «Kunstträger» (*ibid.*).

Im Unterschied zu *Von Hinrichtungen & Heiligen* ist der Hinweis auf Collage in *Heute* nur bedingt am Platze: Erica Pedretti klebt zwar etliche Blätter der *Basler Zeitung* auf eine Textilie aus Baumwolle, um sie zu schonen und als Oberfläche reissfester zu machen, aber sie klebt nichts darauf. Sie übertüncht stattdessen das Papier teilweise mit weißer Farbe, überschreibt es und zeichnet gelegentlich auch darauf (Pedretti, 2001a: 9, 10). Ihre Handschrift bildet Schriftschichten, die sich manchmal überkreuzen, Schriftbilder, die sich manchmal gegen das einem tagtäglich Entgegendröhnende wehren, aber sich davon auch oft genug ansprechen lassen. Manche Tagebucheintragungen kommentieren Nachrichten, und lassen Pedrettis Stellung beispielsweise zum Aufstieg der Rechten im Österreich des Jahres 2000 (Pedretti, 2001a: 55-56, 62) trotz oder gerade wegen ihres fremdenfeind-

lichen Diskurses erkennen. In dieser Hinsicht tragen solche Eintragungen zu Pedrettis politischer Verortung bei. Andere befassen sich hingegen mit dem Alltag der Künstlerin, der freilich ebenfalls eine politische Dimension hat: Ich möchte hierzu den auf Französisch geschriebenen Brief der Schweizer Verwaltung anführen, den Pedretti zum Teil transkribiert und mit der leicht abgewandelten Floskel «Je vous prie d'agr er, Madame, Monsieur, l'expression de mes sentiments douteux», ironisch beantwortet (Pedretti, 2001a: 65). Die Verkehrsbehörde verlangt von der damals gerade Siebzigjährigen ein ärztliches Zeugnis, um die G ltigkeitsfrist ihres Führerscheins zu verlängern, und legt ihr nahe, wie gefährlich das Autofahren im Greisenalter sei (Pedretti, 2001a: 64-65) – ein Symptom dafür, wie man mit älteren Menschen umgeht, wenn man sie für einen möglichen Störfaktor in einem Raum hält, der nunmehr als Verkehrsraum verstanden wird. Die Autorin durchschaut sofort die prez se Amtssprache und erklärt ebenso ihren eigenen gestandenerma en unvernünftigen Wunsch, weiter (und so lange wie es nur geht) Autofahren zu dürfen, um möglichst unabhängig bleiben zu können:

Sie sind siebzig Jahre alt geworden, [...] und nun werden Sie langsam zur öffentlichen Gefahr. Wie oft habe ich mich gewundert [...] angesichts alter Autofahrer, deren langsamen Reaktionen, [...] daß niemand ihnen Vernunft beibringt, keiner ihnen nahelegt, mit dem Autofahren besser aufzuhören. Aber was das den meisten bedeutet, und wie sehr man sich daran gewöhnt: Man steigt ein, wann man will. Man steigt aus, wo man will. (Pedretti, 2001a: 64)

Pedrettis ausdrückliche Bewunderung für einen Outcast wie Heinrich Anton Müller, einen psychisch gestörten Künstler, weist ebenfalls auf eine Infragestellung der Norm in der Institution «Kunst» hin, und macht Pedrettis Empfindlichkeit gegenüber jeder Geste des Ausgrenzens bemerkbar (Pedretti, 2001a: 69-71). Erwähnt wird ferner der Fund privater Materialien, die womöglich Pedretti zu einem neuen Werk führen könnten, wie die Korrespondenz eines Onkels, der während des Krieges und danach in verschiedene Lager für Vertriebene kam: «Die schmerzlichste Zeit seines Lebens ist nachzulesen. Und er erscheint mir wieder, wieder lebendig,» schreibt Pedretti (Pedretti, 2001a: 73). Der Begriff des «Dorthier», den der Schweizer Kunstkritiker Theo Kneubühler bereits 1976 im allerersten Katalog zu Erica Pedrettis Schaffen prägte, um damit auf die angestrebte Gleichzeitigkeit und Porosität mehrerer Zeit- und Bedeutungsebenen hinzuweisen, scheint fast dreif ig Jahre später immer noch angebracht (Kneubühler *apud* Zwez, 2017: o. S.).

In einem Text zu ihrem Spätwerk mit dem Titel «Schreiben &  berschreiben» zitiert Erica Pedretti Thomas de Quincey. Sie verrät somit zumindest eine ihrer Inspirationsquellen und ihre Überzeugung, das Gedächtnis lasse kaum je etwas existentiell Wichtiges fallen; das meiste bleibe darin aufbewahrt, bis es aufgrund eines emotionalen Reizes wieder gegenwärtig werde:



What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? [...] Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet in reality not one has been extinguished. (de Quincey [1845] *apud* Pedretti, 2011: 347)

Das menschliche Gehirn charakterisiert sich also laut de Quincey durch eine Paradoxe: wie das Palimpsest ist es zugleich «Medium des Speicherns und der Löschung» (Günter, 2001: 435). Anneliese Zwez beschreibt Pedrettis Technik des Palimpsestierens, des Aufsichtens, und schildert ihre Vorgehensweise folgendermaßen: statt die Unterlage (Zeitungspapier) abzuschaben, übertüncht sie nur leicht, sodass das Gedruckte an verschiedenen Stellen immer noch lesbar bleibt (Zwez, 2017: o.S.). Manche Nachrichten, Schlagzeilen oder einzelne Fotografien scheinen gezielt durch; Gedrucktes und Handschriftliches beziehen sich manchmal aufeinander und treten auch in Spannung zueinander, in ähnlichem Maße wie Weltgeschichte zum individuellen Leben nur scheinbar im Gegensatz steht. Privates ist im Weltgeschehen so eingebettet, dass beides sich wechselseitig beeinflusst und man es nicht voneinander trennen kann:

Wie uns die Nachrichten erreichen. Und was machen wir damit? Mit den fatalen Nachbarschaften? Auf derselben Seite das Blumenbouquet für den Valentinstag [...]. Und direkt unter der Frage, welche Blumen für wen die richtigen seien, rote Rosen für die brennende Liebe, direkt darunter gesteht ein junger Mann den Missbrauch an der kleinen Sophie.

[...] Nach der Reihe verstümmelter Leichen: ein Fussballsieg. (Pedretti, 2001a: 61-62)

Widersprüchliches in den «fatalen Nachbarschaften» (Pedretti, 2001a: 62) reizt zu erneuter Aufmerksamkeit. Das Zusammentreffen von Privatem und Öffentlichem legt die eigene Inkonsequenz bloß; es zeugt auch auf eine sehr konkrete und offensichtliche Art und Weise von der selektiven Betroffenheit, die dem Menschen eigen ist, und weist auf die eigentlich eher bedauernswerte Tatsache hin, dass eine Gräueltat im Nachbarort uns in weit größerem Maße beschäftigt und berührt als genau dasselbe Verbrechen irgendwo in der Ferne: «diesmal trifft [der Schreck] direkt, denn der Gräuel geschah nebenan, und das gleiche ist schon einmal am gleichen Ort geschehen, mit tödlichem Ausgang.» (Pedretti, 2001a: 62; *cf.*: Pedretti, 2011: 349)

Mitunter stößt die Leserin oder der Leser auf Unleserliches im Buch, was auch nicht transkribiert wird: Privates – allzu Intimes, um es zu verraten – ist quer geschrieben worden und wird von einer besonders dichten Schriftschicht gekennzeichnet (Pedretti, 2011: 349). «Das Buch kann man also anschauen, es eignet sich aber kaum zum Vorlesen», erklärt Pedretti, «Schriftbild und Bild hängen voneinander ab, gehören zusammen» (*ibid.*). Die traditionelle Aufmachung eines Bu-

ches, die Text und Illustration zwar zusammenstellt, aber doch sauber voneinander trennt, wird hinterfragt; die Autorin regt ihre Leserschaft zu einem alternativen Umgang mit dem Artefakt Buch an. Sie ermuntert uns, Geschriebenes zunächst vielleicht als eine rein grafische Gestaltungsform wahrzunehmen. Sollten wir den Text aber doch auf die gewohnte Art und Weise lesen wollen, so stellt sie uns ein praktisches Transkript zur Verfügung, damit die Lektüre bequem und scheinbar konventionell bleiben kann. Trotzdem ermuntert uns die Autorin durch die zweifache Erscheinungsform des Geschriebenen (handschriftlich und gedruckt) einen neuartigen Habitus zum Text zu entwickeln: Um die Handschrift zu entziffern und das Zusammenspiel der verschiedenen Schriftschichten auch beim Lesen zu erfahren, kann man das Buch bei Wunsch oder Gelegenheit in die Richtung des Geschriebenen langsam drehen und es sogar unter die Lupe stellen, um die dicht zusammengedrängten Zeilen zu verfolgen.

Im Jahr 1996, im Rahmen der Wiener Vorlesungen zur Literatur in der Alten Schmiede, verglich die Autorin den Sprachgestus der Literatur mit demjenigen der Presse in einer Weise, dass die Spannung zwischen beiden sich nicht nur als eine Spannung zwischen Fakten und Erlebnissen erwies, sondern als eine Spannung, die besonders durch entgegengesetzte Sprachhaltungen ersichtlich wurde:

New Yorker Studierenden habe ich einmal die Aufgabe gestellt, ein Erlebnis, etwas *das in Wahrheit weder klare Formen noch Substantive noch Adjektive, weder Subjekte noch Objekte noch eine Interpunktion (jedenfalls keine Punkte), weder eine gute Temporalität noch einen Sinn noch Konsistenz hatte*, zu beschreiben, zu versuchen, eine Beziehung von Geschehnissen herzustellen, möglichst eindrücklich darzustellen.

Und dann dasselbe Ereignis als Zeitungsmeldung, so, als hätte die Sprache keinen Widerstand, keine Eigengesetzlichkeit, so zu tun, als wüssten sie bereits alles und könnten es mir nichts dir nichts, einfach so wie es ist, aufschreiben. Die Vermessenheit zu meinen, man erkenne ohne weiteres etwas, «so wie es ist». Als würde die Sprache ein Ereignis nicht verwandeln, als käme durch Darstellung nicht etwas der Wirklichkeit nur Ähnliches zustande, ceci n'est pas une pipe, bestenfalls etwas, das an das Ereignis, wie es sich wahrscheinlich ereignet hat, erinnert. (Pedretti, 2012: 279, Hervorhebung von mir)<sup>1</sup>

Es geht also bei dem Zusammenfügen von Zeitungsblättern und handschriftlichen Tagebuchaufzeichnungen nicht nur um Nachrichten und Alltägliches, sondern auch um Sprache als solche: um ihre Eigengesetzlichkeit und ihr Prägungsvermögen, um ihre Fähigkeit zur Darstellung, aber auch um die Grenzen dieser

<sup>1</sup> Die Hervorhebung markiert ein verstecktes Zitat, dessen Quelle, nämlich Claude Simons *L'Acacia* (1989), Pedretti gegen Ende ihrer Vorlesung angibt (cf. Pedretti, 2012: 285).

Fähigkeit und den inneren Drang zu schreiben, trotz des Bewusstseins der Unzulänglichkeit der Schrift. Das Tagebuch endet mit einigen Überlegungen zu einem Besuch von Auschwitz und Birkenau:

Ich schreibe hier einfach so vor mich hin, aber auch nur annähernd zu beschreiben, was mit mir am Sonntag und seither passierte, bräuchte Zeit, schriftliches Nachdenken, Mühe – wahrscheinlich ist es im Ganzen gar nicht möglich. Aber was ist als Ganzes überhaupt darstellbar? (Pedretti, 2001a: 80)

Die Tendenz zur Reflektion über die Sprache (bis hin zur Sprachlosigkeit, wie wir sehen werden) verstärkt sich in ihrem nächsten Buch. *Von Hinrichtungen & Heiligen* erschien 2001 in der bibliophilen Reihe *Signatur* im Rommerskirchen Verlag, der es als «Zeit-Schrift-Bild-Klang-Objekt» bezeichnete.<sup>2</sup> Die verwendete Technik ist ähnlich wie die in *Heute*: hier wie dort entsteht durch die Interaktion von leicht übertünchten Zeitungsblättern und Handgeschriebenem ein palimpsestartiges Gebilde. Anders als in *Heute* aber klebte Pedretti hier auf die Grundlage einige Abbildungen von Holzfiguren, die dann mitsamt dem Zeitungspapier weiß übermalt wurden. In einem Fall zeichnet sie die Figur mehrmals nach und an verschiedenen Stellen fügt sie auch eigene Illustrationen ein (Pedretti, 2001b: o. S.). Pedretti verbindet Tagebuchaufzeichnungen, die hier als Rahmen fungieren, mit Texten, die in Zusammenhang mit einer Einladung des Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen entstanden. Für eine Ausstellung sollte die Künstlerin etwas über vier Heiligenskulpturen dieser Sammlung schreiben. Sie entschied sich für die Heiligen Maria Aegyptiaca, Lucia, Barbara und Veit; alle vier starben als Märtyrer einen grausamen Tod. Ihre Lebensgeschichten sind in Jacobus de Voragines *Legenda Aurea* enthalten. Pedretti greift in ihren Texten diese Vorlage auf, verwandelt sie, und lässt dabei ein Gewebe von Erzählung, Beichte und Ekphrase entstehen:

Indem ich die Linien der Locken auf dem Foto der Skulptur nachzeichne, denke ich an das Vergnügen des Schnitzers dieser Figur bei seiner liebevollen Arbeit: beim sorgfältigen Herausformen des feinen Gesichts, dem jungen, mit Locken bedeckten Körper, beim Schneiden einer Locke nach der anderen unter sorgfältiger Freilassung der kleinen Brüste. Sie war neunundzwanzig, als sie in die Wüste kam, und lebte dort von drei steinharten Broten siebenundvierzig jahre lang, von der Sonne verdorrt, bis in ihr siebenundsiebzigstes Jahr. [...] Diese pelzige Verführerin, ihr prächtiger, nach wie vor junger Leib, kaum verhüllt von kurzen und langen Locken, mit lauter dunkelgelockter Nacktheit verwirrend, zum Streicheln verführend: schau uns nicht so an, unwiderstehliches Ungeheuer! Jeder wäre sündig geworden, er wäre

<sup>2</sup> Das Wort «Klang» bezieht sich auf eine Audioaufnahme, die als CD die Publikation begleitet. Die Autorin liest darin einen Text, vor, hier und da unterbrochen von kurzen musikalischen Einlagen, der Teilen des handgeschriebenen Textes entspricht.

denn ein gottesfürchtiger alter Abt [...] (Pedretti, 2001b: o. S.)

Die schwankende Perspektive, der gelegentliche Zugriff auf die erste Person Plural («schau uns nicht so an», *ibid.*) weist auf die Anfälligkeit menschlicher Identität, die stets dazu neigt, sich auf Gewalt und kollektive Strukturen zu stützen, um wirkungsvoller aufzutreten.

Außer den genannten Heiligen bezieht sich Pedretti im Buch auch noch auf Susanna Margaretha Brandt, die als Vorbild für Goethes Gretchen gilt, und erweitert dadurch das subtile Netz intertextueller Bezüge zu Goethes *Faust*, natürlich, aber auch zu seinem «Heidenröslein», zum Beispiel:

Keine Lust hatte [die heilige Ursula], das süße fromme Ding, wollte nimmermehr seinen Willen dazu geben, dem Hunnen zu gehören: Nein, wehrte es sich, stach und stampfte, schlug um sich, das zarte Ding: [...] *Half ihm doch kein Weh und Ach!* Das Entsetzen in ihrem Blick, wie sie mich über sich, entsetzlich schwer auf und schon in sich spürt, ihr wildes Entsetzen, zum Fressen! (Pedretti, 2001b: o. S., Hervorhebung von mir)

Wie in *Heute* ist hier die Dichte des mit Bleistift oder Tinte Handgeschriebenen, das auf manchen Seiten kreuz und quer den Raum ausfüllt, ein Zeichen einer entschiedenen Scheu vor Exhibitionismus, wie auch immer er geartet sei. Pedretti verwirft jede direkte Schaustellung von Entmenschlichung (Pedretti, 2011: 350), in diesem Fall von extremer Gewalttätigkeit. In dieser Hinsicht scheint die Tatsache, dass Pedretti den Terroristen Timothy McVeigh in ihre Überlegungen aufnimmt, besonders bedeutsam. McVeigh wurde am 11. Juni 2001 in Terre Haute, Indiana hingerichtet, weil er 1995 zusammen mit zwei Komplizen einen Bombenanschlag auf das Alfred P. Murrah Federal Building in Oklahoma City verübt hatte, der 168 Tote und 680 Verwundete zur Folge hatte. Anlass zu diesem blutigen Attentat war angeblich die Belagerung einer religiösen Siedlung in Texas 1993 von Seiten der amerikanischen Bundesbehörden auf Grund von diversen Beschuldigungen wie Kindesmissbrauch und illegalem Waffenbesitz. Bei dieser Aktion kamen über 80 Menschen ums Leben. In dem Begleitheft zum Buch steht Näheres zu McVeighs Person. Gewalt erkennt Pedretti sowohl beim Kriminellen als auch bei Vertretern der staatlichen Justiz. Eine diskursive Variante davon entdeckt sie ebenfalls in der Presse. Im Buch selbst zieht Pedretti es vor, bloß ein Zitat des Angeklagten (die zwei letzten Verse des Gedichts «Invictus», von William Ernest Henley: «Ich bin der Herr meines Schicksals, ich bin der Kapitän meiner Seele») und eine Bildunterschrift («Gegner der Todesstrafe beten vor McVeighs Hinrichtung») als direkten Bezug auf McVeighs Hinrichtung zu stellen (Pedretti, 2001b: o. S.). Sie ergänzt ihn, indem sie auch eine Doppelseite aus *The New York Review of Books* vom 9. August 2001 als Unterlage verwendet, auf welcher ein langer Artikel

Sylvie Kaufmanns über eine Journalistin zu lesen ist, die sich auf das Berichten über Exekutionen spezialisiert hat. Ein sorgfältig abgeschrieben Zitat von ihr, das auch Kaufmanns Artikel abschließt, fungiert als einziger – hochironischer – Kommentar, der Pedrettis Stellung zur Todesstrafe deutlich machen soll:

If I ever quit this job it won't be because it affects me or anything. I've been with this paper for three years, generally you stay with a paper for three to five years and then you move on. I'm religious, but I keep it separate from my job. I don't look at the death penalty in the way my religion does; you know this is my job and it doesn't matter what I feel about it. I'm a Methodist. (Pedretti, 2001b: o. S. und Kaufmann, 2001)

McVeighs Angriff gilt in den USA immer noch als die bisher mörderischste Aktion eines Inlandterroristen. Am 11. September 2001 wurde Erica Pedretti wie unzählige andere von der Brutalität eines anderen Attentats überrascht, diesmal in New York und Washington. Ihre Diktion wirkt in den abschließenden Absätzen von *Von Hinrichtungen & Heiligen* stark abgehackt: Die Syntax verschwindet fast und wird durch eine reine Eindrucksauflistung ersetzt. Das Tagebuch-Ich ist seiner Kontingenz und Hilflosigkeit bewusst, es versucht seine Verwundbarkeit gar nicht zu kaschieren:

Wie jetzt der eine, später der andere Turm in sich zusammensackt, Rauch, Qualm, Flüchtende, auch erstaunlich ruhige Zuschauer, Ambulanzen, riesige Rauchwolken, die sich zwischen den Häusern durchwälzen, eingeblendet aus Washington das brennende Pentagon, Feuer, Wasserwerfer, immer wieder die gleichen Bilder und Berichte, Kamikaze-Piloten, [...] unvorstellbar das Entsetzen der in eine Wand rasenden Passagiere, Flammen, explosionsartig hochschießender Rauch, Verzweifelte schwenken Tücher aus Fenstern, springen aus den obersten Stockwerken, [...] Trümmer, Feuer, Rauch, nochmals die absinkende Antenne im zusammensackenden Turm, bis nach Eins in der Nacht sitz ich (deren Tod sicher, deren Todesart aber ungewiss ist) vor der Fernscheibe und schaue zu.

[...] Und alles eben Fertiggebrachte, auch jedes Vorhaben zu schreiben oder zu zeichnen, wird in Gedanken an das, was gerade geschieht, irrelevant, sinnlos. (Pedretti, 2001b: o. S.)

Pedrettis akute Empfindung der Unzulänglichkeit menschlichen Ausdrucks (trotz dessen Vielfalt) hängt wahrscheinlich nicht nur mit dem vom Attentat ausgelösten Schock, sondern auch mit ihrer Vielsprachigkeit zusammen, denn sie beherrscht sowohl mehrere deutsche Dialekte als auch einige Fremdsprachen wie Englisch, Französisch, Italienisch und Rätoromanisch. In ihren Texten wirken Zitate oder anderssprachige Einschübe wie ein Sprung ohne Schutznetz von einer Sprachwelt in die andere.

Schon in ihrer Kindheit wurde Pedretti im Sommer in verschiedene Kinderheime in die Schweiz und nach Österreich geschickt. Nach der Vertreibung 1945 aus ihrem mährischen Heimatort, sah sie sich gezwungen, mit ihren Eltern und Geschwistern zunächst in die Schweiz und dann in die USA auszuwandern. Ein paar Jahre später kehrte sie zurück in die Schweiz, nach Celerina im Kanton Graubünden, und gründete dort zusammen mit ihrem Mann Gian Pedretti ihre eigene Familie (Facon, 2013: o. S.). Wie sich die vielen Umzüge sprachlich auswirkten, lässt folgende Aussage in ihrem bisher letzten Werk *fremd genug* (2010) ahnen:

Mit meinen Schwestern rede ich Schweizerdeutsch, mit meinem Bruder Englisch, mit meinem Mann und den Kindern Romanisch oder Schweizerdeutsch, mit den meisten meiner Enkel Französisch. Und schreibe Deutsch. Oft bin ich versucht, beim Schreiben Dialektwörter zu gebrauchen, immer wieder aussagekräftigere Schweizer Ausdrücke einzusetzen, die, *gopferdeckel*, fast jeder deutsche Lektor gnadenlos streicht. (Pedretti, 2010: 59)

Pedretti scheint in ihren Überschreibungen zwar gelegentlich mit großer Natürlichkeit von der einen Sprache in die andere zu wechseln, allerdings fällt auf, dass in ihr Werk nicht alle Sprachen, die zu ihrem Alltag gehören, in Form von Zitaten oder Einschüben Eingang finden. In ihren Texten stößt man nur selten auf das Schweizerdeutsche (zum Beispiel in Pedretti, 2001a: 75) – sie selber führt dies auf die Strenge der deutschen Lektoren zurück – und das Romanische ihres Familienlebens glänzt darin durch Abwesenheit. Auch das sie in der Kindheit umgebende Tschechische kommt nicht vor. Man könnte meinen, sie (oder ihre Verleger) möchte(n) die Mehrheit ihrer Leserschaft nicht mit eingefügten Sätzen in Sprachen plagen, die im Vergleich zu Englisch und Französisch relativ wenig verbreitet sind. Fuß- oder Endnoten wären hier als Lösung wohl ungeeignet. Vielleicht will Pedretti aber auch verhindern, dass sprachunkundige Leser für einige Augenblicke abschalten und die unverständliche Stelle einfach überspringen. Sie scheint darauf Wert zu legen, dass die Erfahrung des schnellen Sprachwechsels von den meisten Lesern tatsächlich gemacht werde, ohne dass sie sich mit der Ausrede, sie kennen die Sprache nicht, stillschweigend davondrücken.

Der tschechische Medienphilosoph Vilém Flusser arbeitete jahrelang an einem phänomenologisch angelegten Projekt, das erst 1991 posthum veröffentlicht wurde und seine Beobachtungen in Bezug auf Gesten zusammenbrachte, die sehr verschiedene Tätigkeiten erst ermöglichen: Schreiben, Zerstören, Telefonieren, Malen, Rasieren, Pflanzen, Filmen, und vieles andere mehr. Flusser, der ebenfalls verschiedener Sprachen mächtig war (darunter Tschechisch, Deutsch, Englisch, Portugiesisch und Französisch), feilte an seinen Texten, indem er sie systematisch in einige dieser Sprachen übersetzte, um dabei möglichst viele potentielle Nuancen seines Gedankengangs vor Augen zu bekommen und um diese danach in eine

abschließende Rückübersetzung in die Sprache, in der er zuerst seinen Aufsatz verfasst hatte, aufnehmen zu können. Er war der Ansicht, dass die Linie, die *umschreiben* von *umschreiben* trennt, äußerst fein sei. In «The Gesture of Writing» stellte er folgende Hypothese auf: Wenn er einen Text zunächst auf Deutsch schreiben und dann ins Portugiesische übersetzen würde, so würden die Assoziationen, die der deutsche Text erwecke, mit denen in Konkurrenz treten, die die portugiesische Fassung mit sich bringe. Somit würden diese neuen Assoziationen dem Gedankengang, der am Anfang jenes Textes stehe, einen neuen Duktus und neue Schattierungen verleihen. Er verglich die Wirkung dieses Prozesses mit derjenigen eines Palimpsests:

The text which will result from this writing will be Portuguese, to be sure, but the German text and the German associations eliminated from that text will somehow be hidden within it. A sort of palimpsest not readily decipherable, but still in a sense effective. (Flusser, 2009: 11)

Obwohl Erica Pedretti Arbeitsweise nicht dieselbe wie die Flussers ist, kann man meiner Ansicht nach daraus folgen, dass sie in ihren palimpsestartigen Übersreibungen nicht nur die paradoxe Kraft des Gedächtnisses als Ort der Aufbewahrung und der Auslöschung charakterisieren, sondern auch eine möglichst deutliche Spur ihres vom Exil und von mehreren Sprachänderungen gezeichneten Lebens hinterlassen will. Trotz ihrer Sprachgewandtheit weiß sie, dass dies mit einer Sprach*beherrschung* im wörtlichen Sinn nicht gleichbedeutend sei. Vielmehr hat die Vielfalt der Sprachen, die sie kennt und flüssig spricht, bei ihr ein verstärktes Sprach*gefühl* erzeugt. Flusser formuliert Ähnliches folgendermaßen:

[...] in einem anderen Sinn sind es die Sprachen, die mich beherrschen, mich programmieren und transzendieren, denn jede von ihnen wirft mich in ihr eigenes Universum. Ich kann nicht schreiben, ohne zunächst diese von den Wörtern und Sprachen über mich ausgeübte Herrschaft anzuerkennen. Im Übrigen steht sie an der Wurzel meiner Entscheidung für die Geste des Schreibens. (Flusser, 1994: 37)

Erica Pedretti scheint sich immer deutlicher als Grenzüberschreiterin in mehrfachem Sinn inszenieren zu wollen. Mit dem emphatischen Duktus ihrer Handschrift wertet sie den intimen Bereich auf, in dem Linie und Körper innig verbunden sind, und lässt ihn den öffentlichen, meinungsbildenden Diskurs der Presse hinterfragen, vermeidet dabei aber sorgfältig jede Art von Exhibitionismus. Ihr Tagebuch-Ich geht mit literarischen oder journalistischen Diskursen selbstbewusst um, entblößt sich aber zuweilen als selbstzweifelnd und labil. Die Autorin baut aus ihrer Souveränität als Künstlerin und Erzählerin keine diskursive Konstruktion auf, die sie als unnahbar oder als selbstherrlich abgeschirmt stilisiert. Das Gefühl des Verlustes, das ihr Vertriebenwerden in jungen Jahren hinterließ, will sie durch

kein idealisiertes Beheimatetsein ersetzen.<sup>3</sup> Im Gegensatz dazu möchte sie allem Anschein nach das kreative, verändernde Potential der Wurzellosigkeit hervorheben,<sup>4</sup> die sich etwa in einer intensivierten Aufnahmefähigkeit gegenüber Sprachen oder in einer Verdächtigung jeder festgeronnenen Identität zeigt, sei es der eines menschlichen Kollektivs, einer literarischen Gattung oder einer künstlerischen Disziplin. Ihre Tagebuchpalimpseste sind in dieser Hinsicht in ihrer wörtlichen und metaphorischen Vielschichtigkeit als ein einziges Lob der Hybridität zu verstehen.

## LITERATURANGABEN

- BIGLER, Regula. «Überschreibungen und Einschreibungen. Zu Erica Pedrettis Journal *Heute. Ein Tagebuch* von 2001». In: WIRTZ, Irmgard M. und Magnus WIELAND (Hg.). *Paperworks. Literarische und Kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier*. Göttingen; Zürich: Wallstein / Chronos, 2017, S. 227-243.
- CAMARTIN, Iso. «Die andere Heimat. Das Geflecht der Erinnerung in Erica Pedrettis Prosa». *Neue Zürcher Zeitung*. 16. November 1999.
- FACON, Eric. «Interview mit Erica Pedretti». [Online], 2013 [http://www.literaturpreise.ch/files/3713/7388/8126/Pedretti\\_Interview.pdf](http://www.literaturpreise.ch/files/3713/7388/8126/Pedretti_Interview.pdf) [7. Juni 2018].
- FLUSSER, Vilém. «Die Geste des Schreibens». In Flusser, Vilém. *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994, S. 32-40.
- FLUSSER, Vilém. «Exile and Creativity». In Flusser, Vilém. *Writings*. Hg. von Andreas Ströhl, übersetzt von Eric Eisel. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2002, S. 104-109.
- FLUSSER, Vilém. «The Gesture of Writing». *Flusser Studies* [Online], Mai 2009, 8, S. 1-18. <http://www.flusserstudies.net/node/207> [5. Mai 2018].
- GÜNTER, Manuela. «Palimpsest». In Pethes, Nicolas und Jens Ruchatz (Hg.). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 434-435.
- KAUFMANN, Silvie. «Witness to Executions». *The New York Review of Books* [Online], 9. August 2001, <http://www.nybooks.com/articles/2001/08/09/witness-to-executions/> [15.6.2018].
- MANGELSDORF, Marion und Antonia INGELFINGER. «'Traumbilder' von luftiger Schwere – zum plastischen und malerischen Werk Erica Pedrettis». In: Penkwitt, Mei-

<sup>3</sup> In einem Gespräch mit Eric Facon gesteht sie: «[...] ich mag das Wort [Heimat] eigentlich überhaupt nicht, auch wenn ich es in dem Titel eines Buches [*Engste Heimat*, 1995] verwendet habe, und es in anderen auch um den Begriff geht. Es wurde eben in meiner Jugend zu viel Schindluderei mit diesem Wort 'Heimat' betrieben» (Facon, 2013: o. S.).

<sup>4</sup> Auch hier kann man auf eine Verwandtschaft mit Flussers Ideen hinweisen. Cfr. Flusser: 2002.



- ke (Hg.). *Die Erinnerungstexte der Autorin Erica Pedretti*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 263-278.
- PEDRETTI, Erica. *Heute. Ein Tagebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001a.
- PEDRETTI, Erica. *Von Hinrichtungen & Heiligen. Zeit Schrift Bild Klang Objekt*. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 2001b.
- PEDRETTI, Erica. «Schreiben und Überschreiben». In: Gisi, Lucas Marco, Herbert Thüring und Irmgard M. Wirtz (Hg.). *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*. Göttingen; Zürich: Wallstein; Chronos, 2011, S. 347-351.
- PEDRETTI, Erica. «Schauen / Schreiben. Wie kommt das Bild zur Sprache / Wie wird Sprache bildhaft?». In: Penkwitt, Meike (Hg.). *Die Erinnerungstexte der Autorin Erica Pedretti*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 279-287.
- PENKWITT, Meike. *Erica Pedretti. Kontrapunktik, Räumlichkeit und Materialität der Sprache als Prinzipien der Textorganisation*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.
- ZWEZ, Anneliese. «Schrift im Bild, Bild als Schrift» [Online], 2017. <http://annelisezwez.ch/2017/erica-pedretti-die-schrift-im-bild-buchtext-2017/> [11. Dezember 2017].

«PRENUPTIAL AGREEMENTS» UND «REWARDS».  
SUBJEKTIVIERUNG UND AUTOÄSTHETIK  
IN KOLLABORATIVEN SCHREIBPROJEKTEN  
DER GEGENWART

JENNIFER CLARE  
*Universität Hildesheim*

**D**ISKURSE DES AUTOBIOGRAPHISCHEN setzen nach Arno Dusini «eine unverbrüchliche Verklammerung von Äußerungssubjekt und Äußerung» (Dusini: 2008, 27) voraus. Mit anderen Worten, wir sind es gewohnt, Fragen nach der Subjektivierung und ästhetischen Selbstinszenierung im Schreiben unter der Prämisse *eines* Subjekts in Relation zu *einem* Text zu betrachten. Vor diesem Hintergrund scheint ein Beitrag über kollaborative Schreibprojekte in einem Band zu autoästhetischen Praktiken schwierig, wenn nicht gar unmöglich.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass es nicht nur möglich, sondern in manchen Fällen sogar nötig ist, autobiographische und autoästhetische Momente über den Aspekt des Kollaborativen zu erfassen – und dass aktuelle Theorien zu Schreiben, Subjekt und Autobiographie diesen Zugang durchaus hergeben. Zum einen halten sich, so die These, *alle* autobiographischen Projekte in gewisser Weise im Zwischenraum von individuellem Subjekt und dem Sozialen, dem Kollektiven, dem Zwischenmenschlichen auf. Zum anderen hat die künstlerische Praxis zahlreiche Beispiele für intensive Zusammenarbeit einzelner Subjekte auch in autobiographischen Formaten hervorgebracht.

Der Beitrag wird zunächst sondieren, welche theoretischen Optionen der Annäherung an diese Formate möglich sind und anschließend unter dieser Voraussetzung zwei Beispiele anschauen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf den Aspekten der Arbeit am Ich bzw. an mehreren Ichs im Rahmen des Schreibprozesses und den Konsequenzen, die diese für die künstlerische Erscheinungsform der resultierenden Texte hat.

## 1. AUTOBIOGRAPHIE, SUBJEKT UND KOLLABORATION

Bislang gibt es sehr wenig Forschung zum Zusammenhang von kollaborativem und autobiographischem Schreiben. Um sich ihm anzunähern, ist es nötig, ihn in seine einzelnen Komponenten zu zergliedern: das Schreiben, das Subjekt und den autobiographischen Text. Bei allen drei Komponenten drängt es sich, wie gesagt, auf den ersten Blick nicht unbedingt auf, sie auf mehr als eine Person bezogen zu untersuchen. Schaut man aber genauer hin, ergibt sich eine Vielzahl produktiver Anknüpfungspunkte. Wo lassen also Schreibprozess- und Autorschaftsforschung, wo Subjektivitätstheorien und Autobiographieforschung Raum für Fragen nach weiteren Akteurinnen und Akteuren oder nach Aspekten des Sozialen, Kommunikativen und Zwischenmenschlichen? Das soll im Folgenden in drei Schritten näher angeschaut werden.

### SCHREIBEN, KOLLABORATIV

Das heterogene Feld gemeinsamer Textarbeit ist bislang kaum umfassend theoretisiert. Es gibt jedoch eine Vielzahl anschlussfähiger Einzelstudien, die sich im Wesentlichen in zwei größere Theoriestränge auftrennen: Auf der einen Seite existieren Studien zu einzelnen Fällen der Zusammenarbeit von konkreten Personen an einzelnen Texten, zum Beispiel von befreundeten, verwandten oder in Künstlergruppen organisierten Autorinnen und Autoren (für den anglo-amerikanischen Sprachraum sei exemplarisch der Band von Stone/Thompson, 2006 genannt, für den deutschsprachigen Raum Plachta, 2001). Auf der anderen Seite sind in den letzten zwanzig Jahren zahlreiche Ansätze entstanden, Autorschaft per se als relationales, multiples oder kollektives Phänomen zu betrachten. Autorin oder Autor sind dem Text nach diesem Verständnis nicht vorgängig, sondern werden als solche erst hervorgebracht durch ihr Agieren im Rahmen etwa des Literaturbetriebs (*vgl.* z.B. Stillinger, 1991; Porombka, 2006; Assmann, 2014), des literarischen Felds (*vgl.* Tommek/Bogdal, 2012), von Netzwerken (*vgl.* Fischer/Thomalla, 2016) oder von speziellen historischen Kollektiven. Während der erste Strang nach eigenem Verständnis Sonderkonstellationen von Schreiben und Autorschaft anschaut, betrachtet der zweite Schreiben und Autorschaft als in jedem denkbaren Fall gemeinschaftliche Produkte. Eine literaturtheoretisch haltbare Trennlinie zwischen beiden Strängen gibt es freilich nicht. Wo soll die Grenze verlaufen zwischen zwei, drei oder zehn konkreten Akteurinnen und Akteuren im Schreibprozess und einem anonymen sozialen Kontext? Eine pragmatische Lösung hat Hanna Kuusela vorgeschlagen: Sie unterscheidet zwischen der gemeinschaftlichen Dimension, die jeder Text besitzt, und «texts that themselves reveal these dependencies or multiple subjectivities, make them visible, or play with them» (Kuusela, 2015: 105). Letztere Texte bezeichnet sie als im engeren Sinne «collaborative» – wenngleich auch sie auf

die Unschärfe dieser Einteilung hinweist (*ibid.*, 105ff.). Für diesen Beitrag bietet sie jedoch eine wertvolle Orientierung, denn es handelt sich bei beiden Beispielen um Texte, die – zusätzlich zu ihrer grundsätzlichen sozialen Einbettung – explizit in Szene setzen, dass sie durch mehrere, meist klar benannte Personen, geschrieben und geprägt werden.

Der von Kuusela herangezogene Aspekt der Selbstreflexion und Selbstinszenierung der schreibenden Personen innerhalb des Textes ist eine vertraute Größe aus der Schreibprozessforschung. «*Collaborative writing*» realisiert sich demnach in einer Schreib-Szene nach Martin Stingelin: Der Text selbst vermerkt, reflektiert und inszeniert, dass er von mehr als einer Person geschrieben wurde (*vgl.* zum Konzept der Schreib-Szene Stingelin, 2004 im Anschluss an Campe, 1991). Allerdings gehen weder Stingelin noch andere Studien explizit auf Beteiligte im Schreibprozess jenseits der Autorinstanz ein. Viele sind jedoch mit der Idee eines kollaborativen Schreibens potenziell kompatibel und erweiterbar. Immerhin setzen etliche der Prägungsfaktoren des Schreibprozesses, die Rüdiger Campe und im Anschluss Martin Stingelin diskutieren – etwa Schreibsozialisation, Schreibräume, Sprachmaterial, schreibendes Selbstverständnis (*vgl.* Campe, 1991: 269f. und Stingelin: 2004: 13ff.) – implizit die Anwesenheit und Aktivität weiterer Personen voraus. Der Schreibprozess ist grundsätzlich als sozial integriert gedacht, auch wenn er mehrheitlich über eine stiftführende Hauptperson und deren Handlungen abgebildet wird.

Was bedeutet es, wenn wir mehrere schreibende Personen mit diesen Mitteln sichtbar machen möchten? Zunächst müssen wir davon ausgehen, dass jede von ihnen ihr eigenes Verhältnis zum Schreibprozess und zum resultierenden Text ausbildet. Immerhin sind Faktoren wie etwa Schreibsozialisation, Selbstverständnis oder verfügbares Sprachmaterial nicht notwendigerweise bei allen Beteiligten gleich.<sup>1</sup> Dennoch sind die Schreibhandlungen der einzelnen Personen keine völlig getrennten Operationen, insofern sie einander wahrnehmen, sich aufeinander beziehen und bestimmte Faktoren des Schreibprozesses miteinander teilen und sogar gemeinsam gestalten.<sup>2</sup>

Auch bedeutet die Auseinandersetzung mit kollaborativen Schreibprozessen eine Erweiterung des Schreibbegriffs: Ist mehr als eine Person schreibend maßgeblich beteiligt, treten zusätzliche Handlungen des gegenseitigen Wahrnehmens, Kommunizierens und Aufeinander-Bezugnehmens in den Schreibprozess ein, die

<sup>1</sup> Exemplarisch gezeigt habe ich dies für den Fall gemeinsam schreibender Männer und Frauen im 19. Jahrhundert (*vgl.* Clare, 2019a).

<sup>2</sup> Diesen Aspekt habe ich in Bezug auf Ehetagebücher im 19. Jahrhundert verfolgt (*vgl.* Clare, 2019b).

als Prägungsfaktoren berücksichtigt werden müssen. Vor allem der Bereich der Rezeption, des Lesens von bereits vorhandenem Text, erhält einen größeren Stellenwert gegenüber der stark produktionsfixierten Schreibprozessforschung. Auch dem Aufschreiben vorausgehende Planungs- und nachträgliche Bearbeitungshandlungen sind unter Umständen zentral für kollaborative Schreibprozesse. Angesichts dessen erweist sich die traditionelle Rahmung des Schreibprozesses zwischen der Aufnahme des Stiftes und dem Abschluss des letzten Zeichens auf dem Schriftträger für diese Fälle als zu eng.<sup>3</sup>

Folgen wir Kuusela, dann ist ein Anhaltspunkt, was die Beteiligten selbst als maßgeblich für ihren Schreibprozess in Szene setzen. Allerdings ist wichtig, dass es sich hierbei um subjektive Momente handelt. Kollaborative Schreibprozesse können in Bezug auf den Aufzeichnungsakt, die Kommunikationsweisen und die Arbeitsteilung sehr unterschiedlich organisiert sein – und nicht alle dieser Aspekte unterliegen der willentlichen Kontrolle der Beteiligten. Was von ihnen selbst als zentral für den Schreibprozess herausgestellt oder auch ausgeklammert wird, sagt wenig darüber, wie ein kollaborativer Schreibprozess «ist», sondern vor allem, wie die Schreibenden sich und die anderen Beteiligten wahrnehmen und zum Schreiben ins Verhältnis setzen. Die Wahrnehmung und Bearbeitung von sich selbst im Schreiben als Subjekt ist wiederum etwas, wofür die Schreibprozessforschung Fragestellungen und Werkzeuge bereits vorgelegt hat.

#### SCHREIBENDES SUBJEKT, KOLLABORATIV

Roland Barthes entwirft das Verhältnis zwischen Schreiben und schreibendem Subjekt als «diathetisches» (Barthes, 2008: 232) Verhältnis. Das schreibende Subjekt handelt im Schreibprozess, aber es «zieht sich» dabei zugleich «handelnderweise selbst in Mitleidenschaft» (Barthes, 2012: 247). Mit anderen Worten, es steuert aktiv den Schreibprozess und unterwirft sich gleichzeitig dem, was der Schreibprozess mit ihm macht. Es schreibt, aber es *entsteht* auch beim Schreiben als schreibendes Subjekt. Damit lässt sich das Verhältnis zwischen Subjekt und Schreibprozess als dynamisch und wechselseitig bedingt beschreiben. Mehrere schreibende Subjekte bedeuten nun je eigene Subjektivierungsprozesse in Bezug auf den Text. An diesen haben die anderen beteiligten Subjekte jedoch gleichermaßen Anteil, indem sie die anderen Subjekte adressieren, beschreiben und auf deren Schreib- und

<sup>3</sup> Eindrucksvoll macht dies auch die recht frühe amerikanische Studie von Andrea Lunsford und Lisa Ede zu kollaborativen Schreibprozessen im professionellen Umfeld sichtbar. Mit einer räumlichen und zeitlichen Ausweitung des Konzepts Schreiben werden plötzlich viele kollaborative Anteile im Schreibprozess zuallererst sichtbar und analysierbar (vgl. Lunsford/Ede, 1990: bes. 60f.).

Kommunikationshandlungen mit eigenen reagieren. Das diathetische Verhältnis zwischen Einzelsubjekt und Schreibprozess lässt sich in diesem Fall auch auf die Beziehung der beteiligten Subjekte übertragen: Es werden im Schreiben auch eine gemeinsame Identität geformt, möglicherweise Rollen und Funktionen im geteilten Schreibprozess – was sich wiederum im Schreibprodukt auswirkt.

Um diese Aspekte differenzierter in den Blick zu bekommen, können wir Schreiben mit einem Begriff aus dem Titel dieses Bandes als Praktik verstehen. Praktiken bedeuten nach Zembylas und Dürr «Handeln in einem historischen und sozialen Kontext, der das Handeln strukturiert und mit Bedeutung belegt» (Zembylas/Dürr, 2009: 13). Nach Andreas Reckwitz konstituieren sich Praktik und an ihr partizipierende Subjekte gegenseitig: Eine Praktik mit ihren Regeln und Routinen kann sich erst bilden, indem Individuen sie handelnd hervorbringen und darin immer wieder aktualisieren und weiterentwickeln. Gleichzeitig werden Individuen erst dadurch zu Subjekten, dass sie sich in und zu Praktiken und anderen an den Praktiken beteiligten Subjekten verhalten (*vgl.* Reckwitz, 2016 sowie Alkemeyer, 2013). Vor diesem Hintergrund lässt sich das Schreiben als zwar von und zwischen Individuen ausgeführtes, aber zugleich sozial und kollektiv gerahmtes Phänomen betrachten. «Mag der Schreibakt auch einsam sein, die Schreibpraxis ist kollaborativ», so bringt es Carlos Spoerhase auf den Punkt (Spoerhase, 2017: 12). Was für alle Schreibpraktiken gilt, bietet umso mehr Erkenntnispotenzial für Fälle, in denen auch der Schreibakt kollaborativ ist. Reckwitz betont, wie wichtig der Aspekt des Intersubjektiven, der Beziehungen für das Verständnis von Praktiken ist: Subjekte können sich durch eigenes Handeln in Praktiken hervorbringen und formen, aber ebenso wichtig ist ihre Hervorbringung und Formung durch Andere. Im Vollzug einer Praktik gehen Subjekte Beziehungen miteinander ein, positionieren sich zueinander und generieren dadurch wiederum Bedeutung in Bezug auf sich selbst, Andere und die rahmende Praktik. Solche Subjektivierungen durch die Einwirkung Anderer lassen sich in der Tradition von Louis Althusser als Dynamiken der Anrufung oder Adressierung bezeichnen. Ein Individuum wird auch dadurch Subjekt, dass es von seinem Umfeld angesprochen und damit anerkannt und verortet wird (*vgl.* dazu ausführlich Alkemeyer, 2013: 64f. im Anschluss an Althusser, 1977: 140-144). Kollaborative Schreibpraktiken lassen sich im Hinblick auf solche Adressierungen analysieren: Wie beziehen sich schreibende Subjekte auf die anderen beteiligten Personen und ihre Schrift? Gerade in autobiographischen Schreibprojekten ist dieser Aspekt virulent, denn er stellt die Frage nach dem Subjekt und Objekt des Biographierens grundlegend neu.

## AUTOBIOGRAPHISCHER TEXT, KOLLABORATIV

Das Autobiographische, darin sind sich die meisten Theorien einig, entsteht im Rahmen eines Abkommens bzw. einer Rezeptionserwartung zwischen Autor oder Autorin und der Leserschaft (*vgl.* zum «autobiographischen Pakt» einschlägig Lejeune: 1994; zu Rezeptionserwartungen in autobiographischen Genres *vgl.* Hof, 2008). Mehrere schreibende Personen in Bezug auf das Autobiographische verunsichern zunächst: Wenn es ein Ich gibt, auf welche außertextliche Instanz verweist es dann? Gibt es mehrere Ichs, zu welchem Subjekt gehört der autobiographische Text dann? Wenn es mehrere Stimmen gibt, die auch an und über andere Beteiligte sprechen, wer biographiert dann wen im Rahmen des kollaborativen Schreibprozesses? Autobiographisches Schreiben mit mehreren Personen ist immer zugleich ein biographischer Akt, denn es finden gleichzeitig Selbst- und Fremdbeobachtungen statt, Beschreibungen des eigenen Lebens und dessen der anderen Beteiligten sowie zusätzlich der Beziehung, des gemeinsamen Lebens. «Über sich selbst schreiben», hat Michel Foucault in seinem gleichnamigen Essay geschrieben, » [...] setzt das eigene Tun und Denken einem möglichen Blick aus.» (Foucault, 2012: 50) Die von Foucault angenommene virtuelle Adressateninstanz im autobiographischen Schreiben wird in kollaborativen Schreibprojekten erweitert um einen oder mehrere ganz reale menschliche Adressaten, die unter Umständen das Geschriebene lesen, bewerten, beantworten und mit eigenem Text erweitern – und damit die Subjektivierungspraxis des oder der Anderen direkt mit Impulsen befeuern. Nach Foucault kommt kein autobiographisches Projekt und keine Subjektivierungspraxis ohne rezipierte Impulse von außen aus, «da man nicht alles aus sich heraus zu schöpfen vermag und auch nicht alle für das Verhalten notwendige Vernunftprinzipien allein entwickeln kann.» (*ibid.*, 54) In einem kollaborativen Schreibformat mit einer oder mehreren direkten Adressateninstanzen ergibt sich die Besonderheit, dass diese Impulse aus dem Schreibprozess selbst kommen. Die Arbeit am Ich ist eingebunden in einen konkret greifbaren Kommunikations- und Handlungszusammenhang. Zwei solche Zusammenhänge sollen im Folgenden näher angeschaut werden.

## 2. KOLLABORATIVE AUTOÄSTHETISCHE PRAKTIKEN – ZWEI BEISPIELE

Das US-amerikanische Ehepaar James McGoldrick und Nikoo Coffey McGoldrick hat seit 20 Jahren unter zwei wechselnden Pseudonymen, Jan Coffey und May McGoldrick, eine Reihe erfolgreicher historischer Romane und Thriller

gemeinsam geschrieben und veröffentlicht.<sup>4</sup> Für die vorliegende Fragestellung interessieren weniger die fiktionalen Texte als der 2012 gemeinsam veröffentlichte Text «Marriage of Minds» sowie die gemeinsame Internetpräsenz.

«Marriage of Minds» ist der einzige unter beiden Klarnamen publizierte Text und genremäßig eine Mischung aus autobiographischem Material, poetologischer Reflexion und Ratgeber zum kollaborativen Schreiben. Textpassagen aus der Perspektive eines 'Wir' ohne Zuordnung einer schreibenden Person wechseln sich ab mit zugeordneten 'Ich'-Passagen und Zitaten von befreundeten Autorinnen und Autoren zur Kollaboration. Die 'Wir'-Passagen enthalten immer wieder gemeinsame Schreib-Szenen («We kept our journals. We jotted down lines of poetry. We periodically added to a file of ideas for stories, screenplays, books.» (McGoldrick/McGoldrick, 2012: 144) Solche Aussagen sind Selbstinszenierungen als Team, sie sind nicht auf eine schreibende Einzelperson zurückzuführen. Die 'Ich'-Passagen haben dagegen oft singular autobiographischen Charakter (z.B. die jeweils ersten Schreiberfahrungen in der Kindheit) und stehen einander komplementär gegenüber: Erst schreibt eine, dann die andere Person zu einem Thema. Dabei wird sowohl der Wechsel von Selbst- und Fremdbezug als auch die gegenseitige Rezeption unmittelbar deutlich: Viele Passagen beschreiben auch die andere Person oder die Beziehung zu ihr, etwa wenn beide nacheinander eine typische Situation gemeinsamer Ideenfindung beschreiben: «Then, lying there in the dark, I'd listen to his description of an image, a setting, an action indicating the start of something. [...] My analytical mind would line up its legion of questions... and he would fall peacefully back to sleep» (*ibid.*, 169). «Glancing over at her profile, I would always know she was at it again. I could see the concentration in the stare, the furrowed brow, the frown across the mouth, and – now and then – the flicker of a smile. Sometimes a sadistic smile» (*ibid.*, 179). Auffällig ist hier, wie die Beobachtung zwischen sich selbst und der anderen Person oszilliert. Manchmal greift die zweite 'Ich'-Passage auch bestimmte Ideen und Metaphorik der vorausgehenden Passage unmittelbar auf.

Als dominante Metaphorik für den gemeinsamen Schreibprozess erweist sich die Liebesbeziehung. Aspekte des gemeinsamen Schreibens werden erfasst über Bilder wie «*courtship*» (*ibid.*, 4) oder «*prenuptial agreement*» (*ibid.*, 61). Diese Metaphorik inszeniert eine enge Verschränkung zwischen Privatbeziehung und Schreibbeziehung. Der Text entsteht aus den Dynamiken dieser Verschränkung heraus, aus den (selbst oder vom Anderen) formulierten jeweiligen Stärken, Rollen und Vorlieben. Gleichzeitig wirkt das Schreiben – ganz im Barthes'schen Sinne – auf

<sup>4</sup> Eine Übersicht aller veröffentlichten Texte findet sich auf der Internetseite des Paares, <https://www.jancoffey.com/jan-coffey-books> [02.02.2019].



die Beziehung zurück. «We have a better relationship because of it [= collaborative writing, JC]» (*ibid.*, 20), heißt es an einer Stelle.

Durch die Kreuzung der autobiographischen Inhalte mit der Ratgeberfunktion für andere Schreibende treten potenziell weitere Akteurinnen und Akteure in den Zusammenhang von Schreiben, Text und Subjekten ein: Häufig wird zunächst von eigenen Herausforderungen im Schreibprozess, zum Beispiel der Integration gemeinsamen Schreibens in einen Familienalltag erzählt, bevor daraus allgemeine Tipps für die kollaborative Schreibpraxis der Leserschaft formuliert werden. Durch die häufige direkte Ansprache der Lesenden und auch die eingebauten O-Töne anderer Autorinnen und Autoren (z.B. *ibid.*, 46) wird so auf Textebene eine größere soziale Situation realisiert. Die Leserschaft wird als Teil einer In-Group innerhalb eines sozialen Rahmens adressiert. Damit entwerfen sich die beiden Schreibenden zugleich selbst als Teile einer schreibenden Community, als erfahrene Mentorin und Mentor, an deren Schreibprozess man problemlos andocken kann. Im letzten Kapitel von «Marriage of Minds» sind Adresse und Telefonnummer des Paares abgedruckt (*ibid.*, 134).

Von diesem Spannungsfeld aus professionellem Literaturbusiness und intimen Erzählungen vom Privatleben als Paar lebt auch die Internetseite. Buchbare Workshop-Angebote, Referenzen und Veranstaltungsankündigungen wechseln sich ab mit privaten Tweets, Interviews im heimischen Wohnzimmer und Werbung für die bereits publizierten Romane. Auch auf der bildlichen Ebene besteht diese Spannung – die verlinkten Accounts «jancoffeyauthor» (Instagram) und «Jan-Coffey» (Twitter) zeigen Fotos mit schreibenden Kolleginnen und Kollegen auf Veranstaltungen des professionellen Literaturbetriebs, unvermittelt neben privaten Urlaubs- und Familienfotos. Schreiben und Zusammenleben, Literatur verkaufen und Literatur leben erscheinen auf gleichberechtigter Ebene. Wir sehen die verlagstechnisch professionell gestalteten Romanreihen und bekommen gleichzeitig die Einladung, bei diesem netten Ehepaar im Wohnzimmer anzurufen und sich über das Schreiben auszutauschen. Wir werden eingeladen, beim höchst intimen Vorgang des gegenseitigen Beobachtens, Lesens und Schreibens, der sehr offenen Reflexion des eigenen Schreibprozesses und Zusammenlebens auf der Text- und Bildebene zuzusehen und sogar zu partizipieren. Gleichzeitig unterliegen all diese Vorgänge einer wenig versteckten Inszenierung, denn es wird auch etwas verkauft: Bücher und Workshops zunächst, aber auch ein schreibendes Vorbild, ein Wir und eine Expertise. Die McGoldricks ziehen alle Register eines künstlerischen Subjektivierungsprozesses und verkörpern darin zugleich ein Geschäftsmodell mit nicht übersehbarer *corporate identity* und einer – künstlerisch auserzählten – Markenstory; sie sind zugleich als Privatpersonen und als Dienstleistende präsent und ansprechbar.

Internetseite, Romane und «Marriage of Minds» fügen sich zu einem autoästhetischen Raum<sup>5</sup> zusammen, in dem sich die Repräsentation als Einzelsubjekt und als Einheit im Schreiben stetig abwechselt: Wir sehen Fotos beider Gesichter, individuelle Tweets und einzeln geschriebene Textpassagen, aber auch nicht näher markierte 'Wir'-Passagen und einen Gemeinschaftslebenslauf.

Eine Verschränkung aus privater Subjektivierung und Schreib-Business zeigt sich auch im zweiten Beispiel: dem 2014 erschienenen Roman «Keeping Mum» des britischen Dark Angels Collective. «Keeping Mum» ist eine fiktionale Erzählung und tritt nicht als autobiographisches Format an. Für den vorliegenden Zusammenhang ist sie interessant, weil sie ihren kollaborativen Schreibprozess auf einer begleitenden Internetseite<sup>6</sup> sehr stark in Szene setzt und darin sehr viel erkennen lässt über die Interaktion der beteiligten Subjekte und auch den Einbezug eines größeren sozialen Rahmens. Wie funktioniert das Projekt?

First step was to get fifteen writers to an interesting and remote Scottish country house for a long weekend of planning and writing. Our starting point had been to read William Faulkner's novel, *As I Lay Dying*. We thought this was a useful model as the story is told from the viewpoint of a number of characters, each chapter being a different voice. (keeping-mum: Einleitungstext)

Analog zur Faulkner-Vorlage gibt es 15 intern fokalisierte Figuren, deren Kapitel von jeweils einer beteiligten Person geschrieben werden. Im Paratext des Buches stellen alle Schreibenden sich und ihre Figur in wenigen Sätzen vor (The Dark Angels Collective, 2014).

Parallel zur Arbeit am Buch entsteht ein begleitender Blog, der für die autoästhetische Arbeit am Ich von Interesse ist. Hier posten verschiedene beteiligte Schreibende kurze «Updates» und Anekdoten aus dem gemeinsamen Schreibprozess in Form von Texten, Fotos und Videos. Der Blog ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich in einem kollaborativen Schreibprojekt mehrere einzelne Schreib-Szenen herausbilden und gleichzeitig zu einer großen gemeinsamen schreibenden Inszenierung als Kollektiv beitragen:

Well, first and foremost, you'll be pleased to know that we have written half the book – and so are we, actually. And I'm especially pleased since in a fit of madness it

<sup>5</sup> Der Begriff des «autoästhetischen Raums» wird verwendet in Anlehnung an Philippe Lejeunes Begriff des autobiographischen Raums (vgl. Lejeune: 1994, 250ff. am Beispiel von André Gide; zur Anwendung auf autobiographische Formate der 1970er Jahre vgl. Tholen, 2018: 44-47).

<sup>6</sup> Alle zitierten Elemente der Internetseite sind aus den Jahren 2013 und 2014 und zu finden unter <https://unbound.com/books/keeping-mum> [02.02.2019]. Im Folgenden zitiert mit «keeping-mum» und ggf. Datum.

became my job to make sure that we do get it written and that your support is not wasted. [...] I'm Claire, by the way; I'm writing Philip, the child at the hotel. While we were burying ourselves in the far north of Scotland to come up with the story, I somewhat rashly suggested that we should have a schedule and a project plan and all those boring things to make sure the book happens – something kind of necessary with 15 writers, I thought, being a copywriter with a project management brain when I'm not writing collective novels. Everyone thought it was a great idea – they also thought that in suggesting it I'd volunteered for the job. [...] Do come back next week, when my colleague, Roger the Robin will be sharing his views on...well, with R the R it could be anything. (Claire Falcon in *keeping-mum*: 19.05.2013)

In diesem kurzen Blog-Auszug finden sich einige der bereits bekannten Elemente kollaborativer autoästhetischer Praxis: Er spricht sowohl im Namen einer Gruppe («we are pleased») als auch in dem eines individuellen Subjekts, das seine individuelle Rolle im Schreibprozess und seine individuelle Vorgeschichte ebenso beobachtet wie den mitschreibenden Roger in seinen Eigenschaften. Fast alle Blogbeiträge changieren zwischen individueller und kollaborativer Schreib-Szene, zwischen der Repräsentation als Gruppe und der Repräsentation als Gruppenmitglied. Häufig gehen die Schreib-Szenen nahtlos ineinander über: «We've done the thinking, writing, editing, designing, production, and now I type this with a finished copy of the book at my side. What a handsome book it is too. [...] We hope lots of people [find that, too], because we're proud of the novel.» (John Simmons in *keeping-mum*: 24.04.2014) Der Blog als Form steht für das gemeinsame Ganze und besteht zugleich aus auch formal sehr unterschiedlichen Einzeltexten – vom Essay über kleine Fotoreportagen zu Gedichten, die begleitend zum gemeinsamen Schreibprozess entstehen.

Neben dem kleinen Rahmen des schreibenden Kollektivs ist auch der größere Rahmen der literarischen Community interessant: Clayton Childress hat die Leserschaft und die Verlegerschaft als zwei wichtige und völlig unterschiedliche Gruppen beschrieben, die an einem literarischen Text mitarbeiten und zu denen sich Autorinnen und Autoren kommunikativ verhalten müssen (*vgl.* Childress, 2017). Bei «Keeping Mum» schwimmen alle drei Instanzen – Autorinstanz, Leserschaft und Verlegerschaft – partiell, insofern es als *crowdfund*-Projekt realisiert ist. Die Leserschaft sieht sich wie sonst nur der Verlag lange vor dem fertigen Text mit einer Ideenskizze konfrontiert und dem Aufruf, mit ihrem Geld dazu beizutragen, dass dieser initiierte Schreibprozess weitergehen kann – und damit in die aktive Rolle versetzt, das anvisierte Produkt mit auf den Markt zu bringen. Das Dark Angels Collective ermöglicht seiner Leserschaft darüber hinaus eine unmittelbare Partizipation an der Autorschaft: Alle über 300 Spenderinnen und Spender finden sich im Blog namentlich aufgeführt (*vgl.* Rubrik «Supporters» auf *Keeping-mum*). Für besonders große Spenden gibt es «Rewards» - neben signierten Kopien gibt es

u.a. auch die Option, als Charakter in das Buch aufgenommen zu werden, die materiellen Zeugnisse des Schreibprozesses zu erwerben oder die Autorinnen und Autoren bei der Launch Party zu treffen (*vgl.* Rubrik «Rewards» auf *keeping-mum*).

Das Dark Angels Collective vermarktet sich übrigens ansonsten als Anbieter für *creative writing*-Schulungen für den beruflichen Kontext. Die Seite ist von ihrer Aufmachung her eine Firmen-Seite, schaut man sich etwa die Selbstpräsentation der Mitglieder oder die Kurse an.<sup>7</sup> Der begleitende Blog des Kollektivs steht dazu im seltsamen Kontrast als wachsendes kollaboratives Dokument eines gemeinsamen Prozesses. Dass dieser Prozess in vielen Punkten vom Selbstverständnis her ein ästhetischer ist, zeigt sich etwa in der Todesanzeige eines Mitglieds, unter die mehrere andere Mitglieder jeweils ein Gedicht an ihn oder über ihn geschrieben haben – eine kollaborative autoästhetische Praktik *par excellence*.<sup>8</sup>

### 3. FAZIT

Kollaborative autoästhetische Praxis lebt von mehreren Zwischenräumen: zum einen dem zwischen dem engen kommunikativen Bezug auf andere mitschreibende Personen und der partizipativen Einbindung größerer Kollektive, zum anderen dem des Erschreibens einer individuellen Subjektivität, der Arbeit an einem Ich und des Erschreibens einer gemeinsamen Repräsentation, der Arbeit an einem Wir.

Vielleicht nicht ganz zufällig greifen beide Beispiele auf digitale und intermediale Textverfahren zurück. Immerhin scheint es in anderen Medien – der Bildenden Kunst, dem Theater, dem Film, aber auch dem Instagram-Account – weitaus weniger abwegig als in der Literatur, dass mehrere Leute gemeinsam ein Leben oder auch verschiedene Leben künstlerisch erzählen und bearbeiten. Hinzu kommen die erweiterten Möglichkeiten der Kommunikation und der Einbindung auch größerer Gruppen wie der Leserschaft, die eine digitale Textproduktion, -rezeption und -distribution mit sich bringt (*vgl.* dazu Bläsi, 2016).

In beiden untersuchten Beispielen fallen die Arbeiten an Ich und Wir darüber hinaus zusammen mit der Vermarktung eines künstlerischen Produkts. Dies muss nicht notwendigerweise so sein – es existieren gleichermaßen kollaborative Schreibprojekte, die die gemeinsamen Schreibprozesse gerade entwerfen, um sich von den kommerziellen Dynamiken des Literaturbetriebs explizit abzugrenzen, beispiels-

<sup>7</sup> *Vgl.* <https://www.dark-angels.org.uk/about> und <https://www.dark-angels.org.uk/courses> [02.02.2019].

<sup>8</sup> *Vgl.* <https://www.dark-angels.org.uk/neil-duffy-scholarship/> [02.02.2019].

weise das Berliner Kollektiv Loukanikos.<sup>9</sup> Interessanterweise fallen beide untersuchten Beispiele auch mit professionellen Vermittlungsangeboten des Schreibens zusammen. Hier greift vielleicht eine Diagnose, die Carlos Spoerhase kürzlich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* grundsätzlich für die Gegenwartsliteratur gestellt hat: Literatur entsteht in neuen, teilweise akademischen Zusammenhängen mit eigenen kollaborativen Dynamiken; im Rahmen einer strukturierten Aus- und Weiterbildung zum Schreiben (vgl. Spoerhase, 2017: 12). Diese Zusammenhänge stehen, das sollte der Beitrag gezeigt haben, für eine reiche Praxis der Kollaboration auch in autoästhetischen Schreibpraktiken.

## LITERATURANGABEN

- AK LOUKANIKOS. «Es gibt eigentlich nie so wirklich ein leeres Blatt.» *Undercurrents. Forum Für Linke Literaturwissenschaft*, 2016, 7. <https://undercurrentsforum.com/index.php/undercurrents/article/view/47> [02.02.2019].
- ALKEMEYER, Thomas. «Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik». In ALKEMEYER, Thomas, BUDDE, Gunilla und FREIST, Dagmar (Hrsg.). *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 33–68.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg: VSA, 1977.
- ASSMANN, David Christopher. *Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler*. Berlin: De Gruyter, 2014.
- BARTHES, Roland. «Schreiben, ein intransitives Verb?» [1970]. In ZANETTI, Sandro (Hrsg.). *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2012, S. 240–250.
- BARTHES, Roland. *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*. Éric Marty (Hrsg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2008.
- BLÄSI, Christoph. «The New Circumstances of Content Innovation in the Digital Book Value Creation Network». In BUTLER, Martin Butler, HAUSMANN, Albrecht und KIRCHHOFER, Anton (Hrsg.). *Precarious Alliances. Cultures of Participation in Print and Other Media*. Bielefeld: transcript Verlag, 2016, S. 77–81.
- CAMPE, Rüdiger. «Die Schreibszene, Schreiben» [1991]. In ZANETTI, Sandro (Hrsg.). *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2012, S. 269–282.
- CHILDRESS, Clayton. *Under the Cover. The Creation, Production and Reception of a Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2017.

<sup>9</sup> Mehr zu dem AutorInnenkollektiv und seinem Konzept im Selbstinterview im Undercurrents-Forum (Loukanikos 2017).

- CLARE, Jennifer. «Das Sekretärchen und der Künstler im ächten Sinne des Wort's. Kollektives Schreiben unter dem Aspekt der Geschlechtlichkeit». In EHRMANN, Daniel und TRAUHMANN, Thomas (Hrsg.). *Kollektive(s) Schreiben*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2019.
- CLARE, Jennifer. «Gemeinsam erschriebenes Leben. Autobiographie und Schreibprozess in Ehetagebüchern». In STAUF, Renate und WIEBE, Christian (Hrsg.). *Erschriebenes Leben. Literarizität und Autofiktion in Briefen, Tagebüchern und Autobiographien*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2019.
- DARK ANGELS COLLECTIVE. *Keeping Mum*. London: Unbound, 2014. <https://www.dark-angels.org.uk/neil-duffy-scholarship/> [02.02.2019]
- DUSINI, Arno. «Die offene Wunde Tagebuch. Gendertheoretische Anmerkungen anhand der Tagebücher von Sylvia Plath». In HOF, Renate und ROHR, Susanne (Hrsg.). *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008, S. 25–38.
- EDE, Lisa/LUNSFORD, Andrea. *Singular texts/Plural authors. Perspectives on collaborative writing*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.
- FISCHER, Hannes/THOMALLA, Erika. «Literaturwissenschaftliche Netzwerkforschung zum 18. Jahrhundert». *Zeitschrift für Germanistik*, 2016, 25, S. 110–117.
- HOF, Renate. «Einleitung; Genre und Gender als Ordnungsmuster und Wahrnehmungsmodelle». In HOF, Renate und ROHR, Susanne (Hrsg.). *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008, S. 7–24. <https://www.jancoffey.com> [02.02.2019]. <https://unbound.com/books/keeping-mum> [02.02.2019].
- KUUSELA, Hanna. «Writing together. Mapping the terrain of contemporary collaborative writing.» *Scriptum*, 2015, 2, S. 103–135.
- LEJEUNE, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1994.
- MCGOLDRICK, Nikoo und MCGOLDRICK, James. *Marriage of Minds: Collaborative Fiction Writing*. Watertown: May McGoldrick Books, 2012.
- RECKWITZ, Andreas. *Kreativität als soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript Verlag, 2016.
- POROMBKA, Stephan. «Literaturbetriebskunde. Zur 'genetischen Kritik' kollektiver Kreativität.» In POROMBKA, Stephan (Hrsg.). *Kollektive Kreativität*, Tübingen: Francke Verlag, 2006, S. 71–86.
- PLACHTA, Bodo (Hrsg.). *Literarische Zusammenarbeit*. Berlin: De Gruyter, 2001.
- SPOERHASE, Carlos. «Making of Gegenwartsliteratur». *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 18.12.2017, S. 12.
- STINGELIN, Martin. «'Schreiben'. Einleitung». In STINGELIN, Martin (Hrsg.). *'Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum'. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004, S. 7–21.
- STILLINGER, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991.
- STONE, Marjorie und THOMPSON, Judith (Hrsg.). *Literary Couplings. Writing Couples, Collaborators and the Construction of Authorship*. Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

- THOLEN, Toni. «Facetten autofiktionalen Schreibens seit den 1970er Jahren – die Automelanchographie». In *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hrsg. Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2018, S. 39-57.
- TOMMEK, Heribert und BOGDAL, Klaus (Hrsg.). *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart: Sozialstruktur – Medien Ökonomien – Autorpositionen*. Heidelberg: Synchron, 2012.

FILMERINNERUNGEN ZWISCHEN BILDSCHIRM  
UND PAPIER – DAS AUSHANDELN DES KULTURELLEN  
GEDÄCHTNISSES BEI CLEMENS MEYER  
UND CLAUDIUS NIESSEN IM VERGLEICH  
ZU AUTOFIKTIONALEN US-AMERIKANISCHEN  
INTERNETFORMATEN

VOLKER PIETSCH  
*Universität Hildesheim*

2016 ERSCHIEN *Zwei Himmelhunde. Irre Filme, die man besser liest* von Clemens Meyer und Claudius Niessen. Für dieses Buch sahen sich die Autoren (der eigenen Aussage nach wie auch dem Verlag zufolge) ein Jahr lang regelmäßig gemeinsam Filme an, um im humoristischen Tonfall über ihre Rezeptionserfahrungen zu schreiben. Bei ihrer Auswahl handelt es sich um einen unter Afficionados einschlägigen Kanon von Exploitation-, B- und Trash-Streifen aus den diversen Subgenres des Action-, Sex- und Horrorfilms. Damit, so die Prämisse des Buches, griffen Meyer und Niessen eine im Jahr 2004 begründete Tradition gemeinsamer Filmabende wieder auf. Bestimmend für ihr Vorhaben war also die gezielte Stimulation der eigenen Nostalgie. Das Buch beginnt im ironisch historisierenden Duktus mit der Initialzündung der gemeinsamen Filmsichtung am 4. Februar 2004, dem Tag, an dem auch Facebook online ging, wie die Erzähler herausstellen (Meyer/Niessen, 2016: 9). Dieses Projekt eines digitalen sozialen Netzwerkes wird nun plakativ dem Ursprung des gemeinsamen Ritus zwischen Meyer und Niessen gegenübergestellt: In einer ostdeutschen Vorstadt sind die beiden – hochtrunken, beißender Kälte ausgesetzt und in Ermangelung eines «ordentlichen Bolzenschneider[s]» (*ibid.*, 9) – dazu gezwungen, sich zu zweit auf ein Fahrrad zu setzen. Ein Unfall mit Sachschaden ist die Folge. Das Überleben wird am Tag danach mit der gemeinsamen Sichtung eines Martial-Arts-Films mit Jean-Claude Van Damme gefeiert.

Meyer und Niessen wissen offensichtlich um die Fallstricke einer solchen Exposition: Der bekannten Unzuverlässigkeit der nostalgischen Erinnerung begegnet der Text durch eingeschobene Dialoge. In ihnen diskutieren die Himmelhunde,



also die Autorenfiguren Meyer und Niessen, miteinander die Stichhaltigkeit ihrer jeweiligen Erinnerungen und streiten über die treffenden Formulierungen für diese. So schlägt 'Himmelhund 1' vor, auf einer Website die genaue Temperatur in Leipzig an jenem Datum nachzusehen. 'Himmelhund 2' entgegnet «Schreib einfach, es war arschkalt. Sonst hätten wir uns ja später auch nicht so mördermäßig auf die Fresse gelegt.» (*ibid.*, 9) Diese Auseinandersetzung doppelt also den bereits etablierten Kontrast zwischen Facebook als virtueller Plattform für Kontakte und dem substantielleren, sentimental erinnerten Männerbund: auf der einen Seite die abstrakten Daten, die im digitalen Zeitalter allseits abrufbar sind, auf der anderen Seite die wahrhaftige Erfahrung, die sich in den Körper einschreibt und sowohl nachhaltiger als auch wesentlicher ist als die Oberflächenstruktur der raum-zeitlichen Ordnung.

Dieses Gegensatzkonstrukt wird im weiteren Verlauf des Buches um diverse Klischees angereichert. Das digitale Zeitalter, clean, vegetarisch bis vegan, politisch korrekt und metrosexuell, voller Soja, Mate und 'Berlin-Mitte-Mutti's' (*ibid.*, 164) steht den Filmen der Jugend entgegen, Zeitkapseln vor allem der 1970er bis 1980er Jahre, von der Würde ungeschöner Schmutzdeligkeit, mit alkoholisierten und fleischverzehrenden Rezipienten wie Protagonisten (letztere sind mitunter karnivor bis hin zum Kannibalismus), von exzessiv grenzüberschreitender Direktheit und gerade darin wieder egalitär.

Dass es sich um Klischees handelt, wird in dem Buch verschiedentlich explizit angesprochen. Ob dadurch freilich auch eine nachhaltige Distanz zu ihnen aufgebaut wird, ist fraglich. Die in den Fließtext eingefügten Dialoge, die den Schreibprozess kommentieren, scheinen *zunächst* den Erfordernissen einer Relativierung sowohl der Autoinszenierung als auch der subjektiven Perspektiven Genüge zu tun; tatsächlich aber haben sie die Funktion, mögliche Zweifel vorwegzunehmen und auszuräumen, indem sich die rückblickenden Erzähler Meyer und Niessen als Autorenfiguren auf das ihren Erinnerungen intersubjektiv Wesentliche einigen können. Dementsprechend wird auch die Sprache hier in verschiedener Hinsicht 'verkörplicht', nicht nur durch die durchgängig eingesetzten Flüche, die auf basale physische Empfindungen und Funktionen rekurren («arschkalt» (*ibid.*, 9), «Fresse» (*ibid.*, 9), «Fotze» (*ibid.*, 73), «Kackfresse» (*ibid.*, 77) und so weiter), sondern auch durch Mittel, die an filmische Verfahren erinnern. Zu diesen zählt die Vergegenwärtigung durch Zeitsprünge in die besagten drehbuchhaften Dialogpassagen. Später im Text wird deutlich, dass sich diese Dialoge auf auditive Aufzeichnungen des gemeinsamen Filmsehens und der gemeinsamen Arbeit stützen sollen. Weitere Verfahren sind comichaftes Onomatopoeitika («Whooam. Bam. Zack. Bang. Rattattaatatatatatatatatat...») (*ibid.*, 76) oder Formulierungen, die an Taglines (also Werbeslogans) von Filmtrailern und -postern erinnern («The Onkel is back!» (*ibid.*, 93), «Welcome to BLOOD DINER!» (*ibid.*, 93), «Fünfhunderzweiundneunzig Minuten geballte Söld-

ner-Äkschn» (*ibid.*, 140). Auch wird jedes Kapitel durch ein ganzseitiges Bild eröffnet, das den Titel in Form eines Filmplakates präsentiert. Die Ästhetik dieser Bilder erinnert allerdings weniger an die historischen Poster der besprochenen Beispiele, die sich meist durch überbordende Reizsignale auszeichnen. Auf typischen Original-Plakaten drängen oft zahlreiche Figuren in kämpferischer Haltung, lasziv oder beides, Fahrzeuge, Raubtiere und Feuerbälle aus dem Zentrum des Bildes in alle Richtungen (z. B. Kino-Poster zu Coffy – Die Raubkatze (1973) oder Der Mann mit der Todeskralle (1973)). Die Bilder zu Beginn der Buchkapitel ähneln vielmehr an die von Fans im Retrochick erstellten, aber weit stärker abstrahierenden Reminiszenzen an diese Kultfilme. Solche emblematischen und oft eher reduzierten Motive finden sich online in großer Zahl und werden mittlerweile auch für die Steelbook-Cover von DVD-Liebhabereditionen eingesetzt. Das Kapitel zu Blindman – Der Vollstrecker (1971) wird etwa mit einem langgezogenen Blutspritzer über Blindenschrift eingeleitet (*ibid.*, 42), wohingegen die für den Kinoverleih seinerzeit entwickelten Poster Beispiele der zuvor ausgeführten Ästhetik figürlicher Fülle sind. In Großbuchstaben gesetzt werden einerseits durchgängig die zahlreichen zitierten Filmtitel, andererseits aber häufig auch emphatisch betonte Begriffe und Phrasen. Denkt man an die Bedeutung, die durchgängiger Großschreibung in SMS zugeschrieben wird, schreit der Text den Leser sozusagen in einem fort an. Der Lesefluss wird dabei potentiell weniger unterbrochen, als dass mit dem Text vielmehr ein dreidimensionaler Effekt erzeugt werden soll, durch Perforationen der mit dem Buch verbundenen Medienkonventionen (Perforationen freilich, die selbst nicht mehr gänzlich unkonventionell sind). Der Text sucht hier einen Ausdruck für die Erfahrung der *vermeintlichen* Unmittelbarkeit der Filmerfahrung. Die Autoren mühen sich, diese körperliche Erfahrung offenbar möglichst adäquat durch den textuellen Zwischenraum an den Leser zu vermitteln.

Um mit Diedrich Diederichsen zu sprechen, versucht sich das Buch an einer entscheidenden Herausforderung der Kunst seit dem zwanzigsten Jahrhundert, «der ästhetischen Bewältigung des Index, also der Verursachung der Aufzeichnung durch ein Stück Wirklichkeit – ein Effekt, der jenseits sowohl von intentionaler, planender Beeinflussung als auch vom technischen Rahmen [...] liegt, sondern vielmehr durch die *Aufzeichnung und Übertragung von Realien* selbst entsteht, insbesondere von physisch präsenten Personen.» (Diederichsen, 2017: 9) Die Suche nach diesen Stücken Wirklichkeit führt nicht von ungefähr zu den spekulativen Billigproduktionen der Filmgeschichte mit ihren authentisch wirkenden Fehlleistungen, offensichtlichen Improvisationen und Zufällen. Anders als bei dem «gegen Körperschocks weitgehend abgedichtete[n][s], ja verpanzerten Erzählkino» (*ibid.*, 33-34) der Mainstream-Produktionen, gewähren diese Filme durch die ökonomisch eingeschränkten Bedingungen ihres Entstehens stets auch einen Blick auf ihren Entstehungsprozess, Parallel zur Handlung kann man die Produktion nachvollziehen, sie bleibt zu sichtbar unter starren Masken, durch ins Bild ragende

Mikrofone oder erkennbare Fäden, an denen die Figuren hängen. Das partielle Scheitern an der Inszenierung einer sich im filmischen Raum manifestierenden Illusion eröffnet somit einen Zwischenraum, in dem Fakten und Fiktionen in denselben Einstellungen ineinanderlaufen. Einen ähnlichen Effekt versuchen auch Meyer und Niessen durch ihre in die Erinnerung einmontierten Kommentare zur Erinnerungsarbeit zu erzeugen, wobei sie hier freilich auf die Simultaneität der Ebenen verzichten müssen. Die Produktion der Erinnerungen ist demnach ebenso hemdsärmelig und störungsanfällig wie deren Inhalt, die Trashfilme.

Und so wie auch dies auch in dem Buch *Zwei Himmelhunde* erzielt werden soll, ist der entsprechende Effekt bei den Fans dieser Filme durchaus nicht der einer Distanz zur Handlung, sondern vielmehr derjenige einer wechselseitigen Durchdringung von Pathos der Erzählung und den erkennbaren Mühen der Produktion. Dies gilt umso mehr, als sich bei den hier fokussierten Genres das Narrativ an den körperlichen Anstrengungen der Figuren und Schauspieler ausrichtet – sei es durch Kampfkunst und Stunts im Actionfilm, durch die Inszenierung des eigenen Körpers im Sexfilm oder durch die intensiven körperlichen Darstellungen von Angst und Schmerz sowie durch die handwerkliche Arbeit an den dann prädigitalen Spezialeffekten, Kulissen und Masken des Horror- und Science-Fiction-Films. Auch hier scheint sich die Trennung zwischen inszenierter Körperlichkeit und Körper aufzuheben, sei es in Fehlleistungen, die mangels der Zeit für zweite Takes nicht herausgeschnitten werden konnten, sei es im Unvermögen der als Sportler ausgebildeten Schauspieler, sich den Erfordernissen psychologisch realistischer Darstellungen anzupassen:

Chucks Adoptivsohn lernt Karate von Chuck, aber auch er stirbt durch die Hand beziehungsweise den Fuß des Karatekillers. Und Chuck trauert. Und wenn Chuck trauert, sieht Chuck genauso aus, wie wenn Chuck fröhlich ist. DER BULLDOZER ist ein tief moralischer Film, Chuck erklärt uns die Welt, Chuck will vergeben, er sehnt sich nach einer gerechten Welt, selbst im Zorn kann der Hass sein Gesicht nicht verzerren... (HIMMELHUND 1: 'Alter, der Typ ist einfach ein Rindvieh, das nicht schauspielern...') (Meyer/Niessen, 2016: 18).

Voraussetzung für den Genuss dieser Einbrüche des Faktischen ist hier freilich das Vertrauen in das primär kommerzielle Interesse der Produktionsfirmen, welches erst die Fehler als fahrlässige und unbeabsichtigte Brüche des Illusionszusammenhangs beglaubigt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die Trash-Connaissure als eigene Zielgruppe, für die dann intentional lächerlicher Schund wie *Sharknado – Genug gesagt!* (2013) oder Kai Rabe gegen die *Vatikankiller* (1998) produziert wird, werden erst in den 1990er Jahren und nicht zuletzt als Reaktion auf Quentin Tarantinos Erfolg und die Wiederentdeckung von Ed Woods Werken erschlossen.

Die Ausbeutung der eigenen Physis unter oft eher prekären Produktionsumständen und unter der damaligen Missachtung dieser Filme durch den öffentlichen Diskurs, trägt zu der märtyrerhaften Stellung und kultischen Verehrung der Stars dieser Filme bei. Folgerichtig erstrecken sich die durchgängigen erotischen Hymnen Meyers und Niessens auf weibliche ebenso wie auf männliche Körper. Das Hinterteil von Actionstar Chuck Norris (*ibid.*, 24) wird besonders ausführlich besungen. Die Individualisierung der Frau scheint freilich erst durch eine Symbiose aus konventionell männlichen Rollenbildern und weiblichem Körper ermöglicht zu werden. Werden den überwiegend namenlos bleibenden oder flüchtig genannten Aktrizen der zahlreichen Frauenknast- oder Kannibalen-Filme nur die gängigen gegröhlten Jubelchöre zuteil («Hol die Titten raus/hol sie für uns raus!» (*ibid.*, 193)), so wird nur auf die Kampfsportlerin und Actionschauspielerin Cynthia Rothrock eine eigene relativ elaborierte Hymne angestimmt, die sich auf ein gesamtes Kapitel erstreckt. Ansonsten sind nur den männlichen Ikonen des Actiongenres eigene Kapitel gewidmet:

Die Welt der Cynthia Rothrock ist eine Welt der Choreographie. Ihre Kämpfe sind Tänze. Ihre MOVES sind eins mit den großen MOVES des Universums. [...] Und die HIMMELHUNDE wollen zoomen. Wenn Cynthia legginszerfetzende Highkicks in die Kamera feuert. Wenn Cynthia BUSEN VORAN in die Kamera FLIEGT. Wenn Cynthia MOVE YOUR ASS CYNTHIA in die Hocke geht, um einen LOWKICK anzubringen. Cynthias Welt ist eine Welt der Choreographie. (HIMMELHUND 1: 'Ich habe die Fernbedienung, ich gebe sie nicht her. Mein ist der ZOOM. 'Du musst stark bleiben, HIMMELHUND 1!' Ich habe die Fernbedienung, ich gebe sie nicht her. Mein ist der Zoom.') (*ibid.*, 97)

Durch die beständig eingesetzten Wiederholungen nimmt der gesamte Text einen liturgischen Charakter an. So wie Zitate aus Kultfilmen zu den Mantras ihrer Anhänger werden, werden hier gerade banale Aussagen innerhalb derselben Absätze mehrfach wiederaufgenommen. Die Schlichtheit der Filmplots und -dialoge werden hier als Wesentlichkeit rezipiert, die auch in der Sprache des Buches manifest werden soll:

Über einen Mann, der ist Texas Ranger und trinkt gerne Bier. Das Bier gibt ihm die Kraft, alle möglichen bösen Jungs fertigzumachen, regelmäßig die unfähige Polizei zu retten und sich um seinen Wolf zu kümmern. Der Mann trägt hautenge Jeans und einen geilen Bart und einen Trommelrevolver am Gürtel, denn der Mann ist Chuck Norris. Er trinkt gern Bier.

Er ist befreundet mit einem anderen Mann, der heißt Dakota und ist auch Texas Ranger und trinkt auch gern Bier und hat auch einen geilen Bart, ist aber älter und wird bald pensioniert. Das muss gefeiert werden, und da trinkt man natürlich Bier. Der Mann, der Chuck Norris ist, wohnt mit seinem Wolf in einem Bungalow in

der Wüste. In seinem Bungalow gibt es Waffen und Bier. Im Kühlschrank ist nichts als Bier. Denn das trinkt er gern. Das Bier gibt ihm die Kraft. (*ibid.*, 23-34)

Und so geht das noch anderthalb Seiten weiter. Dass Chuck Norris durch all seine ihm selbst oberflächlich kaum anhaftenden Rollen hindurch Chuck Norris bleibt, gilt auch für die anderen Stars von Klaus Kinski bis zu Steven Seagal. Es bestärkt die Nähe der Filme zum Mythos ebenso wie die ständige Wiederauferstehung eigentlich gestorbener Figuren in Fortsetzungen, im Horrorfilm gerne durch einen Blitzstrahl motiviert oder auch schlicht unkommentiert gelassen. Zwar schreibt Daniel Kehlmann über die Figuren der Mythen: «Wir sind nun mal an narrative Stringenz gewöhnt. Von Figuren, die ebenso Individuen sind wie Allegorien und Naturerscheinungen, bekommen wir Kopfschmerzen; wir lassen davon mit der gleichen Erleichterung ab, mit der wir aus Fieberträumen aufwachen.» (Kehlmann, 2015: 55) Diese Fieberträume, diese dionysischen Rauscherfahrten eben sind es aber, die für dieses Buch gemacht werden wollen und für die hier ein adäquater Ausdruck gesucht wird. Sie werden hier als realer geschildert als die flüssig ablaufenden linearen Narrative. Die körperlich spürbare Erfahrung, scheinbar jenseits der Statistiken und logischen Zusammenhänge, erscheint als die eigentlich faktuale Erfahrung. Wie Meyer und Niesen schreiben: «Dass der Story sämtliche Nähte geplatzt sind, behaupten nur Filmkritiker, die von wahrer B-Movie-Action nichts, aber auch gar nichts verstehen.» (Meyer/Niessen, 2016: 13)

Da hier entschieden Nostalgie kultiviert wird, soll die Verdauerung nicht nur auf der Ebene der Filmhandlungen, sondern auch vermittelt der Medienabspielgeräte und der damit verbundenen Rezeptionspraktiken erzeugt werden. Als Mittel zur Flucht aus der Linearität dient hier der Zoom, der mittels des DVD-Players erzeugt werden kann. Schon dies wird jedoch als eher unzureichende Kompensation für die Freuden des Vor- und Zurückspulens von Videocassetten angesehen (*ibid.*, 50-58). So wird in der Erinnerung die Pornoecke der Videothek zum transgressiv-initiatorischen Zwischenraum, in dem die Paratexte der Cover gemeinsam mit den Projektionen und Ängste der adoleszenten Besucher 'Fakten' schaffen, soll heißen Erektionen, aber auch Ekel. Das Spulen zu einem als besonders 'geil' erlebten Moment nimmt selbst onanistische Qualitäten an, so wie sich auch die körperliche Erfahrung der Mediennutzer in das Filmmaterial selbst einschreibt. Als zwecks einer Wiederbelebung der Erinnerung eine vergriffene, rare und nur noch zu Sammlerpreisen erhältliche Videokassette des Softsexfilms *Die Stoßburg – wenn nachts die Keuschheitsgürtel Klappern* (1974) erworben wird, gewinnt das Band gerade durch seine Gebrauchsspuren erst den Weg einer Reliquie. Diese Spuren der anonymen und kollektiven körperlichen Onanie-Erfahrungen enthält die Bestätigung bzw. potentielle Ernüchterung der Erinnerungen zwar vor, beglaubigt und festigt aber gerade so erst die Profundität des daran gekoppelten nostalgischen Gefühls.

Ich sehe einen herrlichen dunklen Busch, die Kamera zoomt... werde ich etwa Einblick bekommen... und dann, GRIESEL, Schnee auf dem Bild, VERZERRUNGEN, Schnee auf dem Bild, NICHTS ZU ERKENNEN, ich spule zurück... nein, nichts zu erkennen! SCHNEE auf dem Bild. Die Vorbesitzer der STOSSBURG müssen so oft und in Zeitlupe diese Stelle geschaut haben, dass das Band förmlich abgewetzt sein muss, dass das Band fast durchsichtig geworden ist an dieser Stelle, dass man, wenn man es aus der Kassette zieht, hindurchschauen kann wahrscheinlich. Immer wieder und wieder versuchte ich etwas zu erkennen auf dem Röhrenbildschirm, spulte und spule und schaue und schaute und drücke auf Standbild und studiere das Standbild und bewege den Videokopf ganz langsam weiter, tastete das Band ab, wahrscheinlich nur, um es noch mehr zu zerstören. WAHN DER BILDER, Rausch der Vorstellung, und so versuche ich zu erschaffen, was ich sah und doch nicht sah. (*ibid.*, 136-137)

Nicht nur mittels der fetischisierten Medien wird der Mythos heraufbeschworen, sondern auch durch den Platz der Filmrezeption selbst. Das «versifft Video-sofa» (*ibid.*, 94) der beiden Autorenfiguren mit seinen von Alkohol durchtränkten Polstern, seinen Flecken von Schokoriegeln und seinen Resten von Dönerfleisch in den Ritzen, wird zum Monument von 91 Filmabenden und 207 Filmen. Gerade das besonders Flüchtige, für den unachtsamen Konsum Bestimmte, in diesem Fall der Fernsehsnack, verharrt unverdaut im Raum. Seine eigentliche Funktion bleibt unverwirklicht, aber es bleibt als Manifestation nur allzu realer organischer Bedürfnisse erhalten, darin dem defekten Videoband gleich. Anhand der materiellen Vergänglichkeit, die stolz zur Schau getragen wird, soll die erlebte aber überzeitlich wirksame Emotion faktual werden.

Das trotzig Nichtloslassenkönnen zweier Männer mittleren Alters, die sich in ihrem homosozialen Raum einbunkern, einem gegen die Außenwelt eher hermetisch abgeriegelten Zwischenraum mehr der Selbstbestätigung als der Selbsterfahrung, gibt potentiell durchaus ein Bild der Verzweiflung ab. Insofern ist dies also eine andere Art von Zwischenraum, nämlich kein autobiographischer Raum einer «sich stets verändernde[n] Ansammlung von Momenten, Gesten, Erzählungen, Gedanken, Bildern [...] in Phasen und Formationen der Verdichtung, aber auch der Loslösung» (Tholen: 2018, 46), sondern ein Raum beständiger Akkumulation und Wiederholung, ein Limbus der Untoten.

Dass sie prinzipiell darum wissen, stellen Clemens Meyer und Claudius Niessen in diesem Buch auch regelmäßig unter Beweis. Mit welchen Mitteln aber wird diese Reflexion betrieben und verdeutlicht, und wie weit geht sie? Zeigt das Buch ein Bewusstsein für die Vergeblichkeit, die Wirklichkeitseffekte indexikaler Kunstwerke zu planen, zu steuern und sich zu eigen zu machen, wie es Diedrich Diederichsen in seinen Frankfurter Adorno-Vorlesungen einfordert?

Lässt dieser Text die Erfahrung der Melancholie zu? Um dieser Frage nachzugehen, möchte ich die Verfahren der Reflexion von Filmrezeption, wie sie Meyer und Niessen anwenden, mit den Verfahren einiger für das Internet produzierten Formate vergleichen. Denn hierin liegt bereits der erste blinde Fleck des Buches: Es besingt ausführlich das prädigitale Zeitalter, übernimmt jedoch ein Konzept, das erst durch das Internet populär wurde<sup>2</sup>: Die Rede ist von Online-Videos und Podcasts, in denen die Akteure miteinander über ihr Erleben von Filmen sprechen. Grundlegend für die Popularität dieser Aufzeichnungen sind dabei zunächst solche Beiträge gewesen, die sich besonders devianten, handwerklich besonders mangelhaften oder exploitativen Filmen gewidmet haben.

Diese Filme und Tonaufzeichnungen haben ihre Wurzeln gleichermaßen in autobiographischen Formen, also Blogs und Vlogs, in der Filmkritik sowie in der US-amerikanischen Stand-Up-Comedy-Kultur. Vermehrt seit 2007 sind Hunderte solcher Sendungen online gegangen, wobei die Akteure mit den meisten Followern und Klicks bereits eigene Merchandise-Artikel vermarkten können, als Star-gäste Conventions bestreiten und in Hollywoodproduktionen beziehungsreiche Gastauftritte absolvieren. Ich möchte hier auf zwei der einflussreichsten eingehen: Auf Red Letter Media<sup>3</sup>, online aktiv seit 2007, eine von Laien-Kritikern gegründete Minifirma, die primär Videos produziert, sowie auf den Podcast How Did this get made?<sup>4</sup>, online seit 2010. Wie verhält sich nun die Reflexion der eigenen Filmrezeption in *Zwei Himmelhunde* zu dem älteren US-amerikanischen Web Content?

Da wäre zunächst das Kriterium der Durchlässigkeit und kommunikativen Offenheit. In dem Podcast How Did this get made? tauschen sich in jeder Folge Teilnehmer aus bis zu sechs verschiedenen Gruppierungen über ihre Eindrücke eines bestimmten Films aus. Als Gastgeber fungieren die professionellen KomikerInnen und Komiker June Diane Raphael, Paul Scheer und Jason Mantzoukas. Dazu kommen als wechselnde Gäste befreundete Kolleginnen und Kollegen, die in ihrer Diversität der Zusammensetzung der US-Stand-Up-Komiker-Szene entsprechen, was Gender, sexuelle Orientierung und Ethnizität betrifft. Einbezogen werden weiterhin Beiträge der Hörer sowie in den meisten Fällen aus einem anwesenden Live-Publikum. Dazu kommen Experten aus Filmproduktion oder -publikation und schließlich den allgemeinen Trends in der Bewertung des Films zuwiderlaufende Kritiken, die von Amazon-Kunden gepostet wurden und die im Podcast verlesen werden. Es geht hier also nicht nur darum, sich über den jeweili-

<sup>2</sup> Ein frühes Vorbild, das MYSTERY SCIENCE THEATRE 3000 (seit 1988), lief zunächst noch im regulären Fernsehen, lässt aber dementsprechend noch wichtige Spezifika des Internetphänomens vermissen, auf die hier im Folgenden eingegangen wird.

<sup>3</sup> Vgl. <https://redlettermedia.com> [14.5.2019].

<sup>4</sup> Vgl. <https://www.earwolf.com/show/how-did-this-get-made/> [14.5.2019].

gen Film lustig zu machen, sondern um einen Austausch von Perspektiven, wobei Verständigung, aber kein Konsens gesucht wird. Die komödiantischen Pointierungen dienen dabei gleichzeitig der Entlastung der Gegensätze und der Verdeutlichung der oft gegensätzlichen Wahrnehmungen. Jede/r der drei für den Podcast hauptverantwortlichen KritikerInnen profiliert sein komödiantisches Alter Ego über Abneigungen und Vorlieben sowie spezifische Zugänge zu den Filmen, wobei biographische Hintergründe zur Beleuchtung dieser Sichtweisen eingebracht werden. Die interaktiven und partizipativen Möglichkeiten des Sprechens und Schreibens, die das Netz eröffnet, werden hier also zu einem tatsächlichen Erfahrungszwischenraum genutzt.

Auch in *Zwei Himmelhunde* kommt nun ein Wissen um die potentielle Spezifik der Sichtweise zweier weißer männlicher Autoren mittleren Alters zum Ausdruck. Vor allem in den eingeschobenen, rein dialogischen Passagen scheint ein selbst-ironischer Umgang mit dieser Perspektive auf, wenn die Filme vorwegnehmend auf eine mögliche feministische, queere, postkoloniale Kritik hin geprüft werden, bzw. die Autoren sich für besonders chauvinistische Formulierungen voreinander rechtfertigen. Allerdings resultiert aus dieser defensiven Projektion möglicher Einwände gegen die eigene begrenzte Sichtweise weniger eine tatsächliche, vertiefende beziehungsweise präzise pointierende Auseinandersetzung, wie sie die literarische Form erlauben würde, als vielmehr eine vorwegnehmende Absicherung der autofiktionalen Integrität. Der ironische Duktus im Umgang mit den eigenen Vorurteilen und Stereotypen ist ebenso wenig dazu angetan, dieselben zu entkräften. Die entsprechenden selbstironischen Signale nehmen sich im Verhältnis zur vehementen Bekräftigung des eigenen Erlebens eher als rein rhetorisch aus beziehungsweise geben Gelegenheiten, sich auf schlichte Weise über die Political Correctness lustig zu machen: «Vorsicht, ‘Verschwulung’ war auf der Shortlist zum Unwort des Jahres 2015!’ (*ibid.*, 24), «eine Insel, auf der es natürlich einen Goldschatz gibt [...] und einen Eingeborenenstamm mit der N... äh SÜDSEEKÖNIGIN MAMA...» (*ibid.*, 45), «Ich habe schon immer den Traum von ... das mag jetzt politisch unkorrekt klingen ... Behinderten-Äkschn.» (*ibid.*, 61) Solche Koketterien erinnern daran, dass eine behauptete Ironie mittlerweile von den Vertretern der politischen Rechten immer wieder eingesetzt wird, um Tabubrüche zu lancieren und die Grenzen des Diskurses zu verschieben (immer wieder ist nachträglich dann davon die Rede, die jeweilige Überschreitung sei nur als ironische Überspitzung gemeint gewesen – eine Entschuldigungsfloskel nicht nur der Parteipolitiker, sondern auch jener Konzerne, die von überkommenen Stereotypen schlicht kommerziell profitieren möchten).

Natürlich möchte ich dem Buch von Meyer und Niessen keineswegs unterstellen, ein verkapptes Pamphlet der neuen politischen Rechten zu sein. Aber Ironie als ein doch relativ einfaches Mittel humoristischer Distanz genügt nicht



mehr in einer Zeit, in der im Internet um die Deutungshoheit über das kulturelle Erbe anhand von Filmen vehement gestritten wird. Die Frage darum, wer über das traditionelle mittelständische weiße, heteronormative und primär männlich definierte Zielpublikum hinaus seine Bedürfnisse und seine Kritik an Filme heranzutragen kann, war relevant genug, um auch im Präsidentschaftswahlkampf eine Schlüsselrolle zu spielen. In einem Video echauffierte sich Donald Trump via Instagram 2016 in die Kamera: «They're remaking Indiana Jones without Harrison Ford, you can't do that! And now they're making Ghostbusters with only women! What's going on?»<sup>5</sup> Mit solchen Appellen schöpfte Trump die allgemeine Nostalgie für die Filme der 1980er Jahre für seinen ebenfalls auf Nostalgie spekulierenden Wahlkampf ab. Das Ghostbusters-Remake (2017) wurde daraufhin zu einem Politikum, als unter anderem der Trump-Unterstützer Milo Yiannopoulos, ein Blogger und Redakteur von 'Breitbart News' über Twitter den Film attackierte und wegen (unter anderem) rassistischen Beleidigungen der Darstellerin Leslie Jones sein Account gesperrt wurde.<sup>6</sup> Um den Film entspann sich vor allem im Internet eine heftige Auseinandersetzung zwischen diversen Akteuren, die in ihrem Kern (etwas vereinfachend) als Kulturkampf zwischen Feministinnen und sexistischen 'Trollen' aufgefasst wurde. Abgesehen von diesen Äußerungen trat Donald Trump bereits 2002 in einem elaborierteren, etwas aufwändiger produzierten Video auf, das später im Rahmen seines Wahlkampfs auf YouTube von diversen Nutzern in ihren Kommentaren als symptomatisch für seine Persönlichkeit diskutiert wurde.<sup>7</sup> Als Sujet kam dabei für Trump natürlich nur der beste Film aller Zeiten in Frage, also *Citizen Kane* (1941). In seinem Beitrag kommt er dabei im Wesentlichen zu dem Schluss, dass auch reiche Medienmogule es nicht leicht haben und dass Kane sich, um seine Probleme zu lösen, eine andere Ehefrau hätte suchen sollen. In den beiden hier zitierten Filmen monologisiert Trump über die Filme.

Von den Moderatoren von How Did this get made verlangt hingegen der flexible Umgang mit dem sich zu Wort meldenden Publikum sowie den Gästen eine auch sprachliche Flexibilität und Spontaneität. Hier kommen den Komikern ihre Erfahrungen aus der Stand-Up-Comedy zugute, die Übung in der Improvisation

<sup>5</sup> Vgl. [https://www.instagram.com/realdonaldtrump/?utm\\_source=ig\\_embed](https://www.instagram.com/realdonaldtrump/?utm_source=ig_embed) [14.5.2019], *ibid.*, auch <https://www.flickeringmyth.com/2015/02/donald-trump-is-not-a-fan-of-the-all-female-ghostbusters-reboot-and-a-harrison-ford-less-indiana-jones/> [14.5.2019].

<sup>6</sup> Vgl. z. B. <https://www.thecut.com/2016/08/a-timeline-of-leslie-jones-horrific-online-abuse.html> [14.5.2019], vgl. auch: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/rassismus-gegen-ghostbusters-schauspielerin-leslie-jones-14351477.html> [14.5.2019].

<sup>7</sup> Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=aeQOJZ-QzBk>. [14.5.2019], vgl. auch <https://www.youtube.com/watch?v=KrBuWXVEaiU> [14.5.2019].

durch die Auseinandersetzung mit dem wechselnden und sich oft auch kritisch zu Wort meldenden Publikum der entsprechenden amerikanischen Clubkultur.

Die Spontaneität oder zumindest der Eindruck von Spontaneität lässt sich jenseits der Live-Situation schwerer reproduzieren. Dennoch gibt es auch ein entsprechendes Bemühen in Meyers und Niessens Dialogwechseln. Imitiert wird darin maßgeblich das ‚Schnodderdeutsch‘. Der Begriff, der auf den Synchronautor Rainer Brandt zurückgeht, bezeichnet einen Sprachstil, der sich in den deutschen Synchronisationen von Filmen in den 1970er bis 1980er Jahren herausgebildet hat. Die Filme sollten durch die sehr freie Übersetzung in ihrer komödiantischen Wirkung gesteigert werden. Zum Teil wurden auch ernste Filme zu Komödien unsynchronisiert, wenn etwa die Hauptdarsteller inzwischen als Komiker etabliert waren. So wurde etwa aus dem ernstesten Italo-Western Hügel der blutigen Stiefel mit Bud Spencer und Terence Hill in der Neusynchronisation der Film *Zwei hauen auf den Putz*. Schnodderdeutsch vereint Elemente aus Jugendjargon, Jiddisch und Berlinisch.<sup>8</sup> Spencer und Hill, ein süd- und ein norditalienischer Typendarsteller in amerikanischen Rollen, sind in Deutschland durch die Synchronisation die hybriden Hauptexponenten dieses Sprachstils geworden. Bezüglich des Buchthemas scheint die Anlehnung an diesen Stil also konsequent, zumal sich die Autoren durch die Bezeichnung als ‚Himmelhunde‘ mit dem Duo Bud Spencer und Terence Hill auf besondere Weise identifizieren, die mit dem Film *Zwei Himmelhunde auf dem Weg zur Hölle* (1972) einen ihrer frühen Erfolge hatten. Auf dem Papier allerdings wird schnell deutlich, wie sehr die flotten Sprüche von der Performance der Synchronsprecher in Kombination mit der Präsenz der Schauspieler und der Situationskomik des flüchtigen Filmmediums gelebt haben. Die Sprache der Dialoge verweist durch diese Anleihe nur umso deutlicher auf ihre fehlende Lebendigkeit.

Das zweite Vergleichskriterium ist die Genauigkeit der Wahrnehmung. Online-Filmkritiker wie Mike Stoklasa von Red Letter Media haben hier den Vorteil, dass sie in ihren Videos die Filmsequenzen simultan kommentieren können. Zudem können sie die Filmausschnitte zur Erhellung von Argumenten und Zusammenhängen neu zusammenmontieren, natürlich auch mit Auszügen aus anderen Filmen. Die Digitalisierung beschleunigt und erweitert diese Verfahren nur und macht sie allgemein zugänglich, während diese Mittel bis dahin primär den Redaktionen von Fernsehmagazinen oder Dokumentarfilmen offenstanden. Stoklasas komödiantische und essayistisch-kritische Auseinandersetzung mit dem Film *Star*

<sup>8</sup> Vgl. <http://www.stadtrevue.de/archiv/artikelarchiv/2712-schnodderdeutsch-fuer-fortgeschrittene/> [14.5.2019].

*Wars episode I: The Phantom Menace* (1999) etwa hat selbst Spielfilmlänge<sup>9</sup> und lief auf dem Kopenhagener Filmfestival CPH:PIX. Selbstverständlich lässt sich aber auch mit literarischen Mitteln die Rezeption von Filmen auf höchstem Niveau verarbeiten. Da es hier Meyer und Niessen jedoch um eine maximale Distanzverringern zugunsten von Rausch und Mythos geht, gehen mit den Filmeindrücken des Binge-Watchings auch die Filme eher ineinander über. Eine klare, differenzierende Analyse ist nicht gewünscht und somit bleibt auch der Erkenntniswert hinsichtlich der einzelnen Filme und ihrer Besonderheiten relativ gering, erschöpft sich schließlich in einem penetranten Zeigegestus einer sich selbst aufhebenden immer größeren Krassheit.<sup>10</sup>

Doch wie verhält es sich zuletzt nun mit den Subjektivierungsentwürfen, die anhand dieser verwischenden Gegenstände der Rezeption vorgenommen werden? Wie sehen hier Selbstportraits und -verortungen zwischen Fakten und Fiktion im Vergleich aus? Der Unterschied zu *Half in the Bag*, einer Reihe von Filmkritiken auf der Homepage sowie im YouTube-Kanal<sup>11</sup> von Red Letter Media, ist hier besonders bezeichnend. Bereits im Podcast *How did this get made?* figuriert jeder Akteur anhand seiner Reaktionen auf die Filme sein distinktes komödiantisches Alter Ego. In *Half in the Bag* beginnen die Filmkritiker jede Folge jedoch als Kunstfiguren. Jede Episode hat eine Rahmenhandlung, in der die Kritiker Mike Stoklasa und Jay Bauman als Elektrotechniker auftreten. Die durchgängige Prämisse ist, dass Mike und Jay vorgeben, den Videorecorder eines alten Mannes reparieren zu wollen, der sich endlich wieder all seine alten Aufzeichnungen ansehen möchte. Tatsächlich nutzen sie ihren einzigen Kunden und dessen Bedürfnis nach Nostalgie jedoch gnadenlos aus, finden immer neue Gründe, die Reparatur zu verzögern und neue Aktionen und Ersatzteile in Rechnung zu stellen.

Anstatt zu arbeiten, plaudern sie lieber über Filme und aus dieser Situation heraus entstehen ihre Kritiken. Die Prämisse ist von Beginn an also gerade die Ausbeutung von Nostalgie. Dabei erregt der alte weiße Kunde, Mr. Plinkett, kein Mitleid, sondern stellt vielmehr den Endpunkt einer Entwicklung dar, wie sie onanistischer Medienkonsum ohne kommunikatives Korrektiv bedeuten könnte: Plinkett ist ein an Leib und Seele degenerierter, vor sich hin monologisieren-

<sup>9</sup> Vgl. <https://redlettermedia.com/mr-plinketts-star-wars-episode-1-the-phantom-menace-review/> [14.5.2019].

<sup>10</sup> Die automatische Verbindung von Rauscherfahrung und drastischen Sex- und Gewaltdarstellungen ist freilich durchaus ein Klischee. Dietmar Dath bzw. sein autofiktionales Alter Ego in *Die salzweißen Augen* etwa sieht die Detailfreudigkeit des Splatterfilms vielmehr in der Tradition der Naturalienkabinette, Dioramen, demonstrativen Experimenten und Obduktionen im Gefolge der Aufklärung (vgl. Dath, 2005: 78-80).

<sup>11</sup> [https://www.youtube.com/channel/UCrTNhL\\_yO3tPTdQ5XgmmWjA](https://www.youtube.com/channel/UCrTNhL_yO3tPTdQ5XgmmWjA) [vgl. 14.5.2019].

der Couch Potatoe mit paranoiden Schüben, ja andeutungsweise gar ein serieller Frauenmörder. Dieses Klischee und die Klischees, die Mike und Jay als typische männliche Nerds verkörpern, stellen sie durch die Art des Schauspiels jedoch auch gleich wieder in Frage: Die Rahmenhandlung ist betont hölzern und übertrieben gespielt und bricht immer wieder an der Bequemlichkeit der Autorenfiguren, die Narration weiter voranzutreiben, in sich zusammen. Erst die Filmkritiken sind differenziert und bei allem Humor um analytische Präzision bemüht. Sie wollen als ernste und verbindliche Empfehlungen verstanden sein und werden dies auch von der Fan-Community. Der seinen fiktionalen Aufbau selbst sabotierende Rahmen dient dabei nicht nur dazu, im Kontrast die Filmrezensionen authentisch erscheinen zu lassen. Vielmehr positionieren sich die Kritiker hier, weniger zu ihrer tatsächlichen Persönlichkeit, als vielmehr zu ihrer Funktion für das Zielpublikum, das sie ansprechen und repräsentieren, und den damit zusammenhängenden Problematiken. Den nostalgischen Rausch, den die zwei Himmelhunde Meyer und Niessen suchen, stellen Mike und Jay bloß als ein Zusammenwirken von einer hysterisch-regressiven Suche nach Identität und Gemeinschaftserlebnis einerseits und der Nahrung und Ausbeutung dieser Bedürfnisse andererseits durch den Hype der Reboots, Remakes, Fortsetzungen und Filmfranchises im Medienverbund dar – und auch durch die eigene Profession der Internet-Filmkritiker, Influencer und Vlogger. Gleichsam werden in der Rahmenhandlung aber auch die Stereotype der Filmnerds als jämmerlicher «Manchils» dermaßen plakativ ausgestellt, dass sie im selben Moment bereits wieder dekonstruiert werden, in dem sie zur Aufführung kommen. Nicht durch die forcierte Identifikation, erst in den eigentlichen Kritiken, also durch die klärende, rationalisierende Auseinandersetzung mit den Filmen und somit mit der eigenen Filmsozialisation können sich die Figuren hier von Chargen zu konturierten, handlungsfähigen Subjekten ausbilden.

Bei den Himmelhunden zeigt sich dagegen ein relativ einfaches Verhältnis zwischen Fiktion und Realität. In anekdotischen Erinnerungen wird gezeigt, wie sie an den Versuchen scheitern, ihre Erfahrungen aus den Filmen in die ostdeutsche Wirklichkeit zu übertragen, etwa an einem Schießstand oder bei der ängstlichen Erfahrungssuche im Bahnhofsviertel. Dieses Scheitern dekonstruiert jedoch nicht, sondern konstituiert vielmehr ihre Identifikation mit den Himmelhunden, denn auch Bud Spencer und Terence Hill scheitern trotz aller gewonnenen Prügeleien regelmäßig in ihren Filmen. Als liebenswerte Träumer und Anarchos wider das System erscheinen sie im Vergleich zu den Superhelden der A-Produktionen eben erst durch ihr heldenhaftes Verlierertum authentisch. In seiner Anleihe an dieses Image lässt das Buch keine Melancholie einer grundsätzlichen Vergeblichkeit zu, sondern verharrt in der Sentimentalität eines gegenüber dem Mainstream gepflegten Außenseitertums.

Nur an zwei Punkten scheint in dem Text auf, wie die bequeme Einrichtung in diesem Selbstbild bröckelt: Als die Suche nach der wahren Erfahrung durch ein Zuviel an Wirklichkeit, etwas zu Reales gestört wird. Das ist einmal angesichts des Films *Nackt und Zerfleischt* (1980) der Fall, in dem eine echte Schildkröte ausgiebig vor der Kamera getötet und verspeist wird und einmal angesichts des Nazi-Sexploitation-Films *Die Hündin von Liebeslager 7* (1974), in dem den Autorenfiguren Zweifel und Skrupel darüber kommen, welches Publikum eigentlich mit diesem Film gemeint ist und ob sie sich durch den Erwerb an der Verherrlichung des Faschismus schuldig machen. Diese Momente tauchen immerhin in dem Buch auf, sie werden jedoch nicht weiter ergründet, sondern nach einigen halbherzigen Bewegungen und Kalauern abgetan und zugunsten einer versöhnlichen, lustvollen Selbstbespiegelung durch andere Filme fallengelassen. Für das Ausloten und die Erforschung der beunruhigenden Zwischenräume, die sich hier angesichts des Gegenstandes auftun könnten, fehlen wenigstens diesem Buch insofern letztlich die nötige Offenheit und Konsequenz, die bei den besseren der beliebten Internetformate zu erkennen ist.

## LITERATURANGABEN

### LITERARISCHE TEXTE

- DATH, Dietmar. *Die salzweißen Augen. 14 Briefe über Drastik und Deutlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- MEYER, Clemens/NIESEN, Claudius. *Zwei Himmelhunde. Irre Filme, die man besser liest*. Mit Illustrationen von Falk Teuchert. 1. Auflage. Dresden und Leipzig: Voland & Quist, 2016.

### FACHLITERATUR

- DIEDERICHSEN, Diedrich. *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2015*. Erste Auflage. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- KEHLMANN, Daniel. *Elben, Spinnen, Schicksalschwestern*. In: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*. 1. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2015, S.42-72.
- THOLEN, Toni. *Facetten autofiktionalen Schreibens seit den 1970er Jahren – die Autome-lanchographie*. In: *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hrsg. Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2018, S. 39-58.

### SPIELFILME

- Blindman, der Vollstrecker (Blindman)*, IT 1971, R: Ferdinando Baldi.
- Citizen Kane*, USA 1941, R: Orson Welles.
- Coffy – Die Raubkatze (Coffy)*, USA 1973, R: Jack Hill.

- Ghostbusters*, USA 2017, R: Paul Feig.  
*Hügel der blutigen Stiefel/Zwei hauen auf den Putz (La collina degli stivali)*, IT 1969, R: Giuseppe Colizzi.  
*Die Hündin von Liebeslager 7 (Ilsa, She Wolf of the SS)*, USA 1974, R: Don Edmonds.  
*Kai Rabe gegen die Vatikankiller*, DE 1998, R: Thomas Jahn.  
*Der Mann mit der Todeskrallen (Enter the Dragon)*, USA/HK 1973, R: Robert Clouse.  
*Nackt und zerfleischt (Cannibal Holocaust)*, IT 1980, R: Ruggero Deodato.  
*Sharknado – Genug gesagt! (Sharknado)*, USA 2013, R: Anthony C. Ferrante.  
*Star Wars Episode I: Die dunkle Bedrohung (Star Wars Episode I: The Phantom Menace)*, USA 1999, R: George Lucas.  
*Die Stoßburg – Wenn nachts die Keuschheitsgürtel klappern*, DE 1974, R: Franz Marischka.  
*Zwei Himmelbunde auf dem Weg zur Hölle (Più forte, ragazzi)*, IT 1972, R: Giuseppe Colizzi.

## FERNSEHSERIEN

- Mystery Science Theater 3000*, USA seit 1988, R: Diverse.

## LINKS

- <https://www.earwolf.com/show/how-did-this-get-made/> [14.5.2019].  
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/rassismus-gegen-ghostbusters-schauspielerin-leslie-jones-14351477.html> [14.5.2019].  
<https://www.flickeringmyth.com/2015/02/donald-trump-is-not-a-fan-of-the-all-female-ghostbusters-reboot-and-a-harrison-ford-less-indiana-jones/> [14.5.2019].  
[https://www.instagram.com/realdonaldtrump/?utm\\_source=ig\\_embed](https://www.instagram.com/realdonaldtrump/?utm_source=ig_embed) [14.5.2019].  
<https://redlettermedia.com> [14.5.2019].  
<https://redlettermedia.com/mr-plinketts-star-wars-episode-1-the-phantom-menace-review/> [14.5.2019].  
<http://www.stadtrevue.de/archiv/artikelarchiv/2712-schnodderdeutsch-fuer-fortgeschrittene/> [14.5.2019].  
<https://www.thecut.com/2016/08/a-timeline-of-leslie-jones-horrific-online-abuse.html> [14.5.2019].  
[https://www.youtube.com/channel/UCrTNhL\\_yO3tPTdQ5XgmmWjA](https://www.youtube.com/channel/UCrTNhL_yO3tPTdQ5XgmmWjA) [Vgl. 14.5.2019].  
<https://www.youtube.com/watch?v=aeQOJZ-QzBk>. [14.5.2019].  
<https://www.youtube.com/watch?v=KrBuWXVEaiU> [14.5.2019].



«MAN TRÄUMT GAR NICHT ODER INTERESSANT»<sup>1</sup>  
– *DAS WEISSE BUCH* VON RAFAEL HORZON,  
EINE (KUNST)(AUTO)(BIOGRAPHIE)

JOHANNA VOLLMEYER  
*Universidad Complutense (Madrid)*

1. EINLEITUNG

**D***AS WEISSE BUCH* erschien im Jahr 2010 im Suhrkamp Verlag und erzählt von Rafael Horzons Leben als Unternehmer. Man könnte also meinen, der Autor schaue auf sein bisheriges Berufsleben zurück und habe eine klassische Unternehmerbiographie verfasst. Doch so einfach ist es nicht, wie schon die etwas verquere Ausgangssituation verdeutlicht. Was dem Leser zunächst nämlich präsentiert wird, ist eine Reihe von Misserfolgen, wie beispielsweise der gescheiterte Versuch, sich als Apfelkuchentycoon zu profilieren oder eine Partner-Trennungsgesellschaft ins Leben zu rufen. Daneben finden sich Projekte, wie die Gründung der *Wissenschaftsakademie*, allerdings mit einem akademisch nicht ernstzunehmenden Programm, oder das Geschäft *Moebel Horzon*, in dem es jedoch nur ein einziges Produkt, ein Regal, zu kaufen gibt.<sup>2</sup>

Obwohl sich der Gedanke an eine Kunstinszenierung in diesem Zusammenhang geradezu aufdrängt oder man die Firmen für eine fiktive literarische Idee halten könnte, handelt es sich um real existierende Unternehmen, und der Autor verweist ausdrücklich darauf, dass es dabei gerade nicht um Kunst geht. Anhand von Bildern und dokumentarischem Material versucht Horzon daher, die Existenz seiner Projekte zu belegen, wobei auch diese 'Belege' äußerst zweifelhaft und unglaubwürdig wirken. Der Autor scheint dem Leser also nur vordergründig einen

<sup>1</sup> Zitat Friedrich Nietzsches aus *Die fröhliche Wissenschaft* (1887 [1882]), das Rafael Horzons Buch vorangestellt ist (Horzon, 2015: 7).

<sup>2</sup> Dieses und vierzehn weitere Unternehmen gehören zur Gruppe *modocom*, die im Internet konsultiert werden kann. <http://www.modocom.de/> [letzter Zugriff: 8.1.2019].



autobiographischen Pakt anzubieten, den er zugleich durch die Art der präsentierten Unternehmen, aber auch durch die Art der literarischen Darstellung unterläuft. Beispielsweise schildert der Erzähler das Scheitern der Figur Rafael Horzon in einer äußerst pikaresken Manier, die eine «Lust am Text» (Krumrey, 2015: 161) erkennen lässt, wie es Birgitta Krumrey in Anlehnung an Roland Barthes formuliert. Die ästhetische Ebene steht dabei im Gegensatz zur inhaltlichen, denn wie erwähnt, will sich der Ich-Erzähler dezidiert nicht als Künstler verstanden wissen, sondern höchstens als ein Ästhet, der die reale Welt mit seinen Ideen bereichern möchte und damit eine «Neue Wirklichkeit» (Horzon, 2015: 29) schafft, aber keine Kunst.

Im folgenden Beitrag soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich Horzon mittels der Inszenierung seines Unternehmertums, die auf einer Mischung aus Fakt und Fiktion beruht, dieser «Neuen Wirklichkeit» annähert. Von besonderem Interesse ist dabei, inwiefern die Gratwanderung zwischen Fiktionalem und Faktualem einen Zwischenraum eröffnet, der so neue Handlungsdimension ermöglicht und es erlaubt, grundsätzlichen Fragen zum Kunstverständnis nachzugehen.

Zunächst wird analysiert, auf welche Weise sich Horzon als Kunstfigur in Szene setzt, wie er durch diese Inszenierung unterschwellig Kritik an künstlerischen Inszenierungen und dem Kunstbegriff übt, bevor sein Ansatz der «Neuen Wirklichkeit» näher beleuchtet wird. Abschließend soll sein Tun noch einmal dezidiert durch Theorien zur Fiktion kontextualisiert werden, um die Funktionsweise, aber auch die Grenzen von Horzons Spiel mit Fakt und Fiktion klarer herauszustellen.

## 2. RAFAEL HORZONS LEBEN – EINE FACTFICTION

«Was für ein tolles, aufregendes Leben ich gehabt habe! Und nun, da sich in meinem hohen Alter der Lebenskreis langsam schließt, bin ich froh, dass ich endlich abtreten kann. Ab jetzt werde ich nur noch spazieren gehen. Was zu sagen war, ist gesagt»<sup>3</sup>.

Mittels dieses Statements vom September 2010, das im Zuge der Veröffentlichung des Buches im Magazin *Monopol* abgedruckt wurde, geriert sich Horzon eindeutig als Altunternehmer. Damit liefert er selbst einen scheinbar eindeutigen Hinweis, dass es sich um eine klassische Biographie handle. Jedoch wird dieser Hinweis bereits dadurch torpediert, dass der Autor erst 1970 geboren wurde und zum Zeitpunkt der Buchveröffentlichung gerade einmal vierzig Jahre alt war. Außerdem handelt es sich bei dem erwähnten Medium um ein «Magazin für

<sup>3</sup> Statement von Horzon zur Veröffentlichung von *Das weisse Buch*, zitiert nach Frenzel (2010: 61).

Kunst und Leben»<sup>4</sup>, einen durchaus ungeeigneten Ort also, um eine gewöhnliche Unternehmerbiographie zu bewerben.

Bemerkenswert ist auch, dass im Buch selbst an keiner Stelle eine Genrebezeichnung zu finden ist, so dass sich Horzons Publikation durch das Fehlen dieses Paratextes einer eindeutigen Zuordnung bereits vor dem ersten Leseindruck verweigert. So wird dem Leser zumindest auf paratextueller Ebene zunächst kein Pakt angeboten. Er weiß nicht, ob er es mit einem autobiographischen, einem fiktionalen oder autofiktionalen Werk zu tun hat.

In seinem Text selbst bezeichnet der Autor *Das weisse Buch* in einer Fußnote dann allerdings als Sachbuch:

Wie der Leser bereits bemerkt haben wird, habe ich mich dafür entschieden, diese Erinnerungen in Form eines Sachbuchs zu verfassen, und Tatsache für Tatsache, Moment für Moment so objektiv aufzulisten wie ein Buchhalter.

Darum sind auch alle hier zitierten Briefe Wort für Wort vom Original übertragen, mitsamt der tatsächlichen Namen der Absender. Und darum auch die vielen Dokumentarfotos. Damit an keiner Stelle der Verdacht aufkommt, hier könnte etwas erfunden sein. Nichts an diesem Buch ist erfunden, alles liegt offen zur Überprüfung, und alles ist wahr. (Horzon, 2015: 142)

Diese Anmerkung offenbart ein wichtiges Charakteristikum in Horzons Schreiben. Der Autor betont einen Sachverhalt derart, dass er allein schon dadurch fragwürdig erscheint. Inhaltlicher Anspruch und erzählerische Ausgestaltung scheinen sich im Text also diametral gegenüberzustehen und zu widersprechen. Das ostentative Insistieren Horzons, es mit wahren Sachverhalten zu tun zu haben, muss vom Leser daher als eine überdeutliche Störung im Text empfunden werden, so dass dadurch weder ein autobiographischer Pakt, noch eine *«willing suspension of disbelief»* (Gymnich, 2003: 41) zustande kommen kann, die sich typischerweise bei fiktionalen literarischen Texten einstellt.

Zwar suggeriert der Autor, mit dem Erzähler und der Figur eins zu sein, da alle drei den gleichen Namen tragen. Ebenso ist alles im Text Erwähnte größtenteils nachprüfbar – die Unternehmen existierten tatsächlich, so wie fast alle genannten Personen –, dennoch entzieht sich der Autor dem Leser durch die Überbetonung seiner Authentizität andauernd und torpediert damit ein grundsätzliches Anliegen autobiographischer Texte, nämlich glaubwürdig zu sein.

In Horzons Buch ist dabei sowohl das Verhalten der Figur unglaubhaft, als auch die spätere Darstellung und Inszenierung. Dies wird bereits auf den ersten

<sup>4</sup> <https://www.monopol-magazin.de/> [letzter Zugriff: 8.1.2019].

Seiten deutlich, die mit der Schilderung von Horzons Leben als Student in Paris beginnen. Bei einem Spaziergang durch die Stadt, entdeckt er eine Geldbörse, die, als er sich danach bücken möchte, von einem Jungen an einem zuvor unsichtbaren Faden weggezogen wird. Auch die Beschreibung dieser Szene lebt von extremer Übertreibung:

Blitzschnell zog er das Portemonnaie an einem Bindfaden zu sich heran, nahm es hoch und rannte damit davon. Ein kleiner Propeller auf seiner Mütze drehte sich im Wind. Sein Lachen hallte über den leeren Platz. Es klang wie Möwengeschrei. Wie ein Möwengeschrei aus Stahl. Als der Junge verschwunden war, ging ich zum Pavillon, setzte mich auf eine der Bänke, die in seinem Innern aufgestellt waren, und fing an zu weinen. Stundenlang. (Horzon, 2015: 9-10)

Zunächst ist die Beschreibung der Szenerie selbst stark ästhetisiert, wie der Vergleich des Lachens mit «Möwengeschrei aus Stahl» zeigt. Aber auch die Reaktion der Figur steht in keinem Verhältnis zum Geschehen und muss den Leser irritieren. Das Motiv des hemmungslosen Weinens, das hier erstmalig Erwähnung findet, taucht noch an anderen Stellen im Buch auf und zieht sich geradezu leitmotivisch durch den gesamten Text. Zwar erklärt der Erzähler kurz darauf, dass es sich nur um einen Traum gehandelt habe, doch weinte die Figur auch im Schlaf, und in anderen Szenen findet dieses Weinen ganz bewusst im Wachzustand statt.

Unübersehbar sind dabei intertextuelle Referenzen, denn das Weinen ist ein in der Romantik verankertes Motiv, das beispielsweise in Joseph Freiherr von Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) eine wichtige Rolle spielt. Auch hier unterliegt die Hauptfigur extremen Gefühlsschwankungen, die in kürzester Zeit von Euphorie in extreme Niedergeschlagenheit wechseln können.

Jedoch dienen die emotionalen Berg- und Talfahrten der Hauptfigur weniger dazu, diese authentisch erscheinen zu lassen. Die stark überzeichneten Gefühlsumschwünge verleihen Horzon eher den Charakter eines Schelms, der alle nur an der Nase herumführen möchte. Emotionale Zwischentöne werden bei Horzon daher wie im klassischen Schelmenroman vermieden (Menke, 2016: 287). Die Tiefpunkte dienen dem Erzähler eher als Strukturierungselemente innerhalb des Textes, da der Figur nach solchen Momenten meist neue Projektideen in den Sinn kommen.

Horzons Text trägt aber auch deshalb den Charakter eines Schelmenromans, da er auf das Motiv der Wanderschaft zurückgreift. Die Figur zieht oft ohne klares Ziel durch die Welt, es hält sie nie lange an einem Ort und meist bricht sie kurzentschlossen aus einem stark emotionalen Impuls heraus auf. Zu Beginn der Handlung, in Paris also, beschreibt sich der Erzähler als Lieblingsstudent von niemand Geringerem als Jacques Derrida, dem Hauptvertreter der Dekonstruktion. Es ist dabei kein Zufall, dass Horzon ausgerechnet die Vorlesungen dieses französi-

schen Philosophen besucht, dessen Ansatz Horzon, wenn auch in etwas verkürzter Weise, zum Grundprinzip seines Schreibens macht. Schließlich geht es den Vertretern der Dekonstruktion um das kritische Hinterfragen von Texten, wobei dieses Hinterfragen durch den Text selbst stattfindet und er sich damit praktisch selbst auflöst. Häufig passiert dies mithilfe von Paradoxien, die auch bei Horzon Anwendung finden, zum Beispiel, indem er sich in Widersprüche verstrickt hinsichtlich Inhalt und Form des Gesagten.

Dank Derridas Vorlesungen und Publikationen kommt Horzon zu der Einsicht, dass

alle anderen Wahrheiten ebenso gut Unwahrheiten sein [konnten]. Dann konnte Schwarz auch Weiss sein und Dunkel Hell. Dann konnte Sinnvolles auch sinnlos und Sinnloses sinnreich sein. Dann konnte ein Tapetenladen auch eine Hochschule sein. Oder eine Ziege ein Bademeister. Denn ob etwas richtig oder falsch war, gut oder böse, hässlich oder schön, das steckte nicht in den Dingen selbst. [...] Sondern es wurde von Menschen in Regeln und Definitionen festgeschrieben, um allen anderen Menschen das Nachdenken auszutreiben. (Horzon, 2015: 13)

Aus dieser Einsicht heraus entwickelt Horzons später sein Unternehmertum sowie das Projekt der «Neuen Wirklichkeit», worauf unten noch ausführlicher eingegangen werden soll.

Die Begegnung mit Derrida kann hierbei als eine Art Initiationserlebnis und damit als Auslöser der sich anschließenden Wanderschaft interpretiert werden. Ähnlich wie im Schelmenroman wechselt Horzon außerdem die Stationen meist dann, nachdem er eine Auseinandersetzung mit seinem Lehrer bzw. Mentor vor Ort gehabt hatte und sich infolgedessen von ihm abwendet. Zunächst passiert ihm dies in Paris und später wiederholt sich diese Situation in ähnlicher Weise in München, was zu der Entscheidung führt, nach Berlin zu gehen.

Dort verdingt er sich als Paketdienstfahrer der Post, aber auch auf dem Arbeitsmarkt scheitert er alsbald, da er ein Mindestmaß an Verlässlichkeit vermissen lässt. André Menke beschreibt Horzon in seiner Analyse daher als einen vagabundierende Außenseiter (Menke, 2016: 287).<sup>5</sup>

Horzons Gebahren sowie die zuvor erwähnten intertextuellen Referenzen machen mehr als deutlich, dass es sich bei seiner Publikation um einen literarisch

<sup>5</sup> Wenig später beginnt er jedoch seine Unternehmerkarriere, die nicht nur von Misserfolgen geprägt ist. Daher ist es zwar zutreffend, dass Horzon äußerst extravagant auftritt, in Berlin, wo seine Wanderschaft vorläufig endet, ist er jedoch in einer alternativen Künstlerszene äußerst gut integriert, auch wenn er stets den Habitus des verkauften Außenseiters aufrecht zu erhalten versucht.

stark inszenierten Text handelt, der, um verstanden zu werden, einen geübten Leser mit entsprechendem Kanonwissen voraussetzt.

Das Anliegen Horzons scheint es zunächst zu sein, sich narrativ als Kunstfigur zu erschaffen und zugleich als reale Person zu entziehen, womit er ganz im Kontinuum der Dekonstruktion stünde. In diesem Zusammenhang muss Roland Barthes erwähnt werden, der den Autor als Instanz bereits Ende der 1960er Jahre für tot erklärte (Barthes, 2005), auch wenn er ihn nicht direkt aus der Literaturszene verbannte, sondern vielmehr zu einer Randfigur deklarierte. Er wollte den Autor nämlich nicht mehr als Sinninstanz, sondern als funktionalen Teil des Textes verstanden wissen. Seitdem wurde das Verhältnis von Autor und Text neu definiert bzw. in Frage gestellt, was mit einem erstarkenden Bewusstsein für eine grundsätzliche Fiktionalität des Ichs einherging (Krumrey, 2015: 32-34). Letztlich geht es dabei um nichts Geringeres als um eine ontologisch unscharf gewordene Realität, die von Horzon quasi *par excellence* widergespiegelt wird. Diese Unschärfe kann dabei Verunsicherung hervorrufen und tut dies beim Leser zu einem gewissen Grad auch, was vom Autor sicher intendiert ist. Darüber hinaus gibt sie in Horzons Text aber vor allem Anlass zum Spiel. Denn obzwar sich alles im Text Gesagte auch in der Realität mehr oder minder so vorfinden lässt und der Autor in diesem Sinne nichts vollkommen neu erfindet, inszeniert er jedoch alle realweltlichen Bezüge derart, dass sich die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion vollkommen aufzulösen scheinen. Horzon wird als Autor nicht mehr greifbar, sondern höchstens noch als Kunstfigur, wobei die Grenze zwischen Figur, Erzähler und Autor – sowohl implizitem wie realem – verschwimmt.

### 3. KUNSTKRITIK DURCH CULTURAL HACKING

Die Kunstfigur Horzon entsteht dabei nicht nur mittels des Buches, sondern auch durch außerliterarische Bezüge, wie Interviews und weitere Texte, die sich zu einem Gesamtkonzept zusammenfügen. Horzon betont in zahlreichen Interviews, dass er dezidiert keine Kunst betreibt, sondern Unternehmer sei. Bei diesen Feststellungen ist er ebenso penetrant wie in seiner Anmerkung, dass es sich bei *Das weiße Buch* um ein Sachbuch handle: «Wenn etwas Kunst ist, weil jemand sagt, dass es Kunst ist; dann ist es genauso NICHT Kunst, wenn ich sage, dass es NICHT Kunst ist, oder nicht?» (Fischer, 2010).

Interessanterweise funktioniert Horzons Wirken allerdings nur in Berlin kurz nach der Wende (Krumrey, 2015: 165). Berlin erhält als neue Hauptstadt Deutschlands eine viel stärkere Aufmerksamkeit und in der Umbruchszeit kurz nach dem Mauerfall entwickelt sich besonders Berlin Mitte zu einem «Synonym für künstlerische Ideen, existenzielle Möglichkeiten und freie Projekte» (März, 2010) mit entsprechenden Subkulturen und einer ausgeprägten Clubszene, in der auch Horzon

aktiv ist. Mit seinem Buch zielt Horzon auf einen Leser ab, der sich dieser historischen Umstände bewusst ist, die Berliner Kunst- und Clubszene sowie Debatten um den Begriff Kunst zumindest ansatzweise kennt.

Was den Kunstbegriff und Kunstkritik betrifft, so setzt sich der Autor mit beidem innerhalb des Buches oft dezidiert auseinander, tut dies allerdings auch auf indirekte Weise, wie folgendes Beispiel verdeutlicht: «Als ich die Decke hochriss, um aus dem Bett zu steigen, fielen einige Bücher zu Boden, die ich vor dem Einschlafen gelesen hatte: *Die Gesänge des Maldoror* von Lautréamont in einer kostbaren Erstausgabe von 1868, Dostojewskis *Schuld und Sühne*, die neueste Ausgabe des *Playboy*, Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft*, Jack Londons *Der Werwolf von Paris*» (Horzon, 2015: 10). Auffällig ist an diesem Zitat zunächst einmal die Zusammenstellung der Literatur. Triviales wird neben sogenannte Höhenkammliteratur gestellt und damit die Frage aufgeworfen, was als lesenswert gilt und welcher Kanon unserer Lektüre eigentlich zugrunde liegt. Darüber hinaus gibt es aber auch Fehler im Text, die sicherlich beabsichtigt sind. *Der Werwolf von Paris* stammt nämlich von Guy Endor und nicht von Jack London, der *Der Seewolf* verfasst hatte, was allerdings nur dem kundigen Leser auffallen wird. Horzon untergräbt somit seine Verlässlichkeit, macht sich selbst zu einem unzuverlässigen Erzähler und widerspricht damit gerade seinem Postulat, es handle sich hier um ein Sachbuch und er sei ein korrekter Buchhalter seiner eigenen Lebensgeschichte. Diese unterschwelligen Irritationen, die auch dazu dienen, das Rezeptionsverhalten des Leser zu hinterfragen, bedürfen also eines Settings, das sich auf Kunst bezieht oder im künstlerischen Milieu verortet ist, um überhaupt wahrgenommen zu werden.

Der Autor übt aber auch noch auf andere Art und Weise Kritik an dem, was als Kunst deklariert wird und zwar, indem er sie aus unternehmerischer Perspektive imitiert. Ihm ist dabei wohl weniger daran gelegen einen *Fake* zu präsentieren, wie er aus der Kunstszene bekannt ist. Denn einerseits gibt es die Unternehmen ja tatsächlich, sie sind offiziell als solche registriert und verfügen über eine physische Präsenz in Berlin. Und andererseits betreibt Horzon die Imitation eher als Spiel. André Menke spricht bezüglich Horzons Vorgehen daher auch von *cultural hacking*, denn die Unternehmen des Autors haben performativen Charakter, auch wenn Horzon stets sein Nicht-Künstlertum betont. Dies wird beispielsweise bei der Einweihung seines Möbelladens deutlich, wo Horzon von einem Besucher direkt auf den Kunstcharakter des Geschäfts angesprochen wird:

Mittlerweile hatte sich die Eröffnungsparty in einen rauschenden Ball verwandelt, denn ich hatte nicht weniger als dreihundert DJs eingeladen, bei der Eröffnung ihre Lieblingsplatte zu spielen. [...] «Ist das hier eigentlich eine Art *Performance*?» fragte mich misstrauisch ein schwächlicher Student, wobei er sich umständlich die Nase putzte. «Und diese Regale, die erinnern mich an diesen Bildhauer... Donald...»

»...Duck?«, fragte ich arglos.

«Und dieses ganze Geschäft, indem nur ein einziges Regal steht», fuhr der Student fort, «das ist doch kein richtiges Geschäft! Das ist doch...»

«Wissen Sie was», sagte ich zu ihm und legte ihm väterlich die Hand auf die Schulter, «es gibt ja nun keine objektiven Kriterien dafür, was Kunst ist und was nicht. Und deshalb ist natürlich alles, was ein Mensch zu Kunst erklärt, auch tatsächlich Kunst. Aber genauso gut ist auch alles, was ein Mensch *nicht* zu Kunst erklärt, *keine* Kunst. Und wenn ich diesen Möbelladen nun nicht zu Kunst erkläre, sondern zu einem Möbelladen, dann ist er natürlich auch keine Kunst, sondern ein Möbelladen.» (Horzon, 2015: 92-93)

Zunächst gibt sich der Autor arglos, als der Kunststudent ihn auf den Bildhauer Donald Judd (1928-1994) anspricht, einem der Hauptvertreter des Minimalismus. Gleich darauf gibt er jedoch zu erkennen, dass er die Verunsicherung des Studenten, ob es sich nicht doch um eine künstlerische Inszenierung handelt, durchaus versteht, ohne dass der Student seinen Satz überhaupt zu Ende führen muss. Setzt man den Dialog als faktual voraus und nimmt an, er habe so tatsächlich stattgefunden, lässt sich feststellen, dass Horzon also auch auf außerliterarischer Ebene ganz bewusst ein Verwirrspiel mit den Kategorien Kunst und Nicht-Kunst betreibt. In seinem Text setzt sich dieses Spiel durch die zahlreichen intertextuellen Bezüge und die Art der erzählerischen Inszenierung ähnlich einer *Mise en abyme* fort.

Diese Form doppelter Literarizität wiederholt sich noch an anderer Stelle, so zum Beispiel bei der Eröffnung der Wissenschaftsakademie Berlin oder bei anderen Projekten, wobei auch hier immer wieder betont wird, dass er gerade keine Kunst betreibe. Kunst oder Nicht-Kunst wird zu einem reinen Zuschreibungsproblem (Krumrey, 2015: 167), womit sich der Kreis zu Derrida und dem Prinzip der Dekonstruktion schliesse. Denn wenn sich Wahrheit und Unwahrheit oder Schwarz und Weiß miteinander vertauschen lassen, da alles einer menschlichen Codierung unterliegt und somit nicht unverrückbar ist, trifft dies, Horzons Logik folgend, selbstverständlich auch auf die Konzepte Kunst und Nicht-Kunst zu.

In diesem Zusammenhang ist außerdem wichtig zu erwähnen, dass Rafael Horzon gleich zu Anfang des Buches neben Derrida auf Marcel Duchamp und dessen Urinal *Fountain* verweist, das Duchamp 1917 zu Kunst erklärte. Im Umkehrschluss an Duchamps Geste folgert Horzon daraus, dass auch alles, was als Nicht-Kunst deklariert wird, eben keine Kunst sei.

Jedoch ist auch ein Nicht-Künstler oder jemand, der Kunst imitiert, Teil des Systems. Horzon versucht hier also eine Grenzüberschreitung, indem er sich als Unternehmer deklariert, aber ob er dem System Kunst dadurch wirklich entkommt, bleibt zweifelhaft.

#### 4. NEUE WIRKLICHKEIT

Kunstkritik, die auch die Kritik an unserem Rezeptionsverhalten einschließt, ist aber nur ein Aspekt von Horzons Inszenierungen. Bezüglich Duchamps *Fountain* hält er nämlich fest, dass alles was Duchamp nachfolgte – Suppendosen, Staubsauger oder Haie – nur eine Variation jenes Urinals gewesen seien: «Ich aber wollte keine Idee wiederholen. *Stultus es, rem actam agis!*, hatte Plautus gesagt: Du bist törricht, du tust eine schon getane Sache!» (Horzon, 2015: 29). Horzon will also Neues schaffen. Er greift in seinem Text dazu auf den Topos der Anti-Kunst zurück, versucht ihn aber neu zu rahmen. Seine Produkte sind nämlich nicht einfach nur Konsumgüter, «sondern tragen subtil Kommentare zur jeweiligen Zeit in sich – haben also das, was Arthur C. Danto die *aboutness* eines Gegenstands nennt: Sie äußern sich über unsere Welt» (Schulze, 2005: 153). Horzon versucht damit «lebenspraktische Bereiche konzeptuell aufzuladen» (Menke, 2016: 273), indem er sich künstlerischer Praxen bedient, die er jedoch abstreitet. So kommt es zu einer Ästhetisierung des Unternehmertums, zum *cultural hacking* also, um auf Menkes Ansatz zurückzukommen. Anders als beim Fake werden nicht nur verdeckte Machtstrukturen und Mechanismen aufgedeckt und hinterfragt, sondern die kritisierten Kunststrategien werden übernommen und in einem bestimmten Punkt modifiziert (Menke, 2016: 277). Es geht also nicht mehr nur um Kritik, sondern auch um Innovation, denn Horzon strebt nichts weniger an, als die Wirklichkeit ästhetisch zu beeinflussen. Dies wird besonders anhand eines weiteren Vorhabens von Rafael Horzon deutlich, das unter dem Titel *Redesigndeutschland* auch im Internet zu finden ist. Es ist dicht an den Ideen des Bauhaus angelehnt, sowohl was die Ästhetik, als auch die formale und inhaltliche Konzeption betrifft. In einem zehn Punkte umfassenden Manifest erklären Horzon und sein Mitstreiter Friedrich Killinger darin: «REDESIGNDEUTSCHLAND neugestalten deutschland in all Bereichs/ REDESIGNDEUTSCHLAND entwickeln strategies und produkts fuer gross gemeinschaft und gleichberechtigt menschs». <sup>6</sup> Zugleich persifliert sich das Manifest auch selbst, denn der letzte Punkt heißt schlicht «REDESIGNDEUTSCHLAND» und ist damit ein Rückverweis auf sich selbst. Dieser Selbstverweis ist auch das, was den gesamten Text von *Das weisse Buch* durchzieht. Das wird überdeutlich in einer Szene, in der sich Horzon zusammen mit seinem Freund Christian Kracht während einer Reise in einem Hotelzimmer befindet.

<sup>6</sup> Im Zuge der Beeinflussung und Ästhetisierung der Realität, streben Horzon und Killinger auch eine Vereinfachung der Sprache an, so dass das Deutsche durch einfachere und einheitliche grammatikalische Regeln leichter zu erlernen ist. (<http://redesigndeutschland.de/>, [letzter Zugriff: 8.1.2019]).



Dort kommt ihnen die Idee zu einem Theaterstück. Nach verzweifelten Versuchen, einen Anfang zu finden, verfallen sie schließlich auf die Idee,

«einfach alles auf[zuschreiben], was wir erleben, von dem Moment an, in dem wir in dieses Hotelzimmer gekommen sind! Und zwar eins zu eins! Ohne irgendwelche Erfindungen! Wie Buchhalter!» Kracht setzte sich sofort hin und fing an zu schreiben: [...] HORZON: Ich weiss jetzt, wovon unser Stück handeln wird! [...] Wir schreiben einfach alles auf, was wir erleben, von dem Moment an, in dem wir in dieses Hotelzimmer gekommen sind! (Horzon, 2015: 174)

Durch die Spiegelung des Textes im Text tritt der Mechanismus der *Mise en abyme* erneut klar zutage. Dieser Kunstgriff beschränkt sich nicht nur auf dieses Textfragment, sondern durchzieht, wie bereits angedeutet, das gesamte Schaffen Horzons. Ein weiteres Beispiel wären in diesem Kontext die Bilder, die als Dokumente oder gar Beweise für das im Buch Gesagte dienen sollen. Diese sind allerdings extrem inszeniert und so in den Text eingefügt, dass beide wechselseitig aufeinander verweisen. Außerdem spielt Horzon häufig mit Anagrammen, was der Inszenierung Horzons als Kunstfigur auch insofern zuträglich ist, als im Klappentext das Buch von einer gewissen Florena Horaz als «Verblüffend» (Horzon, 2015: Buchklappentext) bewertet wird. So kommt es zu einer Art Wiederholungsschleife, die dazu dient, genau jenes Kunstprodukt Horzon erst ins Leben zu rufen. Die Wiederholung funktioniert dabei prozessual (Menke, 2016: 312) im Sinne einer wechselseitigen Fort- und Zuschreibung.

Die Frage, die sich hier allerdings stellt, ist, ob Horzon damit tatsächlich eine 'Neue Wirklichkeit' schafft und sich somit von der Kunstwelt absetzt. Moritz Baßler gibt zu bedenken, dass eigentlich «nichts *per se* neu [ist], sondern alles immer nur für bestimmte Bereiche zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Funktion [neu] ist» und damit auch «avantgardförmig organisierte[n] Szenen [...] dem Markt und damit einer Zirkulationslogik untergeordnet» sind (Baßler, 2011: 66). Auch eine Avantgarde wird also von der Kunstindustrie eingeordnet, das Infragestellen von Kunst wird somit selbst zum Vollzug der Autopoieses von Kunst (Menke, 2016: 281). Es ist daher fraglich, ob Horzon mit seinem Gebaren diesen Kreislauf durchbrechen kann und ob er das überhaupt beabsichtigt.

André Menke attestiert Horzon in dieser Hinsicht durchaus Interessantes und Neues zu schaffen: «Fokussiert man [...] auf [...] Effekte des Interessanten [...], könnte man daher sagen, dass Horzon mit seinen Arbeiten die vergangenen Gesten der Avantgardisten sozusagen nur durchstreicht, um sie in einem erneuten Anlauf im Sturm zu nehmen. Als 'aktionistisch agierender' Unternehmer vollzieht Horzon so performativ, was er diskursiv verwirft» (Menke, 2016: 282).

## 5. KONKLUSION UND THEORETISCHE RAHMUNG

Bei Rafael Horzons Buch handelt es sich eindeutig um einen stark fikionalisierten Text mit teilweise fiktiven Elementen. Diese fiktiven Elemente sind meist verknüpft mit Traumsequenzen oder Erlebnissen, die Horzon unter Drogeneinfluss machte und die von anderen Personen daher oftmals ganz anders wahrgenommen bzw. gänzlich abgestritten werden. Diese fiktiven Elemente, die ein nicht realweltliches Geschehen wiedergeben, sind allerdings verbunden mit physischen wie psychischen Zuständen, die also solche dennoch real existierten. In diesem Sinne mag es den eingangs erwähnten Traum Horzons mit der Geldbörse tatsächlich gegeben haben, ebenso die halluzinatorischen Zustände, nachdem er Rauschmittel konsumiert hatte. Fiktives und Realweltliches lassen sich also nur schwer voneinander trennen und Horzon spielt mit dieser Unschärfe in seiner Publikation. Der fiktiven fügt er dabei noch eine fiktionale Komponente hinzu, eine ganz konkrete Darstellungsweise also, die ihm hilft, das Verwirrspiel auf die Spitze zu treiben. Dabei wird er häufig derart explizit, dass er den Leser auf die Inszenierung seines Werkes und seiner Figur geradezu stößt.

Laut Wolf Schmid sind diese «wahren» Elemente in fiktionalen Texten Entitäten der Fiktion, womit literarische Fiktion eine Welt darstellt, die keinen direkten Bezug zu einer außerliterarischen Welt implizieren muss (Krumrey, 2015: 51). Daraus ergibt sich eine Denotation ohne Denotat, da alle Referenzen letztlich selbstbezüglich sind, auch wenn sie das Gegenteil behaupten. Ein auf einer derart strengen Trennung fußender Ansatz stößt aber gerade bei Texten wie dem Horzons schnell an seine Grenzen und ermöglicht nur sehr bedingt eine Analyse des Zusammenspiels aus Fakt und Fiktion, da er unterschiedliche Realitätsbezüge nivelliert und zu einem stark dichotomen Denken verleitet. Anders als dieser dem Autonomismus verhaftete Ansatz, geht Frank Zipfel eher von einer Synthese aus fiktionalen und nicht-fiktionalen Elementen in fiktionalen Texten aus, also von einer Komposition realer und pseudo-realer Elemente (Krumrey, 2015: 51). Allerdings sind auch diese beiden Kategorien nicht immer eindeutig voneinander zu trennen und Schmid kritisiert daran, dass sich beispielsweise literarische Veränderungen von einer historischen Begebenheit oder Figur oft nur schwer fassen lassen und es so zu einer Gradation des Fiktiven kommen kann.

Poststrukturalistische Ansätze, zu denen auch die von Jacques Derrida, Roland Barthes oder Michel Foucault zählen, legen ihr Augenmerk prinzipiell auf die Interpretierbarkeit von Zeichen. Texte können damit ihren Bezug zur Wirklichkeit verlieren und bei Derrida löst sich die Differenz zwischen Subjekt und Objekt letztlich auf, da sich das Subjekt innerhalb des Zeichensystems selbst erschaffen kann (Krumrey, 2015: 57). In diesem Zusammenhang sei allerdings auf den performativen Charakter der Sprache verwiesen, die gerade dadurch Realitäten

schaft, auch wenn diese nur noch im Plural definierbar sind, da es die eine Wirklichkeit nicht gibt.

Horzon versucht, mittels seiner narrativen Strategien dieses Prinzip lebenspraktisch umzusetzen und sich als Kunstobjekt selbst zu erschaffen. Er hebt die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion auf, indem er sich auf eine konstante Gratwanderung zwischen beide Bereiche begibt, die für ihn ineinander übergehen und zu einem reinen Zuschreibungsproblem werden. Damit macht er einerseits auf die Performativität der Sprache aufmerksam und kritisiert zugleich den Umgang mit Kunst. So werden von ihm Diskurse bezüglich der Auffassung von Kunst hinterfragt und in diesem Zusammenhang die Grenzen zur Populärkultur aufgebrochen, ganz so wie es Susan Sontag oder Leslie Fiedler in ihren Ansätzen zur postmodernen Ästhetik gefordert haben (Krumrey, 2015: 55-56).

Andererseits führt diese sprachliche Performativität bei Horzon jedoch zu einer gesteigerten Beliebigkeit, da alles als bloßes Zuschreibungsproblem betrachtet werden kann. Dann müsste es theoretisch auch keine realweltlichen Konsequenzen haben, weigerte man sich sprachliche Zeichen auf eine bestimmte Weise zu interpretieren. Horzons Auslegung der poststrukturalistischen Schule läuft auf eine totale Vermischung der Kategorien Fakt und Fiktion hinaus, die so jedoch nicht gegeben sein kann. Das wird daran deutlich, dass der ständige Verweis Horzons auf sich selbst, sei es innerhalb des Buches oder mithilfe seines Unternehmertums, der von ihm gegebenen Interviews oder weiterer Publikationen zu dem bereits erwähnten *Mise en abyme*-Effekt führt, an dessen Ende allerdings nichts steht. Das ständige Sich-Entziehen, die «Enttäuschung» der eingeübten Leseerwartung sowie die Unmöglichkeit einer Kategorisierung führt damit letztlich zu einer Leerstelle, von der auch das Konzept der «Neuen Wirklichkeit» zeugt, das diese Leerstelle nicht zu füllen vermag. Ob dies vom Autor intendiert ist, bleibt fraglich. Vielmehr drängt sich der Verdacht auf, dass diese Leere als unerwünschter Nebeneffekt von Horzons narrativer Strategie in Erscheinung tritt.

## LITERATURANGABEN

- BARTHES, Roland. «Der Tod des Autors». *Das Rauschen der Sprache*. Roland Barthes, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 57–63.
- BAßLER, Moritz. *Avantgarde und Pop. Figuren des Alterns und Verjüngens*. 1. Auflage, Heidelberg: Winter Verlag, 2011.
- FISCHER, Marc. «Der Mann, der Mitte erfand» [online]. *Welt am Sonntag*, 26.9.2010, [https://www.welt.de/welt\\_print/kultur/article9876778/Der-Mann-der-Mitte-erfand.html](https://www.welt.de/welt_print/kultur/article9876778/Der-Mann-der-Mitte-erfand.html), [8. Januar 2019].
- FRENZEL, Sebastian. «Wir müssen unbedingt die Neue Wirklichkeit anstreben!» *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*. 2010, Nr. 10, S. 58–61.

- GYMNICH, Marion. «Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung» In *Literatur-Erinnerung-Identität. Theoriekonzeption und Fallstudien*. Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning (Hg.), 1. Auflage. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003, 29-48.
- HORIZON, Rafael. *Das weisse Buch*. 4. Auflage. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- KRUMREY, Birgitta. *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)modernes Phänomen*. 1. Auflage. Göttingen: V&R unipress, 2015.
- MÄRZ, Ursula. «Gesellschaftsroman einer Berliner Szene» [online]. *Deutschlandfunk Kultur*, 22.11.2010, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/gesellschaftsroman-einer-berliner-szene.950.de.html?dram:article\\_id=139393](https://www.deutschlandfunkkultur.de/gesellschaftsroman-einer-berliner-szene.950.de.html?dram:article_id=139393), [8. Januar 2019].
- MENKE, André. *Pop, Literatur und Autorschaft. Literarische Strategien und Inszenierungen bei Wolfgang Welt, Rocko Schamoni und Rafael Horzon*. 1. Auflage. München: Iudicium, 2016.
- SCHULZE, Holger. *Heuristik. Theorie der intentionalen Werkgenese*. 1. Auflage. Bielefeld: transcript, 2005.



# LITERATUR ALS KREATIVER RAUM VON FAKTEN: IDENTITÄTSKONSTRUKTION IN *DIE ORANGEN DES PRÄSIDENTEN*<sup>1</sup>

BRIGITTE E. JIRKU  
*Universitat de València*

**A**BBAS KHIDER ZÄHLT SEIT DER PUBLIKATION seines Romans *Ohrfeige* 2016 zu einer der erfolgreichsten Stimmen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Mehrfach ausgezeichnet, hatte sein Werk bis dahin kaum Beachtung in der Literaturkritik gefunden. Im Zuge der Studien über Flüchtlingskrisen wurden besonders die Romane *Ohrfeige* und *Der falsche Inder* in Zusammenhang mit «Traumabewältigung» und auto(r)ästhetischer Praxis untersucht.<sup>2</sup>

Die biografischen Informationen über Abbas Khider sind zahlreich und zudem vage. Als Fakten zitieren verschiedene Quellen: Geboren 1973 in Bagdad, Irak. Aufgrund des Verkaufs verbotener Bücher und dem Verteilen von Flugschriften kam Khider unter Saddam Hussein zwei Jahre lang ins Gefängnis, wo er schwere Folter überlebte. Nach seiner Freilassung 1996 flüchtete er über Jordanien und Libyen und sein Weg endete – anders als geplant – in Deutschland. Da lebt er seit dem Jahr 2000 und ist mittlerweile deutscher Staatsbürger. Faktual – und nicht weiter im Internet vermerkt – sind die Themen seiner bis 2018 erschienenen Romane: Krieg, Asyl, Folter, Freiheit, Flucht, Diktatur und nicht zuletzt Demokratie.

Abbas Khider hat Deutsch gelernt und Germanistik studiert. Er ist Teil der deutschsprachigen Tradition der Exil- und Lagerliteratur und eine wichtige Stimme der Gegenwartsliteratur; sein Werk tritt in einen Dialog mit der deutschen

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit ist Teil der folgenden Forschungsprojekte: Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masas: conceptos, relatos e imágenes (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, HAR2017-83519-P); Figuras de perpetradores de violencias de masas: relatos e imágenes (Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport - Generalitat València, AICO 2018/136).

<sup>2</sup> Vgl. u.a. Jensen, Müller-Tamm, 2013, Achermann, 2013, Buscha, 2016, Fouad, 2017, Tafazoli, 2018.

Vergangenheit, ihrem Exil und der Gegenwart. Khider ist «Aussiedler, Auswanderer, Flüchtling» – Zugehöriger zu der Gruppe von Schriftsteller\_innen, die eine Diktatur zu einer politischen Haltung zwang und die aufgrund ihrer politischen Überzeugungen und Handlungen gefoltert wurden.

Die (außerdiegetische) Schreibmotivation des Autors Khider kann als eine doppelte definiert werden. Zum einen bezieht sie sich direkt auf seine Person, das Trauma in Worte zu fassen und damit zu leben (lernen). Dabei geht es um Wahrheiten und Realitäten, die nicht durch einfache Fakten zu bestimmen sind: «Schreiben ist für mich keine Therapie, es ist viel mehr als das. Das Schreiben ist ein Projekt, mit dem ich mein Leben neu gestaltet, neu aufgebaut habe – in einer ästhetischen Form. Schreiben ist auch ein Versuch der Auseinandersetzung mit Geschichte, Zeit und Lügen. Mein Beruf ermöglicht es mir, in die Offensive zu gehen.» (Ammar, 2013: o.S.) Zum anderen soll das Schreiben, den Menschen, die keine Stimme haben, eine Stimme verleihen und zum Gespräch auffordern. Khider hat die Chance – das Glück, wie er es oft formuliert, – genutzt: «Mit der Zeit wurde die deutsche Sprache mein Exil. Sie erlaubt mir, zu sein, wie ich bin, zu schreiben, was ich will. Ich kann auch unverschämt sein und genieße es! Ich habe mir in der deutschen Sprache eine Heimat erfunden und lebe darin.» (Arens, 2017: o.S.)

Abbas Khider schreibt Romane – und keine (auto-)biografischen Texte. Geprägt von der Tradition der Exil- und Lagerliteratur sowie der inter-/transkulturellen Literatur seit den 1980er Jahren, steht die Erwartung autobiografischen Schreibens im Raum. In den zahlreichen Interviews wird Khider immer wieder mit dem Thema Auto/biografie und der Frage, was denn nun autobiografisch sei, konfrontiert. Khider – ein geduldiger Mensch – antwortet darauf, alles darin sei autobiografisch, sogar das Erfundene.<sup>3</sup> Die Autofiktionen erschaffen den Autor, oder anders herum, der Autor erschafft sich in den Autofiktionen: Faktuale Fiktion konstituiert den Autor. Nachgegangen werden soll der Frage nach autoästhetischen Praktiken in Khiders Texten und ihrem Potenzial für gegenwärtige (kulturelle) Verständigungsprozesse.

## 1. PERITEXTE

Die Peritexte, wie Carolin John-Wenndorf in ihrer Studie *Der öffentliche Autor* (2014) eingehend untersucht, weisen auf eine fiktionale-faktuale Beziehung zur Gegenwart und zur deutschsprachigen Literatur, in die sich Khider ganz bewusst einschreibt. Bei der Absage an jeglichen Authentizitätsdiskurs oder den An-

<sup>3</sup> Vgl. z.B. Kretzschmar, 2013: o.S.

spruch auf biografisches Schreiben trennt Khider nicht nur den juristischen und ästhetischen Diskurs, der bei Holocaust Memoiren immer mitschwingt, sondern entzieht sich auch der Diskussion eines autonomen menschlichen Seins, dessen Entstehen seit dem 18. Jahrhundert Authentizität als Voraussetzung postuliert (John-Wenndorf, 2014: 164-167). Jede Art der deskriptiv-interpretierenden oder normativen Bedeutungsdimension ist hiermit zunächst gezielt infrage gestellt. Das Überprüfbar ist nicht zwingend mit moralischen Kategorien greifbar und Wahrhaftigkeit ist nicht unbedingt empirisch überprüfbar. Diese Verzerrung ist ein Teil des Ganzen und zwingt, den Anspruch an juristische Bereiche aufzulösen. Die materiell soziale Wahrnehmung steckt ebenso wenig einen gefestigten Referenzrahmen ab. Jede Art der (Re)Konstruktion von Identität findet im ästhetischen Raum statt, der durch seine Wahrhaftigkeit (John-Wenndorf, 2014: 163) in den Alltag hineinwirkt. Nach der Nüchternheit der Autor-Repräsentation in der Nachkriegszeit und der postmodernen Inszenierungsperformanzen des ausgehenden 20. Jahrhunderts besteht in gewissen Bereichen das gegenläufige Bedürfnis nach Wahrem und Authentischem. Khider arbeitet in seinen Romanen mit der Faszination des Authentischen, indem er es unterwandert; er spielt nicht nur mit Authentizität, sondern negiert Authentizität als Kategorie. Die Peritexte greifen dieses Spiel – als Verfahren – auf und schaffen Assoziationsräume, die zur Verständigung dienen können und sollen.

*Die Orangen des Präsidenten. Roman* wurde 2010 im Nautilus Verlag veröffentlicht. Titel sollen bekanntlich verführen und als Teil einer Marketingstrategie sind sie bei der Rezeption mitunter entscheidend. Der Titel trägt dazu bei, dass das Buch zirkuliert, oft gerade unter denjenigen, die es nicht lesen. Er bietet einen Spielraum für die Fantasie der Leser\_in: Orangen evozieren u.a. Wärme, Süße, Italien und legen einen kulturell bedingten und geschulten Assoziationsraum frei. Sie scheinen einem Präsidenten zu gehören. Die Lektüre des Titels erweckt vorerst keinen bestimmten Kontext oder ein spezifisches Land, sondern macht auf eine Machtstellung, auf Autorität aufmerksam. Ins Spiel kommen die konnotativen Potenziale des Textes, die hier mit dem Namen des Autors – Abbas Khider – kontrastieren oder harmonisieren: ein Präsident aus dem Fernen Osten? Aus dem Irak? Demokratie? Diktatur? Das Coverbild, auf das der Autor meist keinen Einfluss hat, gibt einen eindeutigen Hinweis. Es orientiert die Leser\_in. Auf der linken Hälfte des Coverbildes ist ein Porträt von Saddam Hussein abgebildet. Die Identität des Präsidenten stellt eine Verbindung mit dem arabischen Namen des Autors her. Der Name des irakischen Präsidenten suggeriert eine faktuale Geschichte, und der arabische Name des Autors schickt ein gewisses Autoritätspotenzial seinerseits voraus. Im Kontrast zu dem faktualen Bild Saddam Husseins und dem Namen des Autors verweist der Untertitel *Roman* auf einen fiktionalen Inhalt. Der untere Teil des Buchcovers wird rechts mit einigen arabischen Zeichen – 2 6 4 4 0 – er-



gänzt. Dieser Teil ist die partielle Abbildung einer Banknote mit Saddam Husseins Porträt auf orangem Hintergrund, auf dem das Wasserzeichen kaum sichtbar ist, und der – wahrscheinlich – fortlaufenden Nummerierung.<sup>4</sup> Der grüne Streifen mit seinem Muster im Original wurde nur als hellgrüner Mittelstreifen beibehalten. Die Farben des Bildes – orange, grün, weiß – suggerieren eine arabische Flagge. Die Farbe Orange scheint für Energie und Reichtum zu stehen oder vielmehr für den Sand – und der Wüste – und verweist zugleich auf die Orangen im Titel. Der hellgrüne Mittelstrich spielt auf die arabische Welt an. Bei der Lektüre erschließen sich weitere Bedeutungsfelder wie jenes der grünen Tauben im Roman und grün als Farbe des Propheten.

Die obere Hälfte des Covers zeigt nicht identifizierbare Vögel auf weißem Hintergrund, die aufwärts fliegen. Sie erschließen neue Räume in der Luft. Der Traum vom Fliegen wird im Roman wiederholt thematisiert und Tauben spielen eine zentrale Rolle. Die Vögel in der Luft – im Gegensatz zu den Menschen – kennen keine Staatsgrenzen. Verortbar sind die Vögel in der transhistorischen und -kulturellen kulturgeschichtlichen Dimension, die Sarah Steidl (2017: 307) der Literatur zuspricht, oder als Symbole einer utopischen Bewegung (Hofmann, 2017: 117-119) der Sprache und der Literatur. Die Vögel migrieren, brechen auf zu einem neuen Leben und können für ein postmigrantisches Subjekt stehen, sie können jedoch an ihren Ausgangspunkt zurückkehren. Ein wichtiges *Movens* des Erzählens ist die (Selbst)Verortung (Hofmann, 2017: 99); wie die Vögel wählen die Erzähler ihre Richtung und Literatur ist nicht Ort des Asyls, sondern der Ankunft. Vögel weisen auf das Überwinden der Grenzen hin und auf ein Leben außerhalb des Blicks Saddam Husseins, dessen Präsenz sie aufgescheucht haben mag.

Die Fokussierung des Covers liegt auf dem Kopf von Saddam Hussein, dessen Blick nach links in die Ferne (außerhalb des Covers) gerichtet ist. Im Roman ist Hussein – ähnlich wie auf dem Titelblatt – omnipräsent, tritt aber nie auf. Das Cover bringt ein verborgenes Äußeres an die Oberfläche, verhüllt jedoch das Innere des/der Erzähler/s und beteiligt sich auf diese Weise am Dissimulationsprozess des Autors, der dazu dient, seine wahre Beschaffenheit zu verbergen. Das Verwirrspiel und das Verbergen, wie es das Titelblatt vollzieht, lenken vom Autor ab und auf das eigentliche Thema des Romans: die Vernichtung des Subjekts in Diktaturen und Kriegen.

Der Klappentext, als weiteres peritextuales Merkmal der (Selbst)Inszenierung, soll zum Lesen anregen und macht auf die Essenz aufmerksam:

<sup>4</sup> Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Katharina Picandet von Edition Nautilus. (Es handelt sich um einen 10.000 irakischen Dinar Schein, der 2002 in Umlauf gesetzt wurde. Mein Dank geht an Carme Barceló Torres.)

Meine Mutter weinte, wenn sie sehr glücklich war. Sie nannte diesen Widerspruch «Glückstränen». Mein Vater dagegen war ein überaus fröhlicher Mensch, der überhaupt nicht weinen konnte. Und ihr Kind? Ich erfand eine neue, melancholische Art des Lachens. Man könnte es als «Trauerlachen» bezeichnen. Diese Entdeckung machte ich, als mich das Regime packte und in Ketten warf. (Khider, 2013)

Angesprochen wird die Entschlüsselung des Weinens – die innere Verfassung des homodiegetischen Erzählers. Der Klappentext ist zugleich der erste Absatz des Romans. Er suggeriert einen emotional geladenen Gegentext zum Coverbild und ein gespanntes Verhältnis zu der Glücksevozierung des Titels: *Die Orangen des Präsidenten*. Der Titel erweckt Zweifel, und es stellt sich die Frage über die Beziehung der Orangen des Präsidenten und dem Trauerlachen des Ichs. Das «Ich» des Klappentextes in Verbindung mit dem Foto des Coverbildes suggeriert eine auto/biografische Lesart, die durch die Genrebezeichnung «Roman» und die metaphorische Suggestion der Orangen im Titel konterkariert wird.<sup>5</sup>

Die Ausgangsposition des autodiegetischen Erzählers Mahdi Muhsin – das Ich des Klappentextes – ist das Dasein in einem Flüchtlingslager. Die Diegese kündigt einen vorangegangenen durch- und überlebten Leidensweg an, denn Mahdi sitzt ungefähr ein Jahr nach seiner Befreiung aus dem irakischen Gefängnis «in einer anderen Art von Gefängnis ein: ein Flüchtlingslager» (Khider, 2013: 9). Dieser Aufenthalt gewährt zwar ein Innehalten von Schmerz und Schrecken in der Hoffnung auf eine Zukunft, ist aber von Langeweile geprägt. – «Flüchtlingslager sind der langweiligste Ort der Welt. Ich zähle Sandkörner, bis mir vielleicht irgendein Traumland Asyl gewährt.» (Khider, 2013: 10) In diesem Zustand zwischen dem bekannten Horror und einer unbekanntem hoffnungsträchtigen Zukunft, in diesem «Niemandland», dem Flüchtlingslager, scheint die Zeit aufgehoben zu sein, – sie weilt lange. In diesem Zustand der Schweben des Nicht-mehr und Noch-nicht geht der Erzähler einem besonderen Erlebnis nach, das er mit dem Wort «Trauerlachen» definiert. Mit dem Versuch, das Trauerlachen zu entschlüsseln, wird der Schmerz, der Versuch seiner Überwindung und die Rettung der eigenen Scham ästhetisch in Szene gesetzt und verfremdet. Mahdi erinnert sich und kontextualisiert seine Erlebnisse in dem kulturell scheinbar neutralen Raum Flüchtlingslager. Die Realität und Irrealität dieses Ortes, Faktuales und Fiktionales spiegeln sich in weiteren Verwirrspielen der Ver- und Entfremdung. Mahdi Muhsin legt die Geschichte von Mahdi Hamama mit dem Titel «Der Taubenzüchter» und dem Untertitel «Eine wahre Geschichte» vor. Wer schreibt? Mahdi Muhsin oder Mahdi Hamama? Der Wechsel der Nachnamen ist ein Teil des Verwirrspiels, der Nach-

<sup>5</sup> Ich gehe hier weder auf die Widmung noch auf die Paratexte wie Pressestimmen ein, die in der 3. Auflage des Taschenbuchs hinzugefügt wurden.

name Hamama bedeutet Taubenzüchter und bezeichnet einen Gegenstand, der Bezug auf das Erlebte nimmt. Der metadiegetische Titel ist also redundant: Der Erzähler deutet auf einen arabischen Kulturraum, während der Titel der Geschichte ein deutschsprachiges Publikum anspricht. Der Titel ist eine Abkürzung für eine komplexe Beschreibung, die diese Person als Taubenzüchter identifiziert. Der fiktionale Nachname Hamama nimmt faktualen Bezug auf seinen fiktionalen deutschen Namen. Es ist, wie sich im Laufe der Erzählung herausstellt, kein erfundener Name, sondern ein Name, den Mahdi schon in seiner Kindheit bekommen hatte und der nun eine neue Bedeutung erhält. In Kapitel 10 erinnert sich der Erzähler, wie sein väterlicher Freund Sami ihn zum Taubenzüchten verführt hat:

Ich begann schließlich mit jedem über Taubenzucht zu reden, überall verbreitete ich nur Gutes über Tauben und ihre Kenner, sogar in der Schule. [...] Weil ich von nichts anderem mehr redete, haben mir die Leute im Viertel einen neuen Namen gegeben, [...] Seither heiße ich nicht mehr Mahdi Muhsin, sondern Mahdi Hamama – Mahdi Taube. (Khider, 2013: 100)

Der Erzähler Mahdi zieht Grenzen zwischen seinen Identitäten der Vergangenheit, die ihn prägten und weiterhin beschäftigen. Die Manuskriptfiktion, derer sich der Autor Khider bereits in *Der falsche Inder* bediente, sprengt die Identifikation zwischen Erzähler und Hauptfigur, und erst recht zwischen Erzählern und Autor.<sup>6</sup>

## 2. MAHDIS GESCHICHTE

Der Erzähler Mahdi Muhsin (oder Hamama) gerät Ende der 1980er Jahre, am letzten Tag seiner Abiturprüfungen, in die Fänge des irakischen Regimes und wird ohne Erklärung, Anklage oder Prozess verhaftet und eingesperrt. Er findet sich in einer unterirdischen, ein Quadratmeter großen Zelle wieder. Für die folgenden zwei Jahre sind Mahdi und seine Mithäftlinge der Willkür der Wärter ausgeliefert; wehrlos, unter permanenten Demütigungen lassen sie die Folter über sich ergehen, flüchten sich in Wahnvorstellungen und müssen mit ansehen, wie viele die Torturen nicht überleben. Die amerikanischen Luftangriffe im Krieg um Kuwait bringen 1991 die Befreiung und damit die Rückkehr in eine Welt, in der das Erlebte eingeordnet und das Leben wieder erlernt werden will.

Mahdis Geschichte gliedert sich in zwei miteinander verschränkte, in Kapitel gegliederte Erzählstränge: Jugend und Haftzeit lassen sich in die Welt draußen und die Welt des Gefängnisses gliedern. Der relativ friedliche Raum der Jugend und

<sup>6</sup> Eingebaut ist – wie in den anderen Romanen – eine unendliche Verweisungsschleife und (Auto)Referentialität, die immer wieder Faktuales aufruft.

des Zivillebens wird dem Gewaltraum des Gefängnisses entgegengehalten (Jirku, 2018). In Form von Literatur materialisiert der Erzähler die Überlebensstrategien des Häftlings Mahdi; es entsteht ein dritter, geografisch nicht erfassbarer Raum, ein Raum der Fantasie und der Hoffnung. Auf den Spuren des «Trauerlachens» (Khider, 2013: 7) schildert der Erzähler seine Gefängniszeit: Die Folter, die Angst, den unendlichen Hunger, die Ungewissheit und das Hin und Her zwischen den Orten geben Einblick in die Problematik der Überlebenspraktiken bzw. -prozesse. Die Kapitel aus dem Gefängnis und jene der Erinnerung an eine vom Krieg geprägte, nichtsdestotrotz glücklichere Kindheit und Jugend, oszillieren zwischen Hoffnungslosigkeit und Erinnerung, die die Hoffnung nährt. Die Kapitelwechsel ziehen eine bewusste Grenze zwischen den Welten, die auch die Zusammenhänge und Grenzen von Identität und Erinnerung verhandeln. Dazu gehören die Schriften von den Mithäftlingen wie Shruq; sie hinterlassen sie an den Wänden als Zeichen ihres Daseins. Mahdi verleibt sich mit einem Gedicht die einzige hinterlassene Spur eines verstorbenen Mithäftlings ein: Er liest es bei jedem Spaziergang, bis er es auswendig kann. Im Gegensatz zu der in der Diegese identitätskonstituierenden Funktion des Schreibprozesses haben Schreiben und Lesen im Gefängnis eine identitätserhaltende und -schützende Funktion.<sup>7</sup>

Wenn die Emotionen zu groß werden, tritt die Erzählerstimme zurück und der Kampf im Inneren des Erzählers oder seiner Figuren wird in direkter Rede wiedergegeben. Als, zum Beispiel, Mahdi nach seiner Freilassung seinen schlimmsten Folterer, der nun im Gefängnis saß, wiedererkennt, entwickelt sich ein Zwiegespräch zwischen dem «zukunftsorientierten, friedliebenden» und dem «rachedurstigen» Mahdi.

[...]

– Ein Fall von schicksalhaftem Rollentausch.

– Du würdest ihn gern schlagen bis er nicht mehr aufstehen kann. Oder?

– Aber ich habe die Gewalt doch immer gehasst, [...]

– Denk nicht so viel daran! Das ist Vergangenheit! Sei du, wie du bist, und leb dein Leben!

– Geh und mach das Arschloch fertig! Hast du Shruq schon vergessen?

[...] (Khider, 2013: 139-140)

<sup>7</sup> Auf die im Laufe der Erzählung noch weiter auftretenden intradiegetischen Erzähler soll hier nicht eingegangen werden. Die multiplen außer-intradiegetischen Erzählstimmen entstehen durch ihre Schichtung und durch verschiedene Räume der Erzählung. Sie verwischen die Spuren zum Autor, zu einem Selbst, das noch oder nicht mehr existiert und sich erst im Schreibprozess (re)konstruiert.

Der Erzähler arbeitet hier bewusst gegen *hate-speech* an, es ist eine wiederholte Selbstüberwindung und ein Kampf um das Gute. Diese Dialektik von Verzeihen und Hassen ist in den Kapitelanordnungen nachvollziehbar und der Punkt, an dem ästhetische Mittel versagen. Den einzigen Distanzierungseffekt seitens des Erzählers bildet die Reproduktion in deutscher Sprache.<sup>8</sup> Dieses Zwiegespräch ruft andere Zwiegespräche in Erinnerung, die das Erlebte duplizieren, wie zum Beispiel jenes des Häftlings Dhalal, der regelmäßig zwei Wanzen (Islam und Kommunismus) fing und folterte (Khider, 2013: 61), oder die an Mahdi gerichteten «Briefe 1991». Sie bilden den Abgesang von Samis Freund und die faktuale Bestätigung der Welt des Gefängnisses (Khider, 2013: 120-129).

Das Erzählen ist – ähnlich dem Lachen als unartikulierte Worte – ein unentwegtes Distanzieren – ein Sich von sich selbst distanzieren, von den Erlebnissen, von der Welt und die einzige Möglichkeit, auf die Welt zuzugehen. Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis versucht Mahdi sein Leben nach friedlichen Mustern zu strukturieren, wird aber von den politischen Ereignissen nur zu bald eingeholt und zur Flucht gezwungen.

Die Taube als Alter Ego des homodiegetischen Erzählers ist angeschlagen. Mahdi, wie schon seine Namensumbenennung sagt, wird eines mit der Taube. Der metadiegetischen Erzählung ist das Gedicht «Taube» von Hilde Domin als Motto vorangestellt: «Taube, / wenn mein Haus verbrennt / wenn ich wieder verstoßen werde / wenn ich alles verliere / dich nehme ich mit, / Taube aus wurmstichigem Holz, / wegen des sanften Schwungs / deines einzigen ungebrochenen Flügels.» (Khider, 2013: 12) Vor ihrem Umzug nach Heidelberg, 1960-61, entdeckte Hilde Domin auf dem *Rastro* in Madrid eine Taube aus Holz mit einem abgebrochenen Flügel – «Ein Tier, das auch Picasso freuen könnte, im Flug. Kurz einen heiligen Geist. Entzückend.»<sup>9</sup> –, die in Deutschland zu einem ihrer Haupteinrichtungsgegenstände wurde. In Bezug auf *Die Orangen des Präsidenten* ist entscheidend, dass die Taube trotz ihrer Verwundung weiterfliegen kann. Es ist nicht die Taube im Flug, die das lyrische Ich so zu faszinieren scheint, vielmehr «wegen des sanften Schwungs / deines einzigen ungebrochenen Flügels» (Khider, 2013: 12) ist es die Ästhetik und die Poesie, die die angeschlagene (wurmstichige) Taube als Hoffnungsträgerin und als Heimat-Ersatz so einzigartig macht. Das Exil reist mit. Als Taube und mit der Taube als Symbol – nicht zuletzt von Liebe und Friede – meistert der Erzähler Mahdi trotz aller physischen und psychischen Wunden das Le-

<sup>8</sup> Die direkte Rede lässt die Leser\_in zur Zeug\_in und/oder Mitakteur\_in werden.

<sup>9</sup> Hilde Domin an Erwin Walter Palm vom 21.01.1961, zitiert in Marion Tauschwitz, 2009: 338. Marion Tauschwitz legt in ihrer Biografie über Hilde Domin nicht fest, was das Besondere der Taube sei: «War es der gebrochene Flügel oder die Tatsache, dass die Taube dennoch fliegen konnte, die Hilde Domin so berührte?» (Tauschwitz, 2009: 338).

ben; wiederholt nimmt Mahdi Muhsin, auch Mahdi Hamama (= Taube) genannt, Abstand von einer Vergeltungsgesellschaft.

Das Motto ist hier eine explizite Zurschaustellung des Bezugs zu einer Dichterin und ihrer Geschichte, sowie des Friedenwunsches und der Suche nach einer Heimat. Als weiterer Peritext der Autor- und Erzählerinszenierung bzw. Autorkonstituierung schlägt es einen Bogen vom Erzähler zum Autor und der deutschsprachigen Exilliteratur.<sup>10</sup>

### 3. ABBAS KHIDER IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR

Die deutschsprachige Exilliteratur gibt Abbas Khider einen Referenzrahmen und eine Sprache, aus der er Hoffnung schöpft und ebenso Verzweiflung antrifft. Er verortet seine Erzähler und sich selbst innerhalb der deutschsprachigen Literatur, um sich eine neue Welt zu konstruieren. Die Frage jedoch, was Exil, was Heimat ist, stellt sich bei Khider nochmals anders als bei Hilde Domin oder Rose Ausländer. Khider schreibt sich in eine weibliche Linie der Exilliteratur ein, die gegen eine doppelte Entmachtung, als Frau und als Exilierte, anschreiben musste. Schreiben verleiht ihnen eine Stimme und Autorität, die ihnen gesellschaftlich sonst verwehrt wurde.

Mit *Die Orangen des Präsidenten* schreibt sich Abbas Khider zudem die Tradition der Lagerliteratur ein, die ihre eigenen Genres ausgebildet hat. Bekannt ist sie aus der Ära der faschistischen und stalinistischen Gewaltregimes. Mit der Schilderung der Folter werden u.a. die Schriften Jean Améry's abgerufen, ohne sie direkt zu benennen. Im Gegensatz zu Améry weigert sich Khider im Opferdiskurs zu verweilen und zitiert stattdessen Domin und Ausländer. Der Roman verfolgt den Traum des Fliegens – den Wunsch nach einer friedlicheren gemeinsamen Gegenwart und Zukunft und gibt der Tradition der Lagerberichte eine neue Richtung.<sup>11</sup> Auf diese Weise wird auch das Postulat, der Holocaust diene für alle Deutschen, als Referenz angenommen. Es geht nicht länger darum, einen Opferdiskurs zu duplizieren, sondern sich auf eine gemeinsame Zukunft zu orientieren, ohne die Vergangenheit zu vergessen (Assmann, 2013: 123-127). Dieses Postulat wiederholt Aleida Assmann in einem Interview:

Das Holocaust-Gedenken hat sich weiterentwickelt. Die Erinnerung ist für Deutschland mit einem ethischen Imperativ verbunden: Nie wieder darf so etwas

<sup>10</sup> Dem Roman *Brief in die Auberginenrepublik* ist ein Gedicht von Rose Ausländer als Motto vorangesetzt.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu Clemens, 2018: 260-267. In seinem Beitrag sieht er Migrant\_innen wie Khider aufgrund ihres Blicks als neue Sinnstifter der Literatur.

passieren! Für die Einwanderer gibt es aber auch den direkten Weg der Empathie: Sie können sich für die Geschichten der Opfer interessieren und auch mit ihnen identifizieren. (O.A., 2018: o.S.)

Die Rollenverteilung stellt Einwanderer auf die Seite der Opfer und suggeriert die Identifikation mit ihnen, währenddessen «Deutsche» auf der Seite der Täter stehen.

Khider lehnt diesen Opfer-Status ab; der Roman *Die Orangen des Präsidenten* löst diese binären Rollenzuordnungen auf oder stellt sie zumindest infrage. Opfer und Täter\_in kommen alle zu Wort und der Roman zeigt wie schnell die Rollenzuordnungen kippen können; wer heute noch Täter\_in war, ist morgen Opfer und das Opfer ist die Täter\_in von morgen. Khider konstruiert seine Erzählerfiguren im Sinne einer multidirektionalen Erinnerungsgeschichte (Rothberg, 2009) mit der Exilliteratur und der Holocaust Erinnerungskultur als Paradigma und macht die Probleme dieser Konstruktionen in Form lebendiger Geschichte sichtbar.

Die Begegnung mit der Sprache ist hierbei ein zentraler Faktor bei der (Re)Konstruktion eines Subjekts: «Das Deutsche hält mich auf Distanz.» (Spiegel, 2010: 13) Autor und Erzähler treffen einander in der Distanzierung: Khider schreibt auf Deutsch und konstruiert ein neues Leben in einer neuen Kultur über den Verlust hinweg. Der Schreibakt und die Fiktion geben ihm/ihnen einen Freiraum, in dem es nicht um Wahrheit oder Fakten geht, sondern darum, die Diskussion um Fakten und Fiktionen zu vermeiden. Fiktion öffnet eine größere Welt und Reichweite und erlaubt in ihrem Metaphernreichtum neue Räume, Verknüpfungen und Bedeutungen zu schaffen. (Schreiben wird so zur performativen Erzeugung von Identität.)

Im Erinnern und Erzählen in der «neuen» Sprache findet ein komplexer Translationsprozess statt, der mit einem Prozess der Dissoziation zwischen Erlebtem und Erzähltem einhergeht. Der Gefolterte erlebt zwar das Geschehene in der Erinnerung wieder, die sprachliche Umsetzung im Erzählakt zwingt ihn jedoch, nicht seinen, sondern den syntaktischen Regeln der Sprache zu folgen. In diesem Prozess erzeugt sich der Autor als ein neues Subjekt, das seinen Schmerz in die Diskurse eines mit dem Schmerz vertrauten Kulturraums einschreibt, und teilt Erfahrungen mit, die aus linguistischer Sicht dem Fremden enteignet sind. Abbas Khider schreibt sich gezielt als Deutscher in die deutschsprachige Literatur und Kultur ein und fordert als solcher vom Publikum rezipiert und vielleicht auch verstanden zu werden. Literatur erschließt hier einen Raum, in dem sich das Ich – auf den unterschiedlichen intra- und extradiegetischen Erzählebenen – über die gesellschaftlichen Regeln und Tabus hinwegsetzt und neue Verbindungen knüpft, ohne dafür büßen zu müssen. Auf der rezeptiven Seite entsteht ein soziales Forum, in dem die

Leser\_in sich mit Fragen ihrer Biografie und Geschichte auseinandersetzen kann/soll.<sup>12</sup>

Mit dem Erzählen baut Abbas Khider im fiktiven Raum des Romans das verlorene Weltvertrauen wieder auf, indem er seinem Erzähler Mahdi einen fast schon prophetischen Auftrag ausführen lässt: Aus dem diegetischen Erzähler «Mahdi Muhsin» wird der metadiegetische Erzähler «Mahdi Hamama» (= Taube) – der Erzähler als Friedensbote.<sup>13</sup> *Die Orangen des Präsidenten* schildern die Traumata der Gefangenen und Gefolterten und versuchen dennoch oder eben deswegen ein Friedens- und nicht Gewaltnarrativ zu schaffen; Erzählen soll Frieden stiften und dem Erzähler (und nicht dem Autor!) wird die Rolle des Propheten zuteil. Und dennoch: Das Flüchtlingslager als Ankunfts- und Nicht-Ort hält die faktuale Verankerung des Erzählers als Propheten in der Schwebel.

## LITERATURANGABEN

- ACHERMANN, Eric. «Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten». In *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hrsg. Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 23-54.
- AMMAR, Abderrahmane. «Abbas Khider im Interview. 'Deutsch ist meine neue Zunge'». *Goethe Institut Irak – Internet*, Oktober 2014. <https://www.goethe.de/ins/iq/de/kul/mag/20437059.html> [15. Januar 2019].
- ANDERSON, Katherine. «Von der Wanderung zum Wandel: Die Migration des Abbas Khider in die deutsche Sprache als Traumabewältigung durch Erzählen». In: *Turns und kein Ende*. Hrsg. Elke Sturm Trigonakis, et al. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2017, S. 95-103.
- ARENS, Peter. «Rede von ZDF-Kulturchef Prof. Peter Arens zur Verleihung des Mainzer Stadtschreiber-Literaturpreises 2017 an Abbas Khider». <https://presseportal.zdf.de/pm/mainzer-stadtschreiber-2017-abbas-khider/> [17. Juli 2018].
- ASSMANN, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*. München: Beck, 2013.
- BUSCH, Brigitta. «Sprachliche Verletzung, verletzte Sprache: Über den Zusammenhang von traumatischem Erleben und Spracherleben». In *OBST. Flucht Punkt Sprache*. Hrsg.

<sup>12</sup> Darüber hinausgehend argumentiert Hanna Maria Hofmann, die Macht des Erzählens und die Utopie der Entgrenzung gebe dem Erzähler eine Überblicksperspektive (Hofmann, 2017: 116) und für Mascha Dabić spreche der Autor «mit seinem Alter Ego Mahdi Muhsin [... für] Millionen politischer Gefangenen weltweit» (Dabić, 2011: o.S.).

<sup>13</sup> In einem Interview erzählt Khider von einem Kindheitserlebnis in Bagdad und dass er von da an Schriftsteller werden wollte: «Dabei reichte [ein Mann] ihm eine Ausgabe des 'Propheten' vom libanesischen Philosophen Khalil Gibran. 'Ich war vollkommen verwirrt', erzählt Khider. 'Ich las dieses Buch und dachte mir, wie kann das sein? Wie kann jemand schöner schreiben als Gott selbst?!'» (Gropp, 2011: o.S.).



- Hermann Cölfen, Franz Januschek. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2016, S. 85-108.
- CLEMENS, Manuel. «Nach dem Künstler. Flüchtlinge und Migranten als neue Sinnstifter». In *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*. Hrsg. Thomas Hardtke, Johannes Kleine, Charlton Payne. Göttingen: V&R unipress, 2017, S. 260-267.
- DABIĆ, Mascha. «Die Orangen des Präsidenten». *Der Standard*, 30. Mai 2011. <http://derstandard.at/1304553259869/In-Saddam-Husseins-Kerker-Die-Orangen-des-Präsidenten> [17. Juni 2017].
- FOUAD, Lobna. «Verflechtung und Entflechtung von deutscher bzw. irakischer Identität in der Grenzgängerliteratur des Chamisso-Förderpreisträgers von 2010 Abbas Khider». *Sprachen und Kulturen im Kontakt*, 7, 2017, S. 63-86.
- GROPP, Lewis. «Ein Schimmer Menschlichkeit in düsterer Kerkerprosa. Abbas Khider: *Die Orangen des Präsidenten*». *Deutschlandfunk*, 5. August 2011. [http://www.deutschlandfunk.de/ein-schimmer-menschlichkeit-in-duesterer-kerkerprosa.700.de.html?dram:article\\_id=85183](http://www.deutschlandfunk.de/ein-schimmer-menschlichkeit-in-duesterer-kerkerprosa.700.de.html?dram:article_id=85183) [17. Juli 2017].
- HOFMANN, Hanna Maria. «Erzählungen der Flucht aus raumtheoretischer Sicht. Abbas Khiders *Der falsche Inder* und Anna Seghers' *Transit*». In *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*. Hrsg. Thomas Hardtke, Johannes Kleine, Charlton Payne. Göttingen: V&R unipress, 2017, S. 97-124.
- JENSEN, Annika, Jutta Müller-Tamm. «Echte Wiener und falsche Inder. Strategien und Effekte autofiktionalen Schreibens in der Gegenwartsliteratur». In *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hrsg. Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 315-328.
- JIRKU, Brigitte E. «'Friedensraum' Literatur. *Die Orangen des Präsidenten* von Abbas Khider». In *Literarisierungen von Gewalt. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. Dagmar von Hoff, Brigitte Jirku, Lena Wetenkamp. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2018, S. 267-287.
- JOHN-WENNDORF, Carolin. *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld: transcript, 2014.
- KHIDER, Abbas. *Brief in die Auberginenrepublik* [2013]. München: btb, 2015.
- KHIDER, Abbas. *Der falsche Inder* [2008]. München: btb, 2013.
- KHIDER, Abbas. *Die Orangen des Präsidenten* [2010]. München: btb, 2013.
- KRETZSCHMAR, Katharina. «Irakischer Autor Abbas Khider im Interview. 'Die Literatur kann den Menschen eine Stimme geben, die keine haben'». *Zenith – Zeitschrift für den Orient*, 9. September 2013. <https://magazin.zenith.me/de/archiv/autor-abbas-khider-aus-dem-irak-im-interview> [14. Juli 2018].
- O.A. Assmann Interview: «Wir dürfen die Erinnerungskultur nicht ethnisieren.» *Süddeutsche Zeitung*, 19. Februar 2018. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/erinnerungskultur-deutschlands-imperativ-1.3866258-2> [23. Mai 2018].
- O.A. «'Ich habe mir in der deutschen Sprache eine Heimat erfunden' – Abbas Khider ist 33. Mainzer Stadtschreiber». *Mainz. Internetzeitung aus Mainz, für Mainz...&...*, 7. März 2017. <http://www.mainzund.de/ich-habe-mir-in-der-deutschen-sprache-eine-heimat-erfunden-abbas-khider-ist-33-mainzer-stadtschreiber/> [17. Juli 2018].

- ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.
- SPIEGEL, Hubert. «'Wenn ich auf Arabisch schreibe, handelt alles von Leid. Das Deutsche hält mich auf Distanz.' Abbas Khider wird für seinen Debütroman ausgezeichnet». *Chamisso-Magazin*, 4, 2010, S. 10-13. <https://www.bosch-stiftung.de/en/publication/chamisso-no-4-2010> [17. Mai 2016].
- STEIDL, Sarah. «Der Flüchtling als Grenzgestalter? Zur Dialektik des Grenzverletzers in Abbas Khiders Debütroman *Der falsche Inder*». In *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*. Hrsg. Thomas Hardtke, Johannes Kleine, Charlton Payne. Göttingen: V&R unipress, 2017, S. 305-320.
- TAFAZOLI, Hamid. «Flüchtlingsfiguren im kulturellen Gedächtnis Europas. Konstruktionen einer Grenzfigur in den Romanen *Schlafgänger*, *Ohrfeige* und *Gehen, ging, gegangen*». *Weimarer Beiträge*, 64, 2, 2018, S. 222-243.
- TAUSCHWITZ, Marion. *Dass ich sein kann, wie ich bin. Hilde Domin*. Heidelberg: Palmyra, 2009.



«CAN YOU DESCRIBE THIS?» ZWISCHEN ERLEBTER  
UND ERFUNDENER GULAG-REALITÄT IN ZWEI  
ROMANEN VON SUSANNE SCHÄDLICH  
UND MONIKA ZGUSTOVA

LORETO VILAR  
*Universitat de Barcelona*

**A**LS MOTTO FÜR ihr mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnetes, fachjournalistisches Buch *Gulag. A History of the Soviet Camps* zitiert Anne Applebaum Anna Achmatowas Text *Anstelle eines Vorworts in Requiem 1935-1940*:

In the terrible years of the Yezhov terror I spent seventeen months waiting in the line outside the prison in Leningrad. One day somebody in the crowd identified me. Standing behind me was a woman, with lips blue from the cold, who had, of course, never heard me called by name before. Now she started out of the torpor common to us all and asked me in a whisper (everyone whispered there):

«Can you describe this?»

And I said: «I can.»

Then something like a smile passed fleetingly over what had once been her face...  
(Applebaum, 2004: 1)

Auf Dokumentation fundiert, die erst in den 1990ern zugänglich war, nachdem sich die russischen Archive geöffnet hatten, korrespondiert Applebaums dokumentarisches Meisterwerk zeitlich mit der Publikation von einer bemerkenswerten Anzahl von Memoiren und Autobiographien von Zeitzeugen, Gefangenen in der Sowjetunion unter Stalin, im Gulag und in der Verbannung. Darunter sind auch jene Werke zu zählen, die im Zwischengenre Autofiktion einen ästhetischen Balanceakt zwischen Faktizität (wie in der Erinnerungsliteratur) und Fiktionalität (als eigentlichem Bestimmungsmerkmal von Literatur) ausführen. Ein Beispiel dafür ist die Erzählung *Der Vogel* von Angela Rohr, um 1960 entstanden, 1989 im autobiographischen Buch *Im Angesicht der Todesengel Stalins* unter dem Pseudonym Helene Golnipa in der Edition Tau bei Wien publiziert und erst 2010, nachdem 2005 die Erstschrift im Fedin-Archiv des Moskauer Staatsarchivs für Literatur und Kunst gefunden worden war, der Originalfassung entsprechend abgedruckt (Rohr, 2013).

Im Fokus der Analyse soll hier aber der «Gedächtnisroman» (Neumann, 2005: 213-216) stehen, und zwar derjenige, in dem die Gulag-Realität von einem Autor oder einer Autorin ohne jegliche autobiographische Erfahrung des Gulags literarisiert wird. Die thematischen und literaturästhetischen Parameter des Genres sollen konkret am Beispiel von zwei Romanen kontrastiv untersucht werden, in denen historische Fakten fiktionalisiert werden: *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* (2014) von der deutschen Susanne Schädlich (Jena, 1965) und *La noche de Valia* (Valjas Nacht, 2013) von der seit Anfang der 1980er in Barcelona lebenden Monika Zgustova (Prag, 1957). Schädlich und Zgustova stützen sich auf die eigenen, journalistisch inspirierten Recherchen, um jeweils die reale Haft- und Gulag-Erfahrung des deutschen Operettenstars Mara Jakisch (1905-2005) und der sowjetischen Schauspielerin Valentina Grigorievna Ievleva (geb. 1928) zu schildern, so dass der vorher zitierten Frage: «Can you describe this?» auf ganz neuer Art Rechnung getragen wird.

Konzeptuell wird die Untersuchung von einer Bemerkung im *Deutschen Tagebuch* von Alfred Kantorowicz inspiriert. Am 21. August 1955 hat er geschrieben:

Vor der geplanten Weltraumrakete wie den Gasöfen von Auschwitz und den millionenfachen Deportationen in Rußland versagt die Vorstellungskraft. Man nimmt es nachgerade wie eine Naturkatastrophe hin, daß solche Schicksale zehntausendfach, hunderttausendfach eine Alltäglichkeit sind. Die Literatur kann das mit ihren gegenwärtigen Kunstmitteln nicht bannen. Der Roman ist neunzehntes Jahrhundert. Die Aussage des zwanzigsten Jahrhunderts wird vielleicht der dokumentarische Bericht sein. Zeugniskraft, Dauerhaftigkeit besitzt die Literatur in ihren bisherigen Formen nicht mehr. (Kantorowicz, 1980: 567)

Ob die Literatur mit den Kunstmitteln des 21. Jahrhunderts die Gulag-Realität doch bannen kann, ob und dann in welchen (neuen) Formen sie immer noch Zeugniskraft und Dauerhaftigkeit besitzt, soll demnach im Folgenden anhand der Romane *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* und *Valjas Nacht* überprüft werden. Dabei soll der Akzent auf die Ermittlung von Plausibilisierungsstrategien und Literarisierungsressourcen gesetzt werden. Zu beantworten sind die Fragen: Wie wird dokumentierte Realität literarisch bearbeitet und wodurch werden bestehende Informationslücken geschlossen? Wie wird Unsagbares von einer nicht selbst betroffenen auktorialen Instanz gesagt? Und nicht zuletzt: Kann die Gefahr einer literarischen Hochstilisierung des fremden Leidens beseitigt werden?

## 1. RECHERCHE UND ZEUGNISABLEGUNG

Die im Titel von Susanne Schädlichs Roman angesprochene «sibirische Nachtigall» ist die deutsche Operettensängerin Mara Jakisch, die am Abend des 14.

Januar 1947 zusammen mit ihrer Mutter in Dresden festgenommen und ins NKWD-Gefängnis in der Bautzner Straße gefahren wurde. Weil sie im Herbst 1946 mit einer Freundin in den amerikanischen Sektor Berlins zu einer Abendgesellschaft gefahren war, wurde sie der Spionage angeklagt. Vom Dresdner Untersuchungsgefängnis kam sie nach einem Selbstmordversuch im Oktober 1949 ins sowjetische Speziallager Sachsenhausen bei Berlin. Im Februar 1950 wurde sie zu fünfundzwanzig Jahren Arbeitslager verurteilt und in die Sowjetunion transportiert. Zunächst war Jakisch kurz in der Moskauer Gefängnisfestung Butyrka, dann wurde sie in den Südosten von Sibirien geschickt, in ein Lager des Lagerbezirks Oserlag in der Taiga: «Siebentausend Kilometer von Dresden entfernt» (Schädlich, 2014: 47). Dort musste sie für die Eisenbahnlinie Baikal-Amur arbeiten: Holz schlagen, Bäume fällen und sie zu Schwellen sägen und Schotter schaufeln (*ibid.*, 87). Kurz nach dem Besuch des Bundeskanzlers Konrad Adenauer im September 1955 in Moskau wurde Jakisch befreit. Sie zog dann aus der Sowjetunion in die BRD, wo für sie ein neues Leben begann. Dort sang sie wieder auf der Bühne und im Rundfunk und reiste viel, zuletzt arbeitete sie aber in einem Büro. Ihren Sohn Götz, den sie mit sieben Jahren hatte verlassen müssen,<sup>1</sup> konnte sie erst 1957 mit achtzehn wiedersehen, als er aus der DDR in den Westen kam. 2005 starb Jakisch als hundertjährige Greisin, zehn Jahre vorher hatte sie die Rehabilitierungsurkunde erhalten.

Monika Zgustova gilt das Leben der sowjetischen Valentina – Valja – Grigorievna Ievleva, als historische Hauptquelle. Ievleva, deren Vater 1937 als Staatsfeind hingerichtet worden war, studierte während des Zweiten Weltkriegs an der Schauspielschule des Bolshoi Theaters Archangelsk und, wie viele junge Frauen in jener strategisch wichtigen Hafenstadt an der Mündung der nördlichen Dwina ins Weiße Meer, verkehrte im Internationalen Club, wo sich US-Marines, die der Sowjetunion Rüstungsnachschub der Westalliierten lieferten, entspannten. 1944 verliebte sie sich in einen Marine und ein Jahr später, als er schon abgereist war, gebar sie eine Tochter, Bella. 1946 wurde Ievleva unter der Anklage der Spionage verhaftet und im Januar 1947 wegen antisowjetischer Propaganda zu sechs Jahren Arbeitslager mit anschließenden drei Jahren Entrechtung verurteilt. Sie war in verschiedenen Lagern, unter anderen im Bau 501, «Tote Straße» genannt, in Westsibirien, und arbeitete in einem Zementwerk und einer Wäscherei, als Holzfällerin, in einer Sanitärstation und schließlich als Buchhalterin. 1956 wurde sie entlassen

<sup>1</sup> Nach der Festnahme von Mutter und Großmutter hatte sich der Vater, der Sänger Erwin Hartung, des Kindes kurz angenommen, dann soll er es weggegeben haben. Götz Hartung hielt sich unter einer Gruppe schwer erziehbaren Kindern mehrere Jahre in einer Baracke im Walde auf, dann wurde er von der Bodelschwingh-Siedlung Lobetal bei Bernau betreut. Schließlich machte er eine Lehre als Kraftfahrzeugmechaniker, der Vater bezahlte Lehrgeld, Kleidung und Essen.

und kehrte nach Archangelsk zurück, um zu erfahren, dass ihre elfjährige Tochter Bella nach dem Tod der Großmutter in ein Waisenhaus gekommen war. Wieder zusammen, reisten Mutter und Kind durch die Sowjetunion, denn für ehemalige politische Gefangene wie Ievleva war es recht schwierig, eine Arbeit zu finden. Etwas länger blieb Ievleva in Salechard in der Nähe des Gulags in Nordsibirien, bis sie sich letztendlich in Strunino niederließ, etwa hundert Kilometer nördlich von Moskau. Die im Roman von Zgustova erzählte Geschichte endet Mitte der 1960er Jahre, nach einem kurzen Wiedersehen der Protagonistin mit ihrem ehemaligen Geliebten Bill Rowgrave in Moskau. Dass der US-Amerikaner, nun als Raketenforscher tätig, nach Moskau hat reisen dürfen, erklärt sich durch das Interesse des sowjetischen Geheimdienstes KGB an einer Anwerbung. Weil Rowgrave sich aber weigert, technologische Spionage für den KGB zu betreiben, muss er die Sowjetunion abrupt und für immer verlassen. Dementgegen wurde die real-historische Ievleva schon 1952 entlassen und sah den alten Freund nie wieder, sondern war von 1953 bis 1957 mit Gennady Koryagin und von 1966 bis 1973 mit Evgeny Pavlenko verheiratet und gebar mehrere Kinder. 1959 wurde sie rehabilitiert. Seit 1988 war sie in der Gesellschaft «Memorial» sehr aktiv und arbeitete an ihren Memoiren, die mit dem Titel *Nepriчесannaya zhizn* (Ungepflegtes Leben) 1994 im Verlag der Moskauer Historisch-Literarischen Gesellschaft «Rückkehr» erschienen sind.<sup>2</sup> Jenen Erinnerungen entspricht die erste Hälfte des Romans von Zgustova, in der Ievlevas Haft- und Gulag-Erfahrung geschildert wird.

Dass Susanne Schädlich's *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* und Monika Zgustova's *Valjas Nacht* die Dimensionen Faktualität und Fiktionalität vereinen, ist zunächst den jeweiligen Klappentexten zu entnehmen. Darin werden beide Werke zwar als Romane bezeichnet, es handle sich aber um authentische Lebensgeschichten, für die die jeweiligen Autorinnen vorher umfangreiche Recherchen durchgeführt hätten. Dementsprechend befindet sich am Ende beider Bücher eine Danksagung und werden auch die wichtigsten Informationsquellen genannt. Bei Schädlich sind es sowohl Menschen, die Mara Jakisch persönlich gekannt haben, als auch Archivalien, Bücher und Artikel. Zgustova hat ebenfalls Archivalien eingesehen und zudem Gespräche mit Valentina Ievleva und mit anderen Frauen geführt, die im Gulag gewesen sind wie sie. In dieser Hinsicht ist zu lesen: «Esta novela es la historia de Valia que he imaginado como compendio de todos esos relatos

<sup>2</sup> Cfr. IEVLEVA, Valentina Grigorievna: *Unkempt Life*. <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=202> [2. Mai 2018]. Information zum Leben von Ievleva in: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=186> [2. Mai 2018]. Siehe auch SHAPOVALOV, 2001: 317-353.

que escuché. Podría ser la historia de cada una de ellas, de sus vidas de sufrimiento y valor»<sup>3</sup> (Zgustova, 2013: 351).

Gemeinsam ist beiden Büchern andererseits ein epilogartiger Abschnitt, in dem über das Altersleben der jeweiligen Protagonistin informiert wird: Mara Jakisch in Frankfurt-Bockenheim und Valja Ievleva in der Stadt Scherbinka, in der Nähe von Moskau. Bei Schädlich schließt dieser Abschnitt den Roman. Erzählt wird darin, dass Jakisch ihre letzten Jahre «[e]ingetaucht in das Licht einer eigenen Welt» (Schädlich, 2014: 206) lebte, die bis in die «weite sibirische, sternenfunkelnde Nacht» (*ibid.*, 208) hinausreichte. Zgustova fügt dem Roman den Bericht *Con Valia a las afueras de Moscú* (Mit Valja am Moskauer Stadtrand) über ihren Besuch bei Ievleva hinzu. Als Datum gilt die Zeitspanne vom Herbst 2008 bis zum Sommer 2012 (Zgustova, 2013: 350). Sie treffen sich, um gemeinsam die Bilanz eines Lebens zu ziehen, das sich in der Symbolik von solchen Erinnerungsobjekten widerspiegelt wie: einem Bündel Briefe aus den USA, einiger Fotos und einer grauen Vogelfeder. Im melancholischen Gedenken ihrer Jungendliebe resümiert eine gebrechliche Ievleva ihr Leben mit dem Satz: «Los más bellos jardines son los de invierno»<sup>4</sup> (*ibid.*, 349).

Zeugnis abzulegen ist folglich die primäre Funktion der Romane von Zgustova und Schädlich, eine Funktion, die die Autorinnen für die jeweiligen Zeitzeuginnen und Opfer übernehmen. Deshalb mögen ihre Texte zwar des absoluten Wahrheitsanspruchs autobiographischer Zeugnisse entbehren, in Romanform scheinen sich allerdings die inhärente Subjektivität und jene Fälschungsanfälligkeit eines Zeugen-Autors, die mit jeglichen Selbstinszenierungswünschen assoziiert werden können, wohl durch die vielsichtige, ästhetisch fruchtbare Einbildungskraft einer nicht betroffenen auktorialen Instanz beseitigen zu lassen. Im Folgenden sollen ihre Literarisierungsstrategien ermittelt werden.

## 2. FICTIONS OF MEMORY

Wie in den *Fictions of Memory* (*cf.* Neumann, 2005) oder literarischen Erinnerungsprodukten wird in den Romanen *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* und *Valjas Nacht* real-historisches und imaginiertes Material vermischt und verflechtet. Einerseits werden nicht dokumentierte biographische Details von Mara Jakisch und Valja Ievleva erfunden, ihre Gespräche und Gedanken, ihre privaten

<sup>3</sup> Deutsch: «Dieser Roman ist die Geschichte Valjas, wie ich sie mir ausgemalt habe: als Übersicht über die vielen wahrgenommenen Geschichten. Es könnte die Geschichte jeder einzelnen dieser Frauen sein, ihrer Leidenswege und ihres Mutes.» (Übersetzung von L.V.).

<sup>4</sup> Deutsch: «Gärten sind im Winter am schönsten.» (Übersetzung von L.V.).



Briefe, oder insgesamt Szenen, Orte und Nebenfiguren erdichtet. Andererseits werden aber auch real-historische Personen genannt wie, bei Zgustova, der Dichter Lazar Shereshevsky (1926-2008) und, bei Schädlich, Dietrich Hübner (1927-2017), Funktionär der Liberal-Demokratischen Partei in der SBZ, mit dem Jakisch im Dresdner NKWD-Gefängnis durch Klopfzeichen an der Wand Kontakt gehabt hat. Historische Highlights wie der Tod Stalins und Chruschtschows Entstalinisierung gestalten die kontextuelle Kulisse beider Romane. Zudem werden Dichter wie Derschawin, Puschkin und Jessenin, Goethe, Mörike und Rilke, und Schriftsteller wie Tolstoj und Dostojewski, Gorki und Tschechow, Pasternak und Ehrenburg genannt und Gedichte und Lieder wiedergegeben: Der Song *It's a long way to Tipperary* beispielsweise, der im Roman von Zgustova ein Leitmotiv bildet, wird in einer von der Autorin erdachten Variante zitiert. In Schädlichs *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* werden Filme wie *Es geht um mein Leben* (1936, Reg.: Richard Eichberg) und *Hummel-Hummel* (1936, Reg.: Alwin Elling) und Operetten wie *Gräfin Mariza* (1924, Komp.: Imre Kálmán Koppstein) oder *Der Graf von Luxemburg* (1909, Komp.: Franz Lehár), Sänger und Schauspieler wie Rudolf Platte (1904-1984), Ida Wüst (1884-1958) und Theo Lingen (1903-1978) erwähnt.

Um die konkrete Realität des Gulags darzustellen, bedienen sich Schädlich und Zgustova der Intertextualität. Vor allem rekurren sie auf Erinnerungsbücher von Gulag-Überlebenden, dies deutlicher im Fall von Zgustova, die den Memoiren von Ievleva folgt. Dementsprechend gestalten unmenschliche körperliche Arbeit bei unausstehlicher Kälte im Winter und unter der Folter von Krankheiten übertragenden Insekten im Sommer, extremer Hunger und notdürftige Kleidung, Schmutz, Gewalt und Strafen, Krankheiten und Unfälle, Todesfälle und Selbstmord, und nicht zuletzt der schwierige Umgang von politischen Gefangenen mit Kriminellen bei Schädlich und Zgustova den Alltag im stalinistischen Gulag. Als Lichtfunken schimmern in ihren Romanen allein die atemberaubende Schönheit der sibirischen Landschaft, die im Gedächtnis der ehemaligen Gulag-Häftlinge lebenslang haften bleibt, die unter Umständen erlaubte künstlerische Tätigkeit – Ievleva darf in Theaterstücken spielen, Jakisch im «Pieper»-Chor singen –, und die heilende Wirkung der Freundschaft, die ein unverbrüchliches Band schmiedet. Die prägnantesten Beispiele hierfür im Roman von Zgustova sind die fürsorgliche Liebe von Valja Ievleva und Boris Michailow und die treue Freundschaft von Ievleva und der vierzehn Jahre älteren Schauspielerin Tatiana Okunevskaya (1914-2002), die zwischen 1948 und 1954 in Haft und im Gulag war. Aus Okunevskayas Autobiographie<sup>5</sup> stammen

<sup>5</sup> Die Memoiren von Tatiana Kirillovna Okunevskaya, *Tatianas Tag* (Moskau: Vagrius, 1998) sind abrufbar unter: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=987> [2. Mai 2018]. Information zu ihrem Leben unter: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=713> [2. Mai 2018].

beispielsweise Details wie der Heiratsantrag vom Staatschef Jugoslawiens, Marschall Josip Broz Tito, oder ihre Vergewaltigung durch den sowjetischen Volkskommissar des Inneren Lawrenti Beria, dessen Name in *Valjas Nacht* jedoch ungenannt bleibt. Informiert wird ebenfalls über Einzelheiten der Beziehung Ievlevas zu Michailow, die in ihren Memoiren belegt sind: dass er ihr im Gulag Fäustlinge und Stiefel geschenkt hat, oder dass sie eine Schwangerschaft von ihm als Rechtfertigung für einen aussichtslosen Fluchtversuch angegeben hat. Bei Schädlich wird die Freundschaft zwischen Mara Jakisch und der elf Jahre älteren Margarete Mehlhemmer (1894-1971)<sup>6</sup> thematisiert, die in den 1930er Jahren bei der Astra-Filmproduktion von Alwin Elling gearbeitet hatte und von 1951 bis 1955 in Haft und im Gulag war. Auch hier ist dokumentierte biographische Information zu Mehlhemmer zu finden: das tragische Schicksal ihres Mannes Alfred, zuerst im KZ Sachsenhausen und dann im Auftrag der Potsdamer Gestapo vom Gutsbesitzer Karl von Kähne in Petzow am Schwielowsee erschossen, der Verlust ihres Sohnes bei der Schlacht um Stalingrad, oder ihre Festnahme im April 1951 in der DDR.

Neben der Verflechtung von Realität und Fiktion und neben Intertextualität muss in Bezug auf den Literarisierungsprozess in *Herr Hübner und sibirische Nachtigall* und in *Valjas Nacht* noch auf die Erzählperspektive eingegangen werden. Während Schädlich vom auktorialen Erzählen Gebrauch macht, ist bei Zgustova eine homodiegetische Erzählinstanz zu verzeichnen. Ihre Valja Ievleva ist nämlich Ich-Erzählerin – öfters in Form von imaginierten Briefen an Mutter und Tochter – und Gegenstand des Erzählens mit Ausnahme von wenigen Kapiteln, in denen ihre Tochter Bella die Ich-Erzählperspektive übernimmt. Das geschieht zunächst im dritten Kapitel, in einem Brief, in dem das Kind die Mutter im Gulag über seinen Alltag in der Schule und zu Hause mit der kranken Großmutter informiert, ein Märchen aus Sibirien wiedergibt und andeutet, wer ihre Mutter angezeigt hat. Auch im vierten Kapitel erzählt Bella in der ersten Person, um ihr Herumirren in der Sowjetunion mit der aus dem Gulag gerade entlassenen Mutter auf der Suche nach Arbeit zu referieren. Schließlich wendet sich Bella im fünften Kapitel an ihren Vater, den US-Amerikaner Bill Rowgrave, um über die Freundschaft zwischen ihrer Mutter und der Schauspielerin Tatiana Okunevskaya zu erzählen, sowie über ihr Rebellieren gegen jegliche Indoktrinierungsversuche in der Schule und zuletzt auch über ihr Leben am Rande der sowjetischen Gesellschaft als Straßenkind und kleine Diebin. In sämtlichen Briefen melden sich auch Bill Rowgrave und Valja Ievlevas Mutter zu Wort. Der Perspektivenwechsel erfüllt bei Zgustova somit erstens eine informative Ergänzungsfunktion – Informationslücken werden geschlossen

<sup>6</sup> Information zum Leben von Margarete Mehlhemmer (1894-1971) in: <http://www.gulag.memorial.de/person.php?pers=80> [23. Mai 2018].

–, zweitens gelingt dadurch die Integration von divergierenden Realitätsversionen. Wichtig ist dabei vor allem die Tatsache, dass diese voneinander abweichenden Versionen die Sicht von drei Generationen gegenüberstellen – von Großmutter, Mutter und Tochter –, sowie die Perspektive von Sowjet- und USA-Bürgern. Darin konvergieren Zgustova und Schädlich, denn auch in *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* wird die Sicht des Westens eingefügt, hier: der BRD, wohin Mara Jakisch nach ihrer Entlassung aus dem Gulag zieht, und wird die multigenerationelle Betrachtungsweise berücksichtigt – hier aber stets durch die Stimme der allwissenden auktorialen Erzählinstanz.

Durch die Vermischung von Faktualität und Fiktionalität, durch Intertextualität und durch Multiperspektivierung, so scheint mir, erfüllen die Romane von Schädlich und Zgustova nicht nur ihre Zeugnisfunktion, sondern sie verhindern auch eine mystifizierende Hochstilisierung der historischen Realität.

### 3. ZUR LITERATURÄSTHETISCHEN INSZENIERUNG

Ein spezieller Fokus soll schließlich auf die ästhetische Inszenierung in den Romanen von Schädlich und Zgustova gerichtet werden. Denn, in der Formulierung von Nina Frieß: «Literatur stellt Gedächtnisfunktionen, -prozesse und -probleme im Medium der Fiktion durch ästhetische Inszenierungen dar und macht diese dadurch beobachtbar» (Frieß, 2017: 25).

Als konstitutives Element von Literatur ist die poetische Sprache auch das wichtigste Instrument für die Literarisierung real-historischen Materials. Diesbezüglich mag beim ersten Blick der krasse Gegensatz zwischen dem lockeren, fast kolloquialen Stil in *Valjas Nacht* und dem kargen Ton in *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* auffallen, was sich am folgenden Beispiel veranschaulichen lässt, die Beschreibung der Qual nämlich, welche den Gulag-Häftlingen im Sommer durch Stechmücken und Schmeißfliegen verursacht wird:

Ya hace tres meses, desde que se derritió la nieve y el tiempo se ha vuelto más cálido, que nos atacan legiones de mosquitos, pero sobre todo moscardas, enormes moscas azules y verdes que zumban en nuestro entorno describiendo círculos y formas como alrededor de un rebaño de ganado. Ya hace tres meses que cada mañana, nada más partir, nos vuelven a perseguir sus legiones. Las moscardas y los mosquitos se multiplican a medida que avanza el día y aumenta el calor; por la noche volvemos al barracón con las caras tan hinchadas que ni siquiera nos reconocemos las unas a las otras. Ya hace tres meses que me siento víctima de estos alocados insectos alados y ávidos de sangre [...] <sup>7</sup> (Zgustova, 2013: 161)

<sup>7</sup> Deutsch: «Seit drei Monaten, seitdem der Schnee schmolz und das Wetter wärmer wurde, stürmen Legionen von Mücken vor allem aber von Schmeißfliegen, riesigen blauen und grünen

Im Sommer kroch Mara auf Feldern in der Taiga, verzog Pflanzen. Die Sonne sengte.  
Im Sommer fielen Stechmücken in schwarzen Wolken über sie her.  
Beim Essen sah die Suppe aus wie Buchweizengrütze.  
Die Mücken krochen in Nase und Mund.  
Die Mücken krochen in Ärmel und Hosenbeine.  
Die Stiche quollen auf. Die Stiche entzündeten sich. Pyodermie. [...] (Schädlich, 2014: 71)

Eine aufmerksame Lektüre deckt jedoch die klangvoll rhythmische Strukturierung und die Stilmittel auf, die den Ausdruck literarisch erfassen. Das anaphorische «Ya hace tres meses» von Zgustova entspricht den Anaphern «Im Sommer», «Die Mücken krochen» und «Die Stiche» von Schädlich; die Metapher «legiones de mosquitos» korrespondiert mit den «schwarzen Wolken»; der Vergleich «como alrededor de un rebaño de ganado» mit «wie Buchweizengrütze»; die Aufzählungen «azules y verdes» und «círculos y formas» mit «Nase und Mund» und «Ärmel und Hosenbeine»; die durch Koordination gebundene Parallelisierung «avanza el día y aumenta el calor» mit der asyndetischen Sequenz «Die Stiche quollen auf. Die Stiche entzündeten sich.»

Neben der poetischen Sprache trägt auch die Motivik der Romane zur literarischen Rekonstruktion historischer Faktualität bei. In dieser Hinsicht wiederholen sich in *Valjas Nacht* wichtige Motive in kreisförmiger Struktur, fast im Sinne eines *Déjà-vu*, so dass sie zunächst warnend und dann bekräftigend wirken. Diesen Effekt hat beispielsweise der Dialog zwischen Valja Ievleva und dem US-Schiffskapitän, dem Anthropologen Warren Bowerly, am Anfang des Romans über das harte Klima nördlich vom Polarkreis. Darin erwähnt Bowerly die zaristischen Gefangenenerlager, die Ievleva nur aus Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* (1861-1862) kennt, und versichert noch, dass es in der Sowjetunion solche Lager mit Zwangsarbeitern immer noch gebe: Er habe nicht nur davon gehört, sondern auch Fotos gesehen. Ievleva, die sich weigert, diese Information für wahr zu halten, muss aber eine Jacke anziehen, denn plötzlich ist ihr, als ob der Nordpolarwind ihr in die Glieder gefahren wäre. Das Motiv der Kälte übt somit die Funktion einer Vorblende, es gilt als Hinweis auf die darauffolgenden Kapitel II und III, in denen Ievlevas Leben und Leiden im Gulag geschildert werden. Wenn in Zgustovas Roman dadurch mit der chronologischen Achse Zarenzeit – Sowjetzeit gespielt wird,

---

Fliegen, auf uns zu, brummen um uns im Kreis und in Formen herum wie um eine Viehherde. Seit drei Monaten verfolgen uns ihre Legionen, sobald wir am Vormittag los laufen. Die Schmeißfliegen und die Mücken vermehren sich im Laufe des Tages bei steigender Hitze; nachts laufen wir mit solch angeschwollenen Gesichtern in die Baracke zurück, dass wir einander nicht wiedererkennen. Seit drei Monaten fühle ich mich als Opfer von diesen verrückten beflügelten blutgierigen Insekten [...]. (Übersetzung von L.V.).

wird bei Schädlich die räumliche Dimension in Anspruch genommen. In *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* werden die Erfahrungen von Mara Jakisch im sibirischen Gulag und diejenigen von Dietrich Hübner im DDR-Gefängnis parallel geschildert, ihre jeweiligen Schicksale werden gegenübergestellt, um zum Ergebnis zu gelangen, dass das Zuchthaus im Osten Deutschlands schlimmer ist als das Straf- und Arbeitslager in Sibirien: «Manchmal wünschte er [Dietrich Hübner], er wäre nach Sibirien gekommen» (Schädlich, 2014: 82).<sup>8</sup>

Thematisch soll zudem der Rekurs auf das literarische Erbe beachtet werden. Sowohl Zgustova als auch Schädlich lassen ihre Figuren nämlich bekannte literarisch-mythische Geschichten zitieren, auf die ihre eigenen anspielen, in deren Tradition sie eingliedert werden sollen. In dieser Hinsicht evozieren Valja Ievleva und Bill Rowgrave am Anfang von *Valjas Nacht* Tschechows Erzählungen *Die Dame mit dem Hündchen* (1899) und *Von der Liebe* (1898), die ihre Schicksale vorwegzunehmen scheinen. Die letztere Geschichte wird später, nach Ievlevas Entlassung aus dem Gulag, von ihr noch einmal in Erinnerung gerufen, als eine Art Bestätigung der Vorahnung. Und noch später, Anfang der 1960er Jahre beim Wiedertreffen mit Rowgrave in Moskau, muss Ievleva kurz an den Mythos von Psyche und Eros denken, als ihr der bevorstehende Verlust des Geliebten bewusst wird:

Ya de madrugada, cuando dejaron de pasar los trolebuses, Bill se quedó dormido y yo custodié a oscuras su sueño, mientras palpaba su cuerpo caliente y me imaginaba a mí misma como si fuera Psyche, que con el mero tacto reconocía al dios Eros, a quien no debía ver.<sup>9</sup> (Zgustova, 2013: 335)

Nicht expliziert werden in Zgustovas *Valjas Nacht* die offenkundigen Anklänge an Puccinis *Madama Butterfly* (1904) und in Schädlichs *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* die unmittelbaren Bezüge vom Motiv der Kommunikation der

<sup>8</sup> In einem Interview äußerte sich Schädlich zu diesem Thema wie folgt: «[I]m Übrigen ist ja auch, glaube ich, die Tendenz so, dass die DDR nach wie vor verharmlost wird und meines Erachtens auch ungern darüber gesprochen wird, dass die Anfänge dieses Staates eigentlich mit einem stalinistischen Terror begannen, also dass das nicht sehr viel unähnlich war dem Nazi-Regime gegenüber. [...] [W]enn man viel liest darüber und sich in diese Gefangenenschicksale einliest und auch, wie die Gefangenen behandelt wurden, da sind keine großen Unterschiede dann zwischen MfS und NKWD, das wurde teils übernommen, also eins zu eins übernommen. Und auch dass zwischen ... kurz nach dem Krieg die Leute einfach verschwanden, Terror und Willkür herrschte, Angst und Schrecken in der SBZ, Sowjetischen Besatzungszone, also dass politische Gegner ausgeschaltet wurden ...» (Schädlich, 2014a).

<sup>9</sup> Deutsch: «In den frühen Morgenstunden, als es kein Oberleitungsbusverkehr mehr gab, ist Bill eingeschlafen und ich habe im Dunkeln seinen Schlaf gehütet, während ich seinen warmen Körper berührte und mich selbst dabei als Psyche sah, die mit ihrem bloßen Tastsinn den Gott Eros erkannte, den sie nicht ansehen durfte.» (Übersetzung von L.V.).

zwei Titelfiguren, Jakisch und Hübner, durch Klopffzeichen an der Gefängniswand auf Dumas' *Graf von Monte Christo* (1844-1846). Explizit oder implizit mag allerdings die Evokation solcher Klassiker den literarisierten Lebensgeschichten von Valja Ievleva und Mara Jakisch ihre Dauerhaftigkeit verleihen.

#### 4. FAZIT

In ihren Romanen *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* und *Valjas Nacht* gelingt es Susanne Schädlich und Monika Zgustova, wie ich versucht habe zu zeigen, die Gulag-Realität zu bannen. Im Bereich der Fiktionalität rekurren sie auf Historizität: Nicht nur basieren die literarisierten Lebensgeschichten auf reale Biographien, sondern sie interagieren mit Memoiren von real-historischen Personen, ihren Vorgängertexten. Anders als in den Autobiographien von Gulag-Überlebenden lassen sich in der Fiktion aber divergierende Realitätsversionen und eine plurale Perspektivierung gestalten. Die literaturästhetische (Re-)Konstruktion historischer Realität erfolgt andererseits durch die poetische Erfassung der Sprache, durch die Integration von Zeiten überbrückender bzw. Orte verbindender Motive und nicht zuletzt durch die Heraufbeschwörung des literarischen Erbes. Im Zwischenraum von Fakt und Fiktion scheint die neueste Literatur somit zu zeigen, dass sie sowohl Zeugnis kraft als auch Dauerhaftigkeit besitzt.

#### LITERATURANGABEN

- APPLEBAUM, Anne. *Gulag. A History of the Soviet Camps*. London: Penguin Books, 2004 (2003).
- FRIESS, Nina. *Inwiefern ist das heute interessant? Erinnerungen an den stalinistischen Gulag im 21. Jahrhundert*. Berlin: Frank&Timme, 2017.
- IEVLEVA, Valentina Grigorievna. *Unkempt Life* [online], 1994. <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=202> [2. Mai 2018].
- KANTOROWICZ, Alfred. *Deutsches Tagebuch*. Teil 2. Berlin: europäische ideen, 1980.
- MEHLHEMMER, Margarete. *Überleben in zwei Diktaturen*. Hrsg. Friedrich-Franz Wiese. Bad Münstereifel: Westkreuz, 2000.
- NEUMANN, Birgit. *Erinnerung, Identität, Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer «Fictions of Memory»*. Berlin: De Gruyter, 2005.
- OKUNEVSKAYA, Tatiana Kirillovna. *Tatjanas Tag* [online], 1998. <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=987> [15. Mai 2018].
- ROHR, Angela. «Der Vogel». In *Der Vogel. Gesammelte Erzählungen und Reportagen*. Hrsg. Gesine Bey. Dritte Auflage. Berlin: BasisDruck, 2013, S. 13-49.
- SCHÄDLICH, Susanne. *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall*. München: Droemer, 2014.

- SCHÄDLICH, Susanne. Üble Schicksale im DDR-Knast. Interview vom 2.9.2014. Von André Hatting [online], 2014a. [https://www.deutschlandfunkkultur.de/aufarbeitung-ueble-schicksale-im-ddr-knast.1008.de.html?dram:article\\_id=296299](https://www.deutschlandfunkkultur.de/aufarbeitung-ueble-schicksale-im-ddr-knast.1008.de.html?dram:article_id=296299) [12. Dezember 2018].
- SHAPOVALOV, Veronica. *Remembering the Darkness: Women in Soviet Prisons*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2001, S. 317-353.
- ZGUSTOVA, Monika. *La noche de Valia*. Barcelona: Destino, 2013.

# FAMILIENERINNERUNG UND FIKTION IN VIOLA ROGGENKAMPS ROMANEN: VERGANGENHEITSBEWÄLTIGUNG IM ZWISCHENRAUM

JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN  
*Universidad de Salamanca*

## 1. DIE VERGANGENHEIT IST IMMER NOCH DA: FAMILIEN, ERINNERUNG UND VERSCHWEIGEN

**D**IE DREI FIKTIONALEN Werke Viola Roggenkamps (Hamburg, 1948) stellen eine ganz ähnliche Suche dar. Die jeweiligen weiblichen Hauptfiguren teilen, obwohl sie unterschiedlich alt sind und sich die Rahmenbedingungen der Romane sehr voneinander unterscheiden, dasselbe Bedürfnis, ihre Identität auf der Grundlage einer komplexen Familiengeschichte zu definieren. Der lokale Ausgangspunkt der Suche ist jeweils Hamburg, ein Schauplatz, den die Hauptfiguren mit der Autorin gemeinsam haben; dort kam es zu den bedeutenden Ereignissen, die die Figuren in eine unzumutbare Lage versetzen. Die autobiographischen Aspekte spielen eine besondere Rolle in den Romanen *Familienleben* (2005) und *Tochter und Vater* (2011),<sup>1</sup> auf die wir uns hier konzentrieren werden, weil sie trotz einiger Unterschiede die gleiche Geschichte Viola Roggenkamps an den Orten der familiären Vergangenheit und ihr konsequentes Streben nach der eigenen Identität erzählen. Nach Julia Herzberger gibt es einige Themen, die die Texte der zweiten jüdischen Generation in Deutschland bestimmen. Sie erwähnt das deutsch-jüdische Verhältnis in der Gesellschaft, das individuelle Doppelbewusstsein der nachgeborenen Generation und, «damit eng verbunden [,] auch die Frage nach der eigenen Identität: jüdisch, deutsch oder beide zu sein» (Herzberger, 2009: 17-8). In einem Interview erklärt Roggenkamp:

<sup>1</sup> Der zweite Roman Roggenkamps in dieser Reihe, *Die Frau im Turm*, wurde 2009 veröffentlicht.



Jüdisch zu sein und deutsch, das kann es nach der Schoah eigentlich gar nicht geben. So war nach 1945 bis weit in die 90er-Jahre hinein das Lebensgefühl in jüdisch-deutschen Familien. Es dennoch zu sein, jüdisch und auch deutsch, diesen Zwiespalt, diese Zerrissenheit als ihren eigenen Ort anzuerkennen, sowohl im Gegenüber zu den Deutschen als auch und gerade im Gegenüber zu nichtdeutschen Juden: Darum geht es im Leben jüdisch-deutscher Nachgeborener. (Flor, 2004)

Die Hamburger Autorin schreibt über Bekanntes und sehnt sich zugleich nach einer Identität, die im Land der Täter schwierig aufzubauen ist, obwohl der *stille* Held, auf den sich die Existenz der Familie stützt, hier geboren wurde: Der Vater, der *gute Deutsche*, der sich dem System, das damals an der Macht war, widersetzte, und der sich den von der übergroßen Mehrheit der deutschen Gesellschaft angenommenen Vorurteilen entzog. Roggenkamps doppelte Natur – deutsch und deutsch-jüdisch –, bestimmt den Standpunkt, von dem aus sie die Realität beobachtet, und ebenso die Art und Weise, wie sie vergangene und gegenwärtige Vorgänge bewertet. Autobiographische Bezüge liegen in zahlreichen Werken von den der zweiten Generation angehörigen Autoren vor; daher sind die von ihnen als Kinder oder Jugendliche erlebten Einstellungen gegenüber dem Holocaust in diesen Texten wesentlich:

Zahlreiche Werke der jüdischen Schriftstellerinnen und Schriftsteller der zweiten Generation – vor allem der jeweils ersten Texte – weisen deutliche autobiographische Spuren auf. Daher spielen die Einstellungen zur Shoah, denen sie als Kinder und Heranwachsende begegnet sind, in ihren Werken eine wesentliche Rolle. Gemeinsam ist ihnen dabei eine kritische Haltung zu den eingeschliffenen Diskursen und Ritualen in der Familie und in der Gesellschaft. (Steinecke, 2005: 12)

Der Umgang der jüdischen Autoren der zweiten Generation mit dem Holocaust war problematisch und oft gekennzeichnet durch Vorwürfe gegen die Eltern und deren Beziehung zur Vergangenheit. In diesem Sinne entsteht gewissermaßen ein paralleler Vorgang unter den jüdischen Autoren zu dem, was generell in der deutschen und österreichischen Gesellschaft geschieht. Die Vorwürfe in der jüdischen Literatur kommen auf, während die *Väterliteratur* die Reaktion der nichtjüdischen Schriftsteller auf die tadelnswerte Einstellung ihrer Eltern schildert, die die Figur des Täters oder des Mitläufers verkörpern (Steinecke, 2005: 12). Die aktuellen Familienromane beinhalten genauso wie früher die *Väterliteratur* Bezüge auf frühere Ereignisse; es gibt jedoch, wie Aleida Assmann betont, einen wesentlichen Unterschied: Die *Väterliteratur* steht im Zeichen des Bruchs und der Konfrontation, während die heutigen Familienromane eher einer Kontinuität entsprechen (Assmann, 2006a: 26).<sup>2</sup> Es gab also literarische Werke, die im Zusammenhang

<sup>2</sup> Vgl. Assmann, 2006a: 26: «Während die *Väterliteratur* im Zeichen des *Bruchs* steht - ihr thematisches Zentrum ist die Konfrontation, die Auseinandersetzung, die Abrechnung mit dem Vater,

mit den unterschiedlichen und oft widersprüchlichen Erfahrungen und Sorgen der Nachkommen – der Täter oder auch der Opfer – entstanden. Sie entsprachen der kritischen Vision der Kinder der Zeitzeugen in Bezug auf die Erlebnisse ihrer Eltern und vor allem auf deren Umgang mit den vergangenen Vorkommnissen. Im Gegensatz dazu vertritt der Familienroman die Interessen der einen und der anderen Seite, denn alle Autoren suchen nach einem persönlichen Platz in der familiären Geschichte, was gleichzeitig in hohem Maße zur Gestaltung der eigenen Identität beiträgt.

Viola Roggenkamp arbeitete fünfundzwanzig Jahre lang für *Die Zeit*, bevor sie danach bis 2004 fast ein Jahrzehnt lang bei der Berliner *tageszeitung* tätig war; knappe Informationen über ihr Leben befinden sich in wenigen herausgegebenen Interviews und auf ihrer offiziellen Webseite.<sup>3</sup> Zu einem bestimmten Zeitpunkt entscheidet sie, gewisse Aspekte ihres Lebens zu offenbaren, die bis dahin nur einem engen Familienkreis bekannt waren: Mit 56 Jahren veröffentlicht sie ihren Debütroman *Familienleben*. Obwohl sie jahrzehntelang als Journalistin gearbeitet hatte, war sie zuvor noch nicht bereit gewesen, in der Öffentlichkeit über ihre komplexe und widersprüchliche Vergangenheit zu sprechen. Letztendlich teilt sie diese schwierige Verarbeitung der Vergangenheit mit der ganzen deutschen Gesellschaft, die sich damit immer noch auseinandersetzt. Roggenkamp gehört zur ersten Nachkriegsgeneration, sodass sie ihre Kindheit in den 50er Jahren erlebt, als das zentrale Interesse der Regierung in der BRD darin lag, das unbehagliche Kapitel des Nationalsozialismus abzuschließen und sich auf den wirtschaftlichen Wiederaufbau des Staates zu konzentrieren. Diesen Wunsch hatte Konrad Adenauer selbst in seiner ersten Regierungserklärung formuliert: «Vergangenes vergangen sein lassen» (Adenauer, 1949). Jahre später verlangt die Jugend von ihren Eltern eine neue Beziehung zur Vergangenheit und zu Geschehnissen, für die sie eine klare Verantwortung übernehmen sollten.<sup>4</sup> Die Studentenrevolten der späten 60er Jahre ermöglichen es der zweiten Generation jüdischer Deutschen, ein neuartiges Zugehörigkeitsgefühl zu empfinden. Sie teilten mit den gleichaltrigen nicht-jüdischen Mitbürgern schwere Vorwürfe gegenüber den Eltern, deren Verhalten die Machtergreifung Hitlers ermöglicht hatte. Weiterhin lehnten sie das von Adenauer

steht der Familienroman im Zeichen der *Kontinuität* - hier geht es um die Integration des eigenen Ich in einen Familienzusammenhang, der andere Familienmitglieder und Generationen mit einschließt. Im Familienroman gewinnt die Identitätssuche eine historische Tiefe und Komplexität, die in der Väterliteratur noch nicht angelegt ist.»

<sup>3</sup> Vor allem der Artikel von Hans-Jürgen Fink für die Zeitung *Hamburger Abendblatt* und der von Jana Hensel für *Der Spiegel* (siehe Literaturverzeichnis). Die Adresse der offiziellen Webseite Roggenkamps ist: <http://www.viola-roggenkamp.de/Biographie.htm>.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Frei, 2009: 87-102.

vorgeschriebene Schweigen über die Vergangenheit ab; für den Kanzler diene der ersehnte Wirtschaftsaufschwung als Entschuldigung dafür, dass man sich nicht mit der jüngsten Vergangenheit auseinandersetze (Meng, 2005: 410).

Wie bei anderen Autoren der Generation nach den Zeitzeugen bildet nicht der Holocaust selbst den Kern der Geschichten Roggenkamps, sondern dessen Folgen für die in irgendeiner Form von ihm Betroffenen. In diesem Zusammenhang betont Maxim Biller – Jahrgang 1960: «Eigentlich ist es nicht der Holocaust selbst, der mich interessiert und bewegt, sondern viel mehr das, was er mit den Menschen, egal ob Täter oder Opfer, gemacht hat und immer noch macht, und vor allem aber mit ihren Nachkommen» (Biller, 1995: 11). In Roggenkamps Texten sehen wir, wie Personen der ersten und der zweiten Generation traumatische Erinnerungen aufgreifen, die ein ums andere Mal mündlich oder mittels des väterlichen Tagebuchs (in *Tochter und Vater*) vergegenwärtigt werden. Indem sie die problematische Beziehung der Kinder zu ihren überlebenden Eltern auch auf sich bezieht, gibt Viola Roggenkamp zu, dass sie mit den gleichaltrigen Mitgliedern der zweiten Generation, die in Anwesenheit ihrer direkten Vorfahren das Thema Holocaust nicht erwähnen, einer Meinung ist (Roggenkamp, 2005: 35).

Dieses Schweigen über die eigene Familiengeschichte ist Privatsache, aber wenn man beschließt, es zu brechen, dann wird die persönliche Erfahrung zum Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses. Im Laufe des Prozesses hat die Autorin unterschiedliche Entscheidungen treffen müssen: Wann und warum soll man bekennen, was verschwiegen wurde? Über welchen Kanal ist dieses Bekenntnis umsetzbar? Welche Rolle spielt die Fiktion in diesem Zusammenhang? Was ist der Grund dafür, dass kein nichtfiktionaler autobiographischer Text bevorzugt wird? Dass Roggenkamp für die Aufdeckung der familiären Vergangenheit die Fiktion gegenüber nicht-fiktionalen Genres bevorzugt, könnte mit möglichen Ungewissheiten in Verbindung stehen. Einerseits führen die mangelnde Bereitschaft der Eltern, über das Thema zu sprechen, und das sich daraus ergebende Informationsdefizit im Rahmen des Familiengedächtnisses zu Leerstellen, die durch das literarische Schaffen angemessen ausgefüllt werden können. Andererseits ist es einfacher, mit den eventuellen historischen Unstimmigkeiten der Darstellung umzugehen, wenn diese durch einen Erinnerungsroman und nicht durch eine historische Recherche oder durch einen Zeitungsbericht durchgeführt worden ist. Assmann weist auf die besonderen Merkmale dieser neuartigen Gattung hin:

Während die Historiker bei der Frage nach Fakten und Fiktionen auf ein striktes Entweder Oder beharren müssen, arbeiten die Autoren von Erinnerungsromanen mit einem Sowohl als Auch. Wie die Erinnerung selbst bewegt sich diese Gattung zwischen Fiktionen und Fakten, zwischen Imagination und Recherche, zwischen Phantom und Reflexion, zwischen Erfindung und Authentizität. (Assmann, 2011: 223)

Wahrscheinlich glaubt Roggenkamp, dass es an der Zeit ist, ihre Familiengeheimnisse zu enthüllen, und dass die Verschleierung der eigenen Ängste durch die Fiktion einfacher als durch nicht-fiktionale Texte erfolgt. Nach so vielen Jahren war dies bestimmt keine einfache Aufgabe, sodass sie auf den vom fiktionalen Schreiben zur Verfügung gestellten Schutz zurückgreift.

Das Werk der Autorin stützt sich, wie oben dargelegt, auf zahlreiche Variablen, darunter die Generationszugehörigkeit und das Judentum. Es gibt allerdings noch einen grundlegenden Aspekt, der ihre Wahrnehmung der Realität bzw. der Vergangenheit festlegt: Sie lebt in Deutschland, dem Land der Täter. Nationalsozialismus und Krieg bestimmten das Leben ihrer Eltern und Großeltern, außerdem verursachten sie großes Leid und sogar den Tod vieler Verwandter. Die Entscheidung, nach 1945 in Hamburg – wo ihre Leben gescheitert waren – zu bleiben, ist eine Entscheidung für ihre Stadt, und das ist ein zentraler Aspekt sowohl in *Familienleben* als auch in *Tochter und Vater*. Im Gegensatz zu denjenigen, die in den USA oder in Israel ansässig sind, haben die deutschen bzw. österreichischen jüdischen Autoren der zweiten Generation einen eigenartigen Bezug zu ihrer Umgebung, denn hier fanden die ihre Geschichten stützenden Ereignisse statt. Diese Orte der Erinnerung sind also zugleich gegenwärtige Orte, erneuerte Schauplätze, die jedoch einige alte Elemente (Cafés, Geschäfte, usw.) und, was noch viel wichtiger ist, viele der damaligen Akteure bewahren. Das hat im Rahmen der Romane eindeutige Auswirkungen auf die Verbindung von Fiktion und Realität,<sup>5</sup> da die Handlung in einer greifbaren Umgebung verankert ist, in der sich das Leben der Familie abspielt.

## 2. JUDEN UND IHR ÜBERLEBEN: DER HISTORISCHE HINTERGRUND DER ROMANE

Die Autorin verbirgt die autobiographische Basis ihrer Romane nicht, sodass der Versuch, den historischen Kontext ihrer Familie und deren Beziehung zur Umgebung zu verstehen, eine angemessenere Einschätzung der Interaktion von Fakten und Fiktionen ermöglicht. Die Auffassung, dass es nach dem Krieg in Deutschland keine Juden mehr gab, entsprach im Großen und Ganzen den Tatsachen. Die meisten Überlebenden hatten weit weg vom Epizentrum des Völkermords Zuflucht gefunden, vor allem in den USA und im neu gegründeten Staat Israel.

<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang erläutert Aleida Assmann: «Die neue Erinnerungsliteratur stellt eine besondere Herausforderung für die Literaturwissenschaft dar, weil sich in ihr die klaren Unterscheidungslinien zwischen Literatur und Leben sowie zwischen Fakten und Fiktionen verwischen» (Assmann, 2011: 222).

Sie nahmen ihre Traumata mit, wie die umfassende Holocaustliteratur belegt, und teilten eine unüberwindbare Verwirrung mit ihren Kindern, die ihrerseits versuchten, mithilfe der Literatur dem Schmerz, der Verdrängung und starken Schuldgefühlen gegenüberzutreten. Für niemanden war das eine leichte Mission, trotzdem waren einige besonders betroffen, wie Michael Brenner verdeutlicht: «Besonders problematisch war die Situation für die deutschen Juden, die wegen hohen Alters oder Heirat mit nicht jüdischen Partnern oft beabsichtigten, in Deutschland zu bleiben, und die daher von indifferentem oder offen antisemitischem Verhalten persönlich betroffen waren» (Brenner, 1995: 84-85). Das ist der Fall der Familie Schiefer in *Familienleben*, wo der *arische* Vater der einzige Schutz vor der Endlösung dargestellt hatte. Die jugendliche Erzählerin des Romans erklärt naiv, dass sie wegen des Vaters nicht ausgewandert sind: «Mein Vater mag den Hamburger Regen, seine Haut wird rot und pelzt sich unter der Sonne. Darum sind wir geblieben. Wir könnten in Amerika sein oder in Israel, dort könnten wir leben» (Roggenkamp, 2005: 81). Dies reicht zwar bei weitem nicht aus, um die Entscheidung der Schiefers zu begründen, aber der väterlichen Figur kommt diesbezüglich besondere Bedeutung zu.

Trotz der allmählichen Zunahme jüdischer Stimmen in öffentlichen Diskussionen optierten die Familien aufgrund der vergangenen und gegenwärtigen Umstände oft für das Verschweigen – wenn nicht für das Vergeben – ihrer eigenen Identität. Dieser Aspekt, der dem literarischen Rahmen der Romanfiguren Roggenkamps eigen ist, spiegelt auch die Erlebnisse der Autorin wider, da sie ihr Berufs- und Sozialleben aufbaut, ohne ihr Judentum zu offenbaren. Sie vermied früher in ihrer publizistischen Arbeit jeglichen Hinweis darauf, denn die folgenden von ihrer Mutter oft ausgesprochenen Worte blieben sicherlich dauerhaft in ihrem Gedächtnis: «Sag denen nicht, dass deine Mutter Jüdin ist!» (Hensel, 2004: 174). Dieser Ausruf, eher eine Bitte als ein Befehl, verlor im Laufe der Zeit nicht an Kraft und wurde zu einem zurückhaltend bewahrten Geheimnis, das zwei Generationen miteinander verband. Die Autorin bezieht diese besonderen Umstände auf ihren späteren Wunsch, Journalistin zu werden: «Vielleicht war genau dieses Verschweigen ein Impuls für mich, Journalistin zu werden, also Geschichten öffentlich zu machen – es war nicht bewusst geplant, aber ich wollte gern etwas erzählen und mit Leuten zusammenkommen, die etwas zu erzählen haben». (Fink, 2011)

Roggenkamps Romane veranschaulichen deutlich die kontroverse Annahme der jüdischen Identität, ebenso wie den obsessiven Versuch, die Zugehörigkeit zu einer Minderheit zu verbergen, deren Vergangenheit in Deutschland nur schwer aufgearbeitet werden konnte. Sowohl Fania in *Familienleben* als auch die anonyme Erzählerin in *Tochter und Vater* fühlen sich unbehaglich gegenüber der über die gesamte Lebensdauer von ihrer Mutter aufrecht erhaltenen Empfehlung, die jüdische Seite zu verschweigen.

### 3. REALITÄT UND FIKTION IN VIOLA ROGGENKAMPS ROMANEN

Traditionell wird der Literaturkritik abgeraten, ein literarisches Werk auf der Grundlage der biographischen Aspekte des Autors zu bewerten, denn die Literatur bildet von selbst eine autonome Welt, die sich auf ihre eigenen Fundamente stützt und keinen weiteren Beistand benötigt. Es handelt sich hier aber um Erinnerungsromane, deren «historische Referenzialität» die Gattung von anderen literarischen Texten trennt.<sup>6</sup> In diesem Zusammenhang unterscheidet Assmann die Fiktionalisierung von der literarischen Ausarbeitung: «Literarische Ausarbeitung bezieht sich auf Fragen der Darstellung wie Rahmung, Narrativierung, stilistische Mittel, Deutungsangebote usw. Fiktionalisierung bedeutet demgegenüber, dass Teile der Erzählung bewusst hinzuerfunden, umgestellt oder anderweitig verändert werden» (Assmann, 2011: 218). Dieser Fiktionalisierung kommt in den hier analysierten Romanen besondere Bedeutung zu, wo die Verbindungen zwischen Fakten und Fiktionen immer wieder ent- und dann erneut verkoppelt werden.

Der fiktionale Charakter der beiden Romane wird durch einige wesentliche Unterschiede zwischen den Texten unterstrichen: Fania, die Erzählerin in *Familienleben*, wird in *Tochter und Vater* zu einer anonymen Instanz; außerdem verschwinden im zweiten Roman jegliche Bezüge auf ihre Schwester Vera, die im ersten Roman eine wichtige Rolle gespielt hatte. Diese hypothetische Inkonsistenz ist beabsichtigt, denn sie ergibt sich nicht aufgrund eines Versehens der Autorin, wie sie selbst erläutert: «Die beiden Romane haben unbedingt etwas miteinander zu tun. *Tochter und Vater* ist dennoch keine Fortsetzung, sondern eine Fortschreibung des Themas» (Roggenkamp, 2013). Die Veränderungen im familiären Rahmen tragen dazu bei, dass die Erzählung und der autobiographische Hintergrund der Autorin nicht einfach miteinander gleichgesetzt werden können. Die Glaubwürdigkeit des literarischen Rahmens wird dadurch teilweise vermindert, dass der Vergleich der Erzählung mit den beschränkten Informationen bezüglich des Lebens Roggenkamps unterschiedliche Schwachstellen aufweist. Auf der anderen Seite werden andere zentrale Figuren wie der Vater Paul und die Mutter Alma beibehalten, was darauf zielen könnte, dass diese erste Generation der vom Holocaust Betroffenen im Mittelpunkt steht – und nicht die Erinnerungen und die Vergangenheitsbewältigung ihrer Tochter. Für Ruth Klüger spielt die Anonymität der Tochter eine besondere Rolle bezüglich des Fiktionalisierungsgrades des Romans: «[D]er ausge-

<sup>6</sup> Vgl. Assmann, 1999: 225: «Die Gattung der Erinnerungsromane unterscheidet sich darüber hinaus von anderen literarischen Werken durch ihre historische Referenzialität. In diesem Genre präsentiert sich der literarische Text wie andere auch als formal geschlossene Textur, aber nicht wie andere als ein in sich geschlossenes Universum. Trotz seiner formalen Stimmigkeit verweist der Text auf ein Außerhalb seiner selbst.»

sparte Name ist wie eine negative Verdinglichung der Verstrickungen der Nazizeit mit denen der Gegenwart. Es bleibt etwas Undurchdringliches, Irritierendes, das uns fehlt, eine Fiktion, die sich nicht mit der Wirklichkeit deckt» (Klüger, 2011). Mit dem Namen der Hauptfigur verschwinde irgendwie auch die Brücke zur Realität, was folglich die erzählten Ereignisse auf die literarische Fiktion beschränke. Dadurch, dass die Autorin auf eine greifbarere Erzählinstanz verzichtet, schwächt sie die eventuellen Bezüge auf eigene Erlebnisse und entfernt den Roman von ihrem autobiographischen Hintergrund.

#### 4. FERNE KINDHEIT UND SPÄRLICHE ERINNERUNG: FAMILIENLEBEN

Die Handlung spielt sich Mitte der 60er Jahre in Hamburg ab, wo die vom Wirtschaftswunder ausgeschlossene Familie Schiefer versucht, unter schwierigen Bedingungen vorwärtszukommen. Großmutter Hedwig Glitzer, ihre Tochter Alma, deren Ehemann Paul Schiefer und die zwei Enkelinnen Vera und Fania<sup>7</sup> leben in einer verwahrlosten Wohnung mit anderen Nachbarn zusammen in einem auffälligen Gebäude, das in einer eigentlich privilegierten Wohngegend liegt. Hermann und Eva Hanninchen, denen das Haus gehört, und die angeblich der NSDAP nah gestanden hatten, wohnen oben. Im unteren Stock ist die Familie Kupsch untergebracht, Vertriebene aus Schlesien, die sich auf eine fast illegale Weise in Hamburg niedergelassen haben; die Kupsch sind Alma für ihre bedingungslose Großzügigkeit unendlich dankbar. Die umstrittenste Figur ist die bejahrte Witwe Schmalstück, denn sie verkörpert die dunkelste Seite der Vergangenheit, und wie deren Schatten sich weiter auf die Gegenwart projiziert: Diese Frau hatte das Paar Paul-Alma mit ernsthaften Konsequenzen denunziert, weil sie gegen die Nürnberger Rassengesetze verstieß. Auch Paul Schiefers Geschwister und seine Schwägerin tauchen gelegentlich im Roman auf und belegen, dass die Deutschen unterschiedliche Meinungen und Verhaltensweisen in Bezug auf den Nationalsozialismus gehabt hatten, was in der Nachkriegszeit zahlreiche Konflikte mit sich bringen würde. In der Einleitung des Werks *Meine Mamma* (2005), eine Sammlung von Aussagen jüdischer Kinder über ihre Mütter, legt Viola Roggenkamp dar:

Es kam vor, daß in einer Familie Juden und Antisemiten unter einem Dach lebten. Es kam vor, daß etwa der arische Bruder oder die arische Schwester die versteckt lebende jüdische Ehefrau des eigenen Bruders bei der Gestapo denunzierte. Das war ein Todesurteil. Und es kam durchaus vor, daß die ganze Familie in den Jahren danach fortführte, was sie in den Jahren vor der Nazizeit gelebt hatte: Man saß zusammen an einem Tisch, ehemalige Täter und ehemalige Opfer beim Sonntags-

<sup>7</sup> Fania, eine dreizehnjährige Jugendliche, ist die intradiegetische Erzählerin.

braten, sprach über die Teuerungsrate, über die Adenauerregierung, über die Leistungen der Kinder in der Schule, und über das, was geschehen war, was die Familie gespalten hatte, darüber sprach man nie ein Wort. (Roggenkamp, 2005: 47)

Bei dieser Passage tritt die Verbindung der familiären Geschichte Roggenkamps mit dem fiktionalen Bereich deutlich zutage. Diese Fakten spiegeln sich fast Punkt für Punkt in *Familienleben* wider: Die Schiefers laden Pauls Bruder und seine antisemitische Frau mit dem Versuch, sich endlich zu versöhnen, zum Abendessen ein, was aber völlig scheitert (Roggenkamp, 2005: 256-261). Der Roman zeigt die innere Welt der Autorin, die sich auf der Suche nach einer doppelten Identität befindet: als Erwachsene und als Jüdin; darüber hinaus stellt der Text Familienverhältnisse dar, die vom Holocaust bzw. von anderen vor 1945 stattgefundenen Ereignissen bestimmt werden. Der Vater ist ein nur hinter verschlossenen Türen existierender Held, von dessen Heldentaten außerhalb von Zuhause lediglich einige mit der Großmutter befreundete Theresienstadt-Überlebende wissen. Im Unterschied zu *Tochter und Vater* entwickelt sich der Konflikt um die Figur der Mutter: Einerseits gibt es Konflikte zwischen ihr und der Erzählerin Fania; andererseits zwischen ihr und ihrer Mutter (also der Großmutter Fantias). Alte Ängste und Traumata beeinflussen immer noch, wie sich die Personen zueinander und zur Umgebung verhalten; das ist besonders augenfällig bei Alma. Ihrer Meinung nach ist einer am besten nur im Haus Jude, denn sie hat ein zwiespältiges Verhältnis zu dieser religiösen Minderheit, das zwischen Identifikation und Ablehnung hin und her schwankt. Die widersprüchlichen Einstellungen innerhalb und außerhalb der Wohnung verraten, dass das Kapitel des Nationalsozialismus für die Erwachsenen der Familie noch nicht abgeschlossen ist.

Der ehemaligen Denunziantin zu begegnen, mit der Nazi-Schwägerin ein Abendessen zu teilen oder mit den von historischen Referenzen beladenen Hamburger Orten konfrontiert zu werden, hat ähnliche Auswirkungen auf Alma, die Mutter. In diesem Fall nähren sowohl die im Roman auftretenden Personen, als auch die Orte, an denen sie leben, eine nie überwundene Angst, denn sie bedeuten eine fortdauernde Bestätigung, dass die Bilder des Familiengedächtnisses mit der Realität übereinstimmen. Die Orte verkörpern «eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt» (Assmann, 1999: 299). Aufgrund der zeitlichen Nähe und angesichts der Tatsache, dass die Überlebenden in ihre Heimatstadt zurückgekommen sind, werden einige Orte je nach ihrer doppelten Natur wahrgenommen und sowohl als *Räume* als auch als *Orte* im Sinne von Assmann verstanden. Diese unterscheidet wie folgt zwischen den zwei Konzepten: «Der Begriff des Raumes enthält ein Planungspotential, das in die Zukunft weist; der Begriff des Ortes dagegen hält ein Wissen fest, das auf die Vergangenheit



bezogen ist» (Assmann, 2006a: 218). Diese zweigliedrige Referenzialität stellt für die Hauptfiguren oft eine schmerzhaftes Herausforderung dar.

Hamburg ist die Stadt, in der die Familie Schiefer ihre traumatischen Erinnerungen zu überwinden versucht, und ebenso die Stadt Viola Roggenkamps. Wie für die Erzählerin Fania ist Hamburg auch für sie der Ort ihrer Kindheit, wo sie mit einer problematischen familiären Vergangenheit umgehen musste. Die Erinnerung der Autorin an ihre Kindheit wird vom damaligen Schweigen, aber auch von der seitdem vergangenen Zeit bedingt. Die Fiktion ermöglicht in diesem Fall, eventuelle Mängel und Leerstellen auszugleichen. Bei dem Schaffensprozess handelt es sich um einen langwierigen Vorgang: «Drei Jahrzehnte trug die Hamburger Autorin und langjährige *Zeit*-Publizistin den Stoff für ihren ersten Roman mit sich herum, all die Jahre hat sie ihn in ihrem Kopf hin und her bewegt» (Hensel, 2004: 174). Nach dem langen Zögern hat Viola Roggenkamp entschieden, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen, das Familiengedächtnis literarisch zu bearbeiten, und ein für alle Mal öffentlich ihre Privatsphäre teilweise aufzudecken.

##### 5. SCHAUPLÄTZE VERGANGENER ERLEBNISSE BESUCHEN: DIE SUCHE NACH DEM VATER IN TOCHTER UND VATER

Der Roman *Tochter und Vater* erweitert, ergänzt und ändert Aspekte, die in *Familienleben* nur entworfen worden waren, sodass dieses Werk nicht als bloße Fortsetzung des ersten betrachtet werden kann. Wiederum führt uns eine weibliche Figur durch die Geschichte, aber es wird auf die grammatikalische erste Person und auf den ständigen Gebrauch des Präsens verzichtet. Darüber hinaus erwähnt der Erzähler den Familiennamen Schiefer nicht mehr und die einzige Tochter – eine zweite erscheint nicht – wird zu einer namenlosen Figur. Im zweiten Roman gewinnt der Vater an Bedeutung, während er im ersten den weiblichen Figuren untergeordnet war. In *Tochter und Vater* spielt sich alles nach der Wende ab, was bestimmte Auswirkungen bezüglich der Vergangenheitsbewältigung mit sich bringt. Der Vater ist gerade an Krebs gestorben, und der Rest der Familie muss für die Beerdigung sorgen, bei der die Tochter eine kurze Abschiedsrede halten will. Dadurch beabsichtigt sie, über einen rührenden Abschied hinaus, bestimmte Verdrängungen anzusprechen, und die Anwesenden mit unbekanntem Seiten des Verstorbenen zu konfrontieren. Die Vorbereitung der Rede macht die aufmerksame Studie der auf 55 Seiten vom Vater hinterlassenen autobiographischen Aufzeichnungen erforderlich. Davon existieren zwei Fassungen, da der Verstorbene das erste Original umgeschrieben und dabei mehrere Fragmente gestrichen hatte (Roggenkamp, 2012: 36).<sup>8</sup> Er hatte also schon seine eigenen Erinnerungen gefil-

<sup>8</sup> Künftig: TuV.

tert und sie an die wechselnden Verhältnisse seines Lebens angepasst. Das zeigt die Besonderheiten des Gedächtnisses, das von dem jeweiligen Kontext abhängt, aus dem die aufbewahrten Episoden zurückgerufen werden.

Die Absicht ihrer Tochter stößt von Anfang an auf die entschiedene Ablehnung Almas, die das Familiengeheimnis in letzter Minute nicht aufdecken will: «Vor allen Leuten? Bist du meschugge? Was zu sagen sei, könne nicht gesagt werden. Paul habe es so bestimmt. Mach mir jetzt nicht noch mehr Kummer» (TuV: 53). Es wird schließlich keine Rede gehalten, obwohl die Hauptfigur in der Zeit zwischen dem Tod ihres Vaters und seiner Beerdigung ständig darüber nachdenkt. Währenddessen unternimmt sie eine Reise zu den Schauplätzen in Deutschland und in Polen, an denen sich die traumatischen Ereignisse der familiären Vergangenheit abspielten. Was die Hauptfigur ermutigt, ins Auto zu steigen, ist eine letzte Annäherung an ihren Vater, bevor die Bestattungszeremonie stattfindet. Wie im Roman *Familienleben* dargestellt, waren die Abende der Familie jahrelang voller Erinnerungsgespräche am Tisch; in *Tochter und Vater* verzichtet die Tochter auf die Introspektion und geht auf eine Reise in die Vergangenheit dahin, wo Zeugen der väterlichen Geschichten zu finden sind. Obwohl sie sich an die zu Hause gehörten Berichte erinnert, ist eine noch völlig unbekannte Episode der Anlass dafür, dass die junge Frau sich schließlich auf den Weg macht: «Diese Zugfahrt von Polen in die Lüneburger Heide war nie geschildert worden, und sie erschien ihr jetzt als eine Möglichkeit, innezuhalten. Ihm war es damals vielleicht ebenso gegangen. Er hatte festgesessen in diesem Lastwagen, auf diesem Waggon, in diesem Zug» (TuV: 12).

Die Reise führt über Hamburg, Berlin, Krakau und eine Ortschaft, deren Name nicht verraten wird: Wir kennen lediglich den Anfangsbuchstaben und ihre Lage in der Lüneburger Heide. Die Verheimlichung dieses Namens verstärkt die eventuelle Verbindung der Fiktion mit einem realen biographischen Bezug, da die Autorin anscheinend versucht, die mit dem verstorbenen Vater befreundeten lebenden Zeitzeugen zu schützen. Das Ziel der Reise ist Krakau, wo die von Paul erlebten Ereignisse stattfanden; dort kann die Tochter außerdem bedeutsame Zeugenaussagen sammeln. Die Nähe des Lagers Auschwitz-Birkenau stellt eine Spur des absoluten Bösen dar, dem der Vater entgegentreten musste, und bringt den Widerspruch seiner Anstrengungen mit sich: Einerseits hat er mit dem polnischen Widerstand zusammengearbeitet und seiner Frau und seiner Schwiegermutter im Untergrund geholfen; andererseits war er ins Gefüge des Holocaust verwickelt, da er die von den Juden beschlagnahmten Güter nach Westen transportierte. Ohne diese Tätigkeit in der Firma Weltburg&Co hätte er dem nationalistischen System keinen Widerstand leisten können, was wiederum die Zwiespältigkeit des väterlichen Verhaltens rechtfertigt.

Zurück in Hamburg, nachdem die Tochter schließlich bei der Beerdigung keine Rede gehalten hat, entscheidet sie, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen.

Das sollte dazu beitragen, dass sie endlich ihren eigenen Raum in Deutschland finden kann, in ihrer Heimatstadt, wo sich ihre Eltern nach dem Krieg staatenlos fühlten, besonders Paul, der außerhalb von Zuhause nie anerkannte bzw. geehrte Held, wie der Roman *Familienleben* zeigt. In ihrer Kindheit war sich die Tochter dessen bewusst, welche Schwierigkeiten ihr Vater durchleben musste, und inwiefern seine Einzigartigkeit ihn in einen Außenseiter verwandelt hatte: «Als Kind hatte sie ein Gespür dafür gehabt, wenn ihr Vater sich tief zurückzog. Er gehörte zu den Deutschen, und er war anders gewesen. Alma hatte ihren jüdischen Ort. Er hatte seinen Ort verloren» (TuV: 169). Das ist vielleicht der Grund dafür, dass Viola Roggenkamp dieses Werk geschrieben hat: Um ihrem eigenen Vater einen literarischen Platz zu verschaffen, an dem er sich für immer ausruhen kann.

Die Figuren von *Familienleben* und *Tochter und Vater*, vor allem die zentrale Person, aus deren Perspektive die Ereignisse dargestellt werden, bilden ein fiktionales Universum; sie ermöglichen aber gleichzeitig den Zugang zu einer lang verborgenen Wirklichkeit. Wie oben dargestellt, handelt es sich dabei um die jüdische Herkunft mütterlicherseits und um den heroischen 'arischen' Vater, der den Nationalsozialismus herausfordert, um seine jüdische Frau und deren Mutter vor dem Holocaust zu retten. Der Vater ist eine umstrittene Figur, denn er muss mit dem System zusammenarbeiten, um seine Ziele erreichen zu können. In diesem Sinne kombiniert er heldenhafte und verräterische Züge, je nachdem, wer sein Verhalten bewertet. In den Romanen Viola Roggenkamps geht es nicht einfach um Fakten oder Fiktionen, sondern eher darum, wie die Fakten interpretiert werden. Das heißt, wie sie von anderen gedeutet werden und wie die Autorin damit umgeht. Die Unterscheidung zwischen Authentizität und Faktizität ist für den postmodernen Diskurs nicht mehr relevant (Assmann, 2011: 218)<sup>9</sup> und vielleicht ist diese Verschmelzung von Fiktion und Realität deswegen der geeignetste Weg für die eigene Vergangenheitsbewältigung. Sie ist auf jeden Fall eine legitime Option, um dem zu begegnen, was zwei Generationen der Familie Roggenkamp belastet hatte.

## LITERATURANGABEN

- ADENAUER, Konrad (1949). «Erste Regierungserklärung», 1949 <http://konrad-adenauer.de/dokumente/erklarungen/regierungserklärung> [8 de marzo 2017].
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 1999.

<sup>9</sup> Vgl. Assmann, 2011: 218. «Genau diese Unterscheidung [zwischen Graden der Ausformung und der freien Erfindung] verwischt jedoch der postmoderne Diskurs, der von Authentizität und Faktizität nichts wissen will. Er beruht auf der konstruktivistischen Prämisse, dass alles, womit Menschen zu tun haben, von ihnen erfunden und gemacht ist.»

- ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck, 2006a.
- ASSMANN, Aleida. *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Wien: Picus, 2006b.
- ASSMANN, Aleida. «Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur». *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL), 2011, 36, 1, 213-225.
- BILLER, Maxim. «Geschichte schreiben. Über Unterschiede von jüdischer und deutscher Literatur». *Süddeutsche Zeitung*, 04.01.1995, 11.
- BRENNER, Michael. *Nach dem Holocaust. Juden in Deutschland 1945-1950*. München: C. H. Beck, 1995.
- CIFRE WIBROW, Patricia / MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel. «Topografías de la memoria: el espacio como objeto de recuerdo». In Maldonado Alemán, Manuel (coord.), *El discurso de la memoria en la narrativa alemana a partir de 1990*. Madrid: Síntesis, 2013, 261-297.
- DÜCKERS, Tanja. *Himmelskörper*. Berlin: Aufbau-Verlag, 2013.
- FINK, Hans-Juergen. «Viola Roggenkamp. Auf der Suche nach der eigenen Geschichte». *Hamburger Abendblatt*, 13.10.2011. [http://www.abendblatt.de/hamburg/persoendlich/article108140228\\_Auf-der-Suche-nach-der-eigenen-Geschichte.html](http://www.abendblatt.de/hamburg/persoendlich/article108140228_Auf-der-Suche-nach-der-eigenen-Geschichte.html) [27 de marzo 2017].
- FLOR, Henrik. «Autoren-Interview mit Viola Roggenkamp», 2004. *Weltbild*, [https://weltbild.de/artikel/buch/familienleben\\_13623820-1#authorsinterview](https://weltbild.de/artikel/buch/familienleben_13623820-1#authorsinterview) [30 de mayo 2018].
- FREI, Norbert. «Deutsche Lernprozesse. NS-Vergangenheit und Generationenfolge seit 1945». In Olmos, Ignacio / Keilholz-Rühle, Nikky (eds.), *Kultur des Erinnerns. Vergangenheitsbewältigung in Spanien und Deutschland*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2009, 87-102.
- HENSEL, Jana. «Im Garten ist die Welt zu Ende», *Der Spiegel*, 2004, 16, 174-177.
- HERZBERGER, Julia. *Erinnerungsarbeit der Holocaustliteratur der zweiten Generation am Beispiel von Gila Lustiger, Minka Pradelski und Viola Roggenkamp*. Göttingen: Optimus Mostafa Verlag, 2009.
- HOMANN, Ursula. «Jüdische Autoren der zweiten Generation. Wie leben sie heute in Deutschland? Vier Autorinnen geben Auskunft», *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums*, 2012, 201, 168-174.
- KLÜGER, Ruth. *weiter leben. Eine Jugend*. München: dtv, 1994.
- KLÜGER, Ruth. «Lichtvertiefte Finsternis», *Literarische Welt*, 2011 <http://viola-roggenkamp.de/Tochter%20und%20Vater.htm> [28 de mayo 2017]
- MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel. «El bien también es banal: sobre *stille Helden* y literatura», *Revista de Filología Alemana*, 2013, vol. 21, 85-102.
- MENG, Michael L. «After the Holocaust: The History of Jewish Life in West Germany», *Contemporary European History*, 2005, 14, 3, 403-413.
- ROGGENKAMP, Viola. *Familienleben*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005 [2004].
- ROGGENKAMP, Viola. *Meine Mamma*. Frankfurt am Main: Fischer, 2005.
- ROGGENKAMP, Viola. *Die Frau im Turm*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

- ROGGENKAMP, Viola. *Tochter und Vater*. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.
- ROGGENKAMP, Viola. «Interview mit Viola Roggenkamp», 2013 [http://www.fischer-verlage.de/interview\\_mit\\_viola\\_roggenkamp/1342419](http://www.fischer-verlage.de/interview_mit_viola_roggenkamp/1342419) [5 de mayo 2017]
- SCHILD'T, Axel. «Die Eltern auf der Anklagebank? Zur Thematisierung der NS-Vergangenheit im Generationenkonflikt der bundesrepublikanischen 1960er Jahre», Cornelißen, C./Klinkhammer, L./Schwentker, W. (eds.), *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, 317-332.
- SCHNEIDER, Richard Chaim. *Wir sind da! Die Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis heute*. Berlin: Ullstein, 2000.
- STEINECKE, Hartmut. *Literatur als Gedächtnis der Shoah. Deutschsprachige jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller der »zweiten Generation«*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2005.
- WELZER, Harald. «Erinnern und weitergeben. Überlegungen zur kommunikativen Tradierung von Geschichte». *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen*, 1998, Jg. 11, Heft 2, 155-170.
- WIRTZ, Susanne. «Jüdische Autoren der Gegenwart. Probleme – Positionen – Themen», *Tribüne. Zeitschrift zum Verständnis des Judentums*, 2011, 198, 152-160.
- WOLFRUM, Edgar. «Die Suche nach dem »Ende der Nachkriegszeit«. Krieg und NS-Diktatur in öffentlichen Geschichtsbildern der »alten« Bundesrepublik Deutschland». In Cornelißen, C./Klinkhammer, L./Schwentker, W. (Hrg.), *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, 183-197

# FAKTISCHE UND FIKTIONALE AUTOBIOGRAPHIE. THOMAS BRUSSIGS ROMAN *DAS GIBTS IN KEINEM RUSSENFILM*

MANUEL MONTESINOS CAPEROS  
*Universidad de Salamanca*

**T**HOMAS BRUSSIG leitet seinen Roman *Das gibts in keinem Russenfilm* mit folgendem Text ein:

Dies ist ein Roman. Zahlreiche Romanfiguren sind mit den Namen realer Menschen bezeichnet. Die Äußerungen und Taten der Romanfiguren mit den bekannt klingenden Namen sind meines Wissens Erfindungen des Autors. Anders gesagt: Wenn Du, lieber Leser, Dich beim Lesen hin und wieder fragst «Hat derunnder etwa wirklich...?», dann möge in Deinem Kopf als Echo mit meiner Stimme die Antwort erschallen «Nö, dis hab ich mir bloß ausgedacht.» (Brussig, 2016: 5)

Im Jahr 2015 veröffentlichte Thomas Brussig diesen Roman, den er als seine Autobiographie ausgab, in der er Fakten und Fiktion hervorragend vermischt. Man kann sagen, dass es sich um eine außergewöhnliche Autobiographie handelt:

Erstens, weil er darin mit realen Fakten seiner Biographie und gleichzeitig mit fiktiven Stationen seines Lebens spielt. Die Leser, die die Biographie von Brussig kennen, können sehen, dass der Autor in diesem Roman einen Teil seiner Biographie verfälscht.

Zweitens, weil Brussig die reale Geschichte der DDR und teilweise auch die der BRD in spielerischer Weise aufzeigt. Der Autor stellt uns in seinem Roman eine DDR dar, in der die Berliner Mauer noch nicht gefallen ist; eine DDR, in der die Stasi noch existiert, obwohl die erzählte Zeit vom 19. Dezember 1964 bis zum Jahr 2014 reicht. In dieser von Brussig beschriebenen Zeit steht noch die Berliner Mauer und auch die beiden deutschen Staaten, BRD und DDR haben über die Jahre 1989 und 1990 hinweg bis 2014 bestanden.

Thomas Brussig äußerte sich im Jahr 2015 zu diesem autobiografischen Roman in einem Gespräch mit Mario Kumeckawa und Markus Joch. In diesem Gespräch sagt Brussig Folgendes:

Ich schreibe meine Autobiographie. Aber: Ich tue es so, als hätte es keinen Mauerfall gegeben, als würde die DDR bis heute fortbestehen. Ich erzähle mein Leben in einer weiter existierenden DDR, erzähle aber dadurch auch die Geschichte der nicht mehr existierenden DDR und die Geschichte der anhaltenden Teilung Deutschlands. [...] Also, die ersten zwanzig, dreiundzwanzig Lebensjahre erzähle ich so, wie sie sich zugetragen haben, aber dann geht es weiter, weil die Mauer nicht fällt. (Kumekawa, 2015: 321)

Thomas Brussig gehört einer Generation von Schriftstellern der DDR an, die Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts geboren wurden. Aleida Assmann nennt diese auch die 85er Generation (Assman, 2007: 64-67). Es handelt sich um eine Gruppe von Personen, die den Zweiten Weltkrieg nicht erlebt hatte, und deswegen «kriegsschadensfrei aufgewachsen ist» (Assman, 2007: 64), und die nur die Wirtschaft eines sozialistischen Landes kennen gelernt hat.

Der Protagonist von *Das gibts in keinem Russenfilm* ist ein homodiegetischer Erzähler, der seine Autobiographie als das Alter Ego des realen Schriftstellers Thomas Brussig schreibt. Dennoch heißt der Protagonist Thomas Brussig. Er ist am 19. Dezember 1964 – das Datum entspricht dem Geburtstag des Autors – geboren und ist wie der Autor des Romas Zeuge der historischen Ereignisse der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der ersten Jahre des 21. Jahrhunderts. Der Protagonist erlebt die Teilung der beiden deutschen Staaten und die meisten historischen Ereignisse der DDR, vor allem in Ostberlin, aber auch in anderen Städten der BRD, wie in München, Hamburg oder Frankfurt.

Nach den eben zitierten Worten Brussigs kann man feststellen, dass die Kindheit- und Jugendjahre des Protagonisten so ähnlich sind wie die real erlebte Zeit seines Autors in den ersten zwanzig oder dreiundzwanzig Jahren seines Lebens: Er wohnt bei seinen Eltern in Berlin, in der Nähe vom Alexanderplatz, geht in die Schule, verliebt sich in junge Mädchen, absolviert seinen Militärdienst, besucht später eine Filmhochschule, wird Schriftsteller, usw.

Nehmen wir als Beispiel die Lebensstation des Romanprotagonisten in der Filmhochschule (Brussig, 2016: 176-178). Wie die Biographie von Thomas Brussig zeigt, besuchte der Schriftsteller die *Filmhochschule Babelsberg Konrad Wolf* in Potsdam. Das kann man erfahren, wenn man in der Biographie von Thomas Brussig nachschlägt (<https://www.thomasbrussig.de/biographie> [5.6.2018]). Der Protagonist im Roman schließt sein Filmstudium mit einer Abschlussarbeit über einen deutschen Film des Jahres 1953 in den DEFA-Studios ab, dessen Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase war. Der Betreuer dieser Abschlussarbeit in der Fiktion ist Lothar Bisky (Brussig, 2016: 176-178). Wenn man in der Biographie von Lothar Bisky nachliest, zeigt sich, dass Bisky Professor für Filmografie und Fernsehwissen-

schaft der Hochschule war, und dieser von 1986 bis 1990 sogar als Rektor vorstand ([https://de.wikipedia.org/wiki/Lothar\\_Bisky](https://de.wikipedia.org/wiki/Lothar_Bisky) [5.6.2018]). Später wurde er ein bekannter und wichtiger Politiker und Mitglied des Bundestags.

Thomas Brussig verwendet in der literarischen Fiktion eine Art von Anachronismus. Im Roman liest man, dass der Protagonist zwischen 1995 und 1996 an der Hochschule studierte, während der Schriftsteller Thomas Brussig ab dem Jahr 1990 an der Universität gewesen ist. Hier haben wir ein markantes Beispiel dafür, wie der Autor auch durch literarische Fiktion den Bezug zu seiner Biographie herstellt.

Hinsichtlich anderer Lebensstationen des jungen Thomas Brussig und seines Alter Ego im Roman kann man sagen, dass der Schriftsteller und der Protagonist dieselben Tätigkeiten wie Museums- und Hotelportier ausüben. Beide sind zudem als junge Männer zu Schriftstellern geworden, wobei sie unter anderem Literaturpreise verliehen bekommen.

Es ist bekannt und ein Faktum, dass der Schriftsteller Thomas Brussig mehrere Literaturpreise bekommen hat, unter anderen den *Drehbuchpreis der Bundesregierung* (1999), den *Hans-Fallada-Preis* (2000) oder den *Deutschen Comedy-Preis* (2012).

Wie spiegelt sich diese Tatsache in seinem Alter Ego wieder? Im Roman liest man, dass der Protagonist den *Bremer Literaturpreis* bekommt (Brussig, 2016: 172). Wenn man sich die Liste der Bremer Literaturpreisträger vor Augen führt ([https://de.wikipedia.org/wiki/Literaturpreis\\_der\\_Stadt\\_Bremen](https://de.wikipedia.org/wiki/Literaturpreis_der_Stadt_Bremen) [1.6.2018]), findet sich darauf nicht der Name von Thomas Brussig. Das ist ein weiteres Beispiel dafür, wie der Autor mit der Realität und der Fiktion spielt.

Aber ich möchte mich besonders auf ein Romankapitel beziehen, das den Titel *Die Brussig-Affäre* trägt. In dem Kapitel bezieht sich der Autor auf die Zeit vom 31. August bis 31. Oktober des Jahres 1997, wobei er anachronisch mit realen Fakten und Fiktion, aber auch mit Humor und Ironie spielt. Brussig stellt im Jahr 1997 – und auch später in seinem Roman – eine DDR dar, die noch in der Vergangenheit verankert ist. Nach der deutschen Wiedervereinigung wurden die politischen Verantwortlichen der DDR abgelöst, und nur diejenigen, die keine Verbrechen oder Bluttaten begangen hatten, durften politisch aktiv weiterarbeiten, wie z.B. der Politiker Gregor Gysi. Dieser taucht als Person im Roman auf, als der Protagonist Brussig 1997 von der Stasi bewacht, verfolgt und als Dissident beschuldigt wird. Und das, obwohl die Stasi eigentlich schon Ende 1989 bzw. Anfang 1990 aufgelöst wurde.

Wie folgt, beschreibt Thomas Brussig durch die Worte seines Alter Ego im Roman seine Vermutung, schon 1993 von der Stasi bespitzelt worden zu sein:



Um zu erfahren, ob mich die Stasi überwacht, hatte ich sowohl in der Babelsberger Laube als auch in der Berliner Wohnung Vorrichtungen gebaut, die einen Eimer Wasser auf unerlaubte Besucher niedergehen lassen. Weil man das Wasser natürlich aufwischen und den Eimer neu füllen kann, markierte ich eine Fülllinie – aber eine, die in die Irre führte, denn ich füllte den Eimer über den Strich hinaus. Mittels dieser Täuschung stellte ich in meiner Berliner Wohnung im April 93 einen Einbruch fest. Nichts fehlte, alles war an seinem Platz. Aber der Eimer war bis zur Markierung gefüllt, und das war zu wenig. (Brussig, 2016: 122 f.)

Am 31. August 1997 wird der Protagonist schließlich von Stasi-Agenten festgenommen, zur Vernehmung in die Stasi-Zentrale am Wederschen Markt gebracht und in eine kleine Zelle gesperrt. Dort erfährt er, dass er beschuldigt wird, Besitzer eines Bankkontos in der BRD zu sein. Die Person, die ihn verhört und anklagt, ist Egon Krenz. Auch hier zeigt sich das hervorragende Zusammenspiel von Realität und Fiktion. Thomas Brussig war in den Jahren 1993 und 1997 ein bekannter Autor in dem wiedervereinigten Deutschland. Seit dieser Zeit veröffentlicht er dort seine Bücher u.a. im Fischer-Verlag und verdient damit Geld. Was darauf schließen lässt, dass er sicherlich auch ein Bankkonto im Westen hat. Aber bei dem Verhör und bei der Diskussion zwischen ihm und Egon Krenz erfährt er, dass man ihn einer noch schwerwiegenderen Tat beschuldigt. Krenz zeigt ihm einen Soll-Betrag seines Bankkontos, der mit einer Rechnung für den Einkauf von Waffen übereinstimmt. Das gilt als Landeshochverrat.

Auf eine ironische Weise stellt Thomas Brussig das Verhör seines Alter Egos durch Egon Krenz und einer mysteriösen Frau dar, die die Neugierde des Verhafteten weckt, wie der folgende Romausschnitt zeigt:

Nach fünf Minuten Autofahrt war ich bereits im ZK-Gebäude am Wederschen Markt. Breite Treppen, [...] eine schwere, doppelflügelige Tür aus Buchenholz. Die führte in einen Raum, für ein Büro zu groß, für einen Saal zu klein. Hinter dem großen, lachhaft ordentlichen Schreibtisch saß Egon Krenz. Er erhob sich nicht, reichte mir auch nicht die Hand und sagte nicht einmal Guten Tag! [...] Mit uns im Raum war eine junge, große, schwarzhaarige Frau, die eine weiße Bluse und einen knielangen, lindgrünen Rock trug und wie eine Stehlampe in zwei drei Metern Entfernung hinter Krenz versetzt in der Ecke stand. Krenz hantierte mit ein paar Blättern, ohne mich anzusehen. Er hatte große Hände und einen großen Kopf, und sein Gesicht war viel grauer, als ich es mir vorgestellt hatte. Schließlich legte er die Blätter vor sich hin und schaute mich an. »Können Sie sich denken, weshalb Sie hier sind?«

Die Lieblingsfrage der Bullen, wenn sie nichts in der Hand haben. Bloß woher kennt Krenz diesen Auftakt?

»Gegenfrage: Können Sie sich denken, wobei Sie mich gestört haben? Und dann hab ich gleich noch ne Frage: Wer ist n die da? Soll die uns Kaffee bringen?«

»Sie werden noch früh genug mitkriegen, weshalb ich hier bin«, sagte die Stehlampe, und es klingt eisig. (Brussig, 2016: 200 f.)

Aber meiner Meinung nach verfälscht Thomas Brussig teilweise die Realität. In der mir bekannten Biographie von Thomas Brussig und in anderen wissenschaftlichen Arbeiten über ihn habe ich keine Information gefunden, die belegen, dass er von der Stasi festgenommen worden sei. Vermutlich will Brussig im eben dargestellten Kapitel (*Die Brussig-Affäre 31. August – 31. Oktober 1997*) die Situationen von DDR-Bürgern, die von der Stasi angeklagt und festgenommen sind, auf eine ironische Weise darstellen.

Außerdem muss die Rolle und Person von Egon Krenz genau analysiert werden. Wenn man sich über die politische Tätigkeit von Krenz in den DDR-Zeiten informiert, zeigt sich, dass er ab 1953 Mitglied der *Freien Deutschen Jugend* und von 1959 bis 1974 sogar einer ihrer Kreissekretäre war. Er war zudem von 1971 bis 1990 Abgeordneter der Volkskammer und ab 1973 Mitglied des Zentralkomitees der SED, wobei er ab 1983 schließlich Sekretär des Zentralkomitees der Partei war. Nach Erich Honecker war Krenz offensichtlich der zweitwichtigste Mann in der DDR. Als Sekretär des Zentralkomitees der SED war er zuständig für Sicherheitsfragen ([https://de.wikipedia.org/wiki/Egon\\_Krenz](https://de.wikipedia.org/wiki/Egon_Krenz) [7.6.2018]). Im Rahmen dieser Position soll Krenz mit der Stasi verkehrt haben, denn im Juni 1993 erhob die Berliner Staatsanwaltschaft Anklage gegen ihn wegen Totschlags und Mitverantwortung für das Grenzregime der DDR (*ibid.*). Im August 1997 wurde Krenz vom Landgericht Berlin wegen Totschlags in vier Fällen zu einer Freiheitsstrafe von sechs Jahren und sechs Monaten verurteilt. Nachdem die Revision gegen dieses Urteil im November 1999 abgelehnt worden war, musste Krenz am 13. Januar 2000 seine Haftstrafe antreten. Am 18. Dezember 2003 wurde er nach vier Jahren Haft entlassen und der Rest der Strafe wurde zur Bewährung ausgesetzt (*ibid.*). Logischerweise kann Thomas Brussig diese Fakten aus Krenz' Leben in seinem Roman nicht detailliert und realgetreu darstellen, weil es die DDR in der erzählten Zeit, d.h. im Jahr 1997, nicht mehr gegeben hat, und ein so wichtiger Politiker wie Egon Krenz von keinem DDR-Gericht hätte verurteilt werden können. Trotzdem ist es zweifelhaft, dass Krenz tatsächlich an den Verhören von Dissidenten oder Verdächtigen teilgenommen hat. Deswegen spricht Thomas Brussig in dem vorhin von mir erwähnten Zitat von *Bullen* als Metapher für Polizisten.

Nachdem der Protagonist von der Stasi angeklagt worden ist, taucht im Roman die Figur von Gregor Gysi auf. Das Alter Ego von Thomas Brussig entscheidet sich für Gysi als Verteidiger in den Brussig-Affären. Der homodiegetische Erzähler informiert den Leser, warum er diese Entscheidung getroffen hat:

Ich hatte mich einmal von Dr. Gysi wegen meiner Westhonorare beraten lassen. Der Mann gefiel mir. Er hatte außerdem Erfahrungen mit Hausarrestlern wie Ro-

bert Havemann. [...] Der einzige Anwalt, der sich sonst noch auf politische Fälle spezialisiert hatte, war Wolfgang Schnur, aber der saß in Rostock und befaßte sich vornämlich mit Wehrdienstverweigerern. Also sagte ich der Stehlampe, daß mein Anwalt Dr. Gysi sein sollte. »Gut«, sagte sie. »Wir informieren ihn umgehend.« (Bussig, 2016: 204)

In diesem Zitat des Romans tauchen die Namen von realen Rechtsanwälten der DDR-Zeiten auf. Ich möchte mich jetzt auf die Fakten beziehen. Dr. Gregor Gysi war ab 1971 freier Rechtsanwalt und verteidigte Systemkritiker, u.a. bekannte Personen wie Robert Havemann ([https://de.wikipedia.org/wiki/Gregor\\_Gysi](https://de.wikipedia.org/wiki/Gregor_Gysi) [7.6.2018]). Es ist eine Tatsache, dass Gysi von 1988 bis 1989 sogar zum Vorsitzenden des Kollegiums der Rechtsanwälte in Ost-Berlin und gleichzeitig zum Vorsitzenden der 15 Kollegien der Rechtsanwälte in der DDR gewählt wurde. Seit seinem Rücktritt als Fraktionsvorsitzender der Linkspartei im deutschen Bundestag im Jahr 2016 ist Gysi wieder als Rechtsanwalt in Berlin tätig (*ibid.*). Diese Fakten kannte Thomas Brussig und stellt Gysi in seinem Roman als einen Spezialisten für schwierige politische Fälle dar:

Dr. Gysi war kein Mann der Stasi, das bestimmt nicht, aber er spielte mit ihnen sicher gern Gib du mir das, dann geb ich dir das. Das sagte ich ihm einmal auch auf den Kopf zu. Er schlug die Augen nieder und sagte sibyllinisch: »Wissen Sie, Herr Brussig, ich kenn mich ja. Ich kann auf den Grund meiner Seele schauen, und ich versichere Ihnen, daß Sie keinen besseren Anwalt als mich finden werden. Ich an Ihrer Stelle würde mich auch an mich wenden.« (Brussig, 2016: 206)

Das Alter Ego von Thomas Brussig wird dank Gysi schließlich nur zu einer Strafe von Hausarrest verurteilt. Diesen beginnt er am 31. August 1997. Dieser Fall wird durch die *Tagesschau*, die von Dagmar Berghoff moderiert wird, auch in der BRD bekannt. Zudem erreicht die Bevölkerung am selben Tag die Nachricht des Todes von Diana von Wales in Paris (Brussig, 2016: 214). In diesem Fall verwendet der Schriftsteller zwei Fakten: Zum einen erscheint die Figur von Dagmar Berghoff, die von 1976 bis Ende 1995 die *Tagesschau* moderierte und die damals sehr bekannt und beliebt war. Aber in der Fiktion des Romans bezieht sich der Protagonist auf das Jahr 1997, d.h. zwei Jahre nachdem Dagmar Berghoff mit der Moderation der *Tagesschau* aufgehört hatte. Zum anderen nimmt das Alter Ego von Thomas Brussig im Roman auf den Verkehrsunfall, bei dem die Prinzessin Diana von Wales ums Leben kam, Bezug. Hinsichtlich dieses Faktums greift Thomas Brussig auf die Fiktion zurück – meiner Meinung nach ist es sogar Fantasie. Brussig spekuliert in seinem Roman mit dem Unfall der britischen Prinzessin, denn in *Das gibts in keinem Russenfilm* bringt er diesen Unfall mit der Stasi in Verbindung, was sicherlich nicht der Realität entspricht:

In der Nacht auf den 1. September konnte ich nicht schlafen. Die Westmedien starteten am diesem Tag ausnahmslos in einen Pariser Autotunnel. Wenn ich jetzt von der Bildfläche verschwinde, kräht kein Hahn nach mir. (Die Reporterin des ›Stern‹ ging später Vermutungen nach, daß der ominöse weiße Fiat Uno auf eine Inszenierung der Stasi hindeute, die alle Aufmerksamkeit auf den Unfall lenken wollte. (Brussig, 2016: 207)

Nach zwei Monaten Hausarrest, genauer gesagt am 31. Oktober desselben Jahres, kommt der Protagonist wieder auf freien Fuß.

Nun möchte ich ein anderes Faktum, das das Thema *Fußball* in den Fokus rückt, kommentieren und analysieren. Diejenigen, die schon einer älteren Generation angehören, können sich vermutlich an das einzige Spiel zwischen den Fußballmannschaften der beiden deutschen Staaten erinnern, das auch vom Alter Ego des Autors auf mehreren Seiten des Romans aufgegriffen wird. Dieses Fußballspiel fand tatsächlich am 22. Juni 1974 in Hamburg im Rahmen der von der BRD organisierten Fußballweltmeisterschaft statt. Bei diesem Spiel gewann die Mannschaft der DDR 1:0. Dieses Tor erzielte Jürgen Sparwasser in der 77. Minute ([https://de.wikipedia.org/wiki/Jürgen\\_Sparwasser](https://de.wikipedia.org/wiki/Jürgen_Sparwasser) [8.6.2018]). Sparwasser wurde damals in seiner Heimat als ein Held empfangen, weil er die Ehre der DDR und ihrer Bürger gerettet hatte. Dennoch wurde die Mannschaft der BRD Wochen später Fußballweltmeister. Bei diesem Anlass stellt sich die Frage, was der Schriftsteller Thomas Brussig mit diesem Faktum macht? Er vermischt zwei Fakten in der Fiktion des Romans.

Im Jahr 2006 richtete die Bundesrepublik Deutschland wieder eine Fußballweltmeisterschaft aus, aber dieses Mal selbstverständlich ohne die DDR. Das Alter Ego von Thomas Brussig erzählt auf mehreren Seiten (Brussig: 2016, 304-307) von dieser Weltmeisterschaft, an der auch die Mannschaft der DDR teilnimmt. Auf diese Weise vermischt Brussig die beiden von der BRD organisierten Weltmeisterschaften hervorragend.

Aber im Roman gewinnt die Mannschaft der BRD das Spiel gegen die DDR, natürlich mit einigen logischen Veränderungen, weil es sich um andere Zeiten handelt:

Die Fußball-WM 2006 hatte Franz Beckenbauer, dem ja immer alles glückte, in die BRD geholt, und endlich qualifizierte sich mal wieder die DDR – das erste Mal seit 1974, wo sie prompt auf die BRD getroffen war und sie mit 1:0 besiegt hatte. (Brussig, 2016: 305)

In diesem Zitat beschränkt sich der Protagonist auf das schon von mir kommentierte reale Faktum. Der Protagonist erzählt den Lesern von einem zweiten Spiel, das aber nie stattfand. Das Alter Ego von Thomas Brussig spricht im Roman

von einem Relegationsspiel zwischen der DDR und England, bei dem die deutsche Mannschaft die Engländer im Wembley-Stadion mit 2:0 besiegt und sich für die Weltmeisterschaft qualifiziert hatte (*ibid.*). Und so stehen sich im Viertelfinale die Mannschaften der beiden deutschen Staaten gegenüber. Aber diesmal siegt die Mannschaft der BRD, wie es der Protagonist im Roman erzählt:

Das Viertelfinale [...] war dramatisch wie kaum ein Spiel. Die Westdeutschen waren erdrückend, übermächtig, während die Ballack-Elf immer am Rande des Abgrunds stand. Der wahnsinnigste Moment in diesem an Wahnsinn nicht armen Spiel war sicher der, als mit Jens Jeremis ein Feldspieler beim Elfmeter in der Nachspielzeit für den verletzten Enke ins Tor mußte – und hielt. Die folgende Verlängerung fühlte sich aber an wie eine lange, grausame Hinrichtung, denn die Westdeutschen waren einfach besser, spielten in Überzahl, hatten einen Plan und ließen auch nicht nach, als sie 3:2 im Führung gingen. Daß Carsten Jancker in letzter Sekunde dennoch fast das 3:3 geglückt wäre, ein heransprintender, heranfliegender Philipp Lahm den Ball aber gerade noch von der Linie schlug, setzte dem Wahnsinn die Krone auf. (Brussig, 2016: 306)

Ich möchte nun dieses Zitat mit der Realität konfrontieren und vergleichen. Alle Personennamen darin sind real. Der bekannteste Name ist selbstverständlich der Name von Franz Beckenbauer, *der Kaiser Franz*. Weiterhin bekannt ist der Name von Philipp Lahm. Lahm war bis vor kurzem Spieler beim FC Bayern München und hat auch in der Nationalmannschaft gespielt, wo er 2014 den Weltmeistertitel erhielt. Er spielte auch in der deutschen Nationalmannschaft bei der Weltmeisterschaft im Jahr 2006 und erzielte sogar das erste Tor des Turniers<sup>1</sup>.

Michael Ballack, der als weiterer Fußballspieler im Zitat erscheint, wurde 1976 in Görlitz geboren und spielte u.a. auch beim FC Bayern München. Er nahm auch – genau wie Lahm – an der Weltmeisterschaft 2006 teil und war einer der besten Spieler des Turniers<sup>2</sup>.

Sowohl Jens Jeremis, der 1974 ebenfalls in Görlitz geboren wurde, als auch Carsten Jancker, 1974 in Grevesmühlen (damaligen DDR) geboren, waren im Jahr 2006 keine aktiven Spieler in der deutschen Nationalmannschaft<sup>3</sup> und konnten natürlich nicht an der Fußballweltmeisterschaft teilnehmen. Im Fall von Robert Enke muss man sagen, dass er nicht als Spieler an der Weltmeisterschaft von 2006 teilnahm, obwohl er noch bis 2009 in der Nationalmannschaft tätig war<sup>4</sup>. Meiner

<sup>1</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Philipp\\_Lahm](https://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_Lahm) [8.6.2018]

<sup>2</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Ballack](https://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Ballack) [8.6.2018]

<sup>3</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Jens\\_Jeremies](https://de.wikipedia.org/wiki/Jens_Jeremies) [8.6.2018] und [https://de.wikipedia.org/wiki/Carsten\\_Jancker](https://de.wikipedia.org/wiki/Carsten_Jancker) [8.6.2018]

<sup>4</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Enke](https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Enke) [8.6.2018]

Meinung nach verwendet Thomas Brussig ihre Namen in diesem Zitat, weil sie bekannte und gute Fußballspieler in dieser Zeit waren. Deswegen bekennt Brussigs Alter Ego von Thomas im Roman, dass «eine Mannschaft aus Spielern dieser beiden Mannschaften [...] auf Jahre unschlagbar sein [dürfte]» (Brussig, 2016: 307), was sich schließlich bei der Weltmeisterschaft von 2014 verwirklichen konnte, als die deutsche Mannschaft Weltmeister wurde.

Bezüglich des Sports erwähnt der Romanprotagonist auch die Olympischen Spiele, die die DDR im Jahr 2008 in Berlin organisieren soll und deren Olympiabotschafter Günter Grass ist – was natürlich nicht der Wahrheit entspricht. Wie man weiß, organisierte Peking die tatsächlichen Olympischen Spiele 2008. Deswegen sagt Brussig in seinem Roman auf ironische Weise: «Mit den Olympischen Spielen 2008 hatte es ja, dem Olympiabotschafter Günter Grass sei Dank, nicht geklappt. Aber die Fußball-WM 2006 hatte Franz Beckenbauer, dem ja immer alles glückte, in die BRD geholt». (Brussig, 2016: 222)

Der Leser muss bis zum Ende des Romans warten, um zu erfahren, warum der Schriftsteller Thomas Brussig noch in den Jahren nach der Wende und der Wiedervereinigung von zwei getrennten deutschen Staaten spricht. Der homodiegetische Erzähler erwähnt den Roman *Plan-D* des tatsächlichen existierenden Autors Simon Urban. Urban stellt in diesem Roman eine DDR dar, die 2011 noch existierte (Brussig: 2016, 362 f.). Auch das Alter Ego von Thomas Brussig in *Das gibts in keinem Russenfilm* bekennt, «daß nämlich literarische Texte Fiktionen sind, die allenfalls vage Verbindungen zur Realität haben» (Brussig, 2016: 222).

Bezüglich dieser letzten Worte des Protagonisten meinen viele Theoretiker und Literaturwissenschaftler, dass Literatur Fiktion sei. So hebt Toni Tholen hervor, dass es in einigen autobiographischen Romanen ein Phänomen gibt, was er *Automelanchographie* nennt (Tholen, 2018: 39-57).

Tholen verbindet diesen Begriff mit der melancholischen Erzählsituation des Protagonisten eines fiktionalen bzw. literarischen Werkes. Wie die meisten Literaten meinen, ist in manchen Romanen von Brussig eine Art von Nostalgie nach der damaligen DDR zu finden. Thomas Brussig selbst wertet diesen etwas melancholischen Rückblick ebenfalls als einen typischen Fall von Nostalgie:

Ich war lange Zeit ein Gegner der DDR-Nostalgie, weil die dazu genutzt wurde, sich der nötigen Auseinandersetzung nicht zu stellen, Aber ich glaube mittlerweile, dass Nostalgie ein normales menschliches Empfinden ist. In der Erinnerung wird jede Vergangenheit schön und warm und heimelig. [...] Die Erinnerung an die DDR ist umkämpftes Gebiet. Wenn sich Ostler gerne an früher erinnern, dann dürfen sie das, aber sie müssen wissen: Das macht die DDR nicht besser. Es liegt nicht an der DDR, sondern in der Natur des Erinnerns, dass die DDR plötzlich so gute Seiten hat. (Lambeck, 1999)

Diese Art von Ostalgie findet sich auch in *Das gibts in keinem Russenfilm*. Der Protagonist erinnert sich an die vielen schönen Erlebnisse seiner DDR-Zeiten, obwohl er in seinem Gedächtnis auch traurige und negative Erfahrungen hat, wie z.B. den Tod seines Vaters, die politischen Probleme mit der Stasi usw. Die positiven Erlebnisse des Protagonisten sind der Grund, warum der Schriftsteller Thomas Brussig in seinem Roman reale Tatsachen und Fakten fiktionalisiert und verfälscht darstellt.

## LITERATURANGABEN

ASSMAN, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis. Von den individuellen Erfahrungen zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck 2007.

BRUSSIG, Thomas. *Das gibts in keinem Russenfilm*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2016.

KUMEKAWA, Mario und JOCH, Markus. «Ich darf vor der DDR nicht ausreißen – Thomas Brussig im Interview mit Mario Kumekawa und Markus Joch», in: *dbeit. Entwicklung in der deutschen und polnischen Literatur nach 1989*. Hrsg. GANSEL, Carsten, JOCH, Markus, KUMEKAWA, Mario und WOLTING, Monika (Hrsg.). *Frem*Göttingen: V & R unipress 2015, S.311-321.

LAMBECK, Silke. «Herr Brussig, was halten Sie von Nostalgie?», in *Berliner Zeitung* vom 6./7. November 1999, [online] <https://www.thomasbrussig.de/vielerlei/interviews/126-herr-brussig-was-halten-sie-von-nostalgie> [3.5.2018].

THOLEN, Toni. «Facetten autofiktionalen Schreibens seit den 1970er Jahren - die Automelanchographie». In *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hrsg. Toni THOLEN, Patricia CIFRE WIBROW, Arno GIMBER. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim 2018, S. 39-57.

## *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: *Recelos entre literatura y psicoanálisis a través de la problemática del doble en Schnitzler y Freud. Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. 2016, N° 25, 147 – 158; *Kritische Reaktionen auf autobiographische Fälschungen in Holocaust Zeitzeugenberichten*. In: Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow, Arno Gimber (Hrsg.): *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim, Zürich, New York: Universitäts Verlag Hildesheim / Olms, 2018, 197-214; *Zeit und Genealogie im Rahmen von Väterbüchern und Familienromanen*. In: Paul Danler (Hg.): *Chronos – Kairos – Aion, alles eine Frage der Zeit?*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2019, 109-122.

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 Stauf und Toni Tholen). Heidelberg 2018.



## ARNO GIMBER

Ist Professor für Deutsche Literatur an 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 postdramático*. 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 Süselbeck (Hg.): *Streifzüge durch die Romania: Festschrift für Gabriele Beck-Busse zum 60. Geburtstag*. Stuttgart 2017, S. 149-159.

## ANDREAS HETZEL

Ist Professor für Philosophie an der Stiftung Universität Hildesheim. Studium der Philosophie, Germanistik und Publizistik in Münster und Frankfurt. Promotion und Habilitation in Darmstadt. Unterschiedliche Positionen an philosophischen Instituten u.a. in Chemnitz, Darmstadt, Innsbruck, Klagenfurt, Wien, Magdeburg und Istanbul. Arbeitsgebiete: Sprachphilosophie, Politische Philosophie, Kultur- und Sozialphilosophie, Umweltethik. Sprecher des DFG Graduiertenkollegs 2477 «Ästhetische Praxis» (seit 2019) und Mitherausgeber der *Allgemeinen Zeitschrift für Philosophie* (seit 2015). Ausgewählte Publikationen: *Zwischen Poiesis und Praxis. Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*, Würzburg 2001; *Die Wirksamkeit der Rede. Zur Aktualität klassischer Rhetorik für die moderne Sprachphilosophie*, Bielefeld 2011; *Handbuch Rhetorik und Philosophie*, Berlin 2017 (hg., mit Gerald Posselt).

## 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: *Literalisierungen von Gewalt* (zus. hg. mit Dagmar von Hoff und Lena Wetenkamp). Frankfurt a.M. 2018, S. 269-290.

#### 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.

#### MANUEL MONTESINOS CAPEROS

War vom 1982 bis 2002 Dozent und Profesor 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. Visiones 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.

## VÖLKER 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 Genrekinos*. In: Ulrike Bohle, Stefani Brusberg-Kiermeier (Hg.): *Sprachliche, mediale und literarische Konstruktionen von Geschlecht*. Berlin, Münster 2015, S. 125-156; *Batmobil, Batboat, Batcave... Batlektüreschlüssel? – Zum didaktischen Potenzial eines Media Franchise*. In: *Serien im Deutscherunterricht*. Bd. 1: Narration – Rezeption – Mediensozialisation. Hg. v. Petra Anders, Michael Staiger. Baltmannsweiler 2016, S. 177-187; *Verfolgungsjagen. 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.

## 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.

## 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 Aspekten 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 Monatschrift* 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 VOLLMMEYER

Arbeitet seit 2013 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universidad Complutense. 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.): *Literarisierung von Gewalt. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur*. Frankfurt a.M. 2018, S. 233-250 [im Druck].

## Die Herausgeber\*innen



PATRICIA CIFRE WIBROW

Ist Professorin für Literaturwissenschaft am Institut für moderne Philologie der Universität Salamanca. Ihre Forschung befasst sich mit Gedächtnisdiskursen in den spanisch- und deutschsprachigen Erinnerungskulturen sowie mit der Literatur- und Kulturtheorie der Moderne, Postmoderne und der Gegenwart. Mitherausgeberin der Zeitschrift *Memoria y narración*. Forschungsaufenthalte u.a. an der Ludwig-Maximilian Universität München und an der Freien Universität Berlin, Fellowship an der Universität Hildesheim.



ARNO GIMBER

Ist Professor für Deutsche Literatur an 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.



TONI THOLEN

Ist 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 Aspekten des Schreibens.



Auf das Konzept des *Zwischenräumlichen* fokussiert, befasst sich dieser Band mit den komplexen Verhältnissen von Fakten und Fiktionen im Rahmen autoästhetischer Praktiken, in denen Autobiographisches und Fiktionales gezielt verbunden werden. Es geht dabei um Schreib- und andersmediale Praktiken, die allesamt die Perspektive eines sozial, (inter)kulturell und körperlich situierten und sich selbst ästhetisch situierenden Ich in den Mittelpunkt stellen. In den Blick kommen damit Inszenierungen des Selbst sowie der Zwischenraum der Selbstmodellierung, der zwischen Text und Bild entsteht oder zwischen gedrucktem Text und digitaler Erweiterung, Virtualisierung und reflexiver Vervielfältigung.



VNIVERSIDAD  
DSALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL



800 AÑOS

1218 - 2018

ISBN: 978-84-1311-314-2



9 788413 113142